



TRANSILVANIA

serie nouă, anul XLIX (CLIII), numărul 4 (2021)

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

Ștefan Afloroaei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România)

Cornel Ban (Copenhagen Business School, Danemarca)

Manuela Boata (Universitatea Albert-Ludwigs, Freiburg, Germania)

Constantin Chiriac (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Petr Kopecký (Universitatea din Leiden, Olanda)

Mihaela Miroiu (Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

Christian Moraru (Universitatea North Carolina Greensboro, SUA)

Mircea Păcurariu (Academia Română)

Ioan-Aurel Pop (Academia Română)

Marci Shore (Universitatea Yale, SUA)

Stefan Sienerth (Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

Andrei Terian (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Galin Tihanov (Universitatea Queen Mary, Regatul Unit)

Alexandru Zub (Academia Română)

REDAȚIA | EDITORIAL TEAM:

Redactor-șef | Editor-in-Chief: **Radu Vancu**

Redactori | Editors: **Dragoș Varga, Vlad Pojoga**

Secretar de redacție | Editorial Secretary: **Ștefan Baghiu**

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Robert Gavrilescu**

Revistă editată de **Complexul Național Muzeal ASTRA**, sub autoritatea **Consiliului Județean Sibiu**
Journal edited by **ASTRA National Museum Complex** under the authority of the **Sibiu County Council**

Director general C.N.M. ASTRA | General Manager ASTRA NMC: **Ciprian Anghel Ștefan**

CONTACT:

551037 Sibiu, Bastionului 6A

Tel./fax: +40 269 202 400

revistatransilvania@muzeulastra.com

www.revistatransilvania.ro

office@muzeulastra.com

www.muzeulastra.ro

Cuprins | Contents

Studii literare:

Alexandru Matei | 1

Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est
[For a Political Reception of Roland Barthes in Eastern Europe]

Serge Zenkine | 7

Mythologies, soixante ans après
[Mythologies, Sixty Years Later]

Despina Jderu | 12

« Jamais plus ». Le Journal de deuil ou comment écrire la mort
[“Never Again.” Mourning Diary or How to Write About Death]

Eliza Dana Coroamă | 19

Barthes avec Derrida, ou vers un après-punctum social et écologique
[Barthes and Derrida, or towards a Social and Ecological After-Punctum]

Yavor Petkov | 26

Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante
[Mythologies as a Tool For The Exploration of Migrant Literature]

Deliana Vasiliu | 33

Traduire Barthes – regards nostalgiques et ambivalents
[Translating Barthes – Nostalgic and Ambivalent Perspectives]

Doris Sava | 37

Zum Quellenwert der historischen Presseforschung in multiethnischen Räumen
[On the Source Value of Historical Press Research in Multiethnic Spaces]

Ana Catană-Spenchiu | 47

Considerații asupra traducerii în limba română a textului lui Johann Daniel Friedrich Rumpf, Alexander I, Keiser von Russland. Ein Regierungs- und Charaktergemälde (1814)
[Considerations on the Translation in Romanian of the text “Alexander I, Keiser von Russland. Ein Regierungs- und Charaktergemälde” by Johann Daniel Friedrich Rumpf (1814)]

Alexandru Foitoș | 58

Analize micro-stilistice în poetica blagiană a materialității
[Micro-stylistic Analyses in Lucian Blaga's Poetics of Materiality]

Științele limbii

Mona Arhire | 75

Emphatic Sentences: A Comparative-Translational Study of Formal-Functional Relations
in English and Romanian

Studii culturale

Mihai Copăceanu | 85

Riscurile comportamentului sexual și consumul de substanțe la tinerii români
[The Risks of Sexual Behaviour and Substance Use in Young Romanians]

Diana Florea | 91

Managementul comunicării non-verbale în muzica sufletului
[The Management of Non-verbal Communication in ‘La musica dell’anima’

|



POUR UNE RÉCEPTION POLITIQUE DE ROLAND BARTHES EN EUROPE DE L'ESTS

Alexandru MATEI

Universitatea Transilvania din Braşov
Transylvania University of Brasov
Personal e-mail: alexandru.matei@unitbv.ro

FOR A POLITICAL RECEPTION OF ROLAND BARTHES IN EASTERN EUROPE

Abstract: In this article, we state that research on Roland Barthes is generally divided into two branches. On one hand, there are studies devoted to unearth how Barthes responds to contradictions opposing his projects, his ideas about literature and modernity and how literature and language really function in his contemporary social world. On the other hand, researchers try to follow the dialectics of his own work as embedded in the history of the 20th century and in different national or regional readings. We consider that the second approach has to be developed furthermore, mainly from the vantage point of East European researchers who are now able to reconsider Barthes' entire work in the light of their own historical and intellectual experience and to revisit its political dimension¹.

Keywords: Roland Barthes, Barthesian Studies, Eastern Europe, dialectics, literature and politics.

Citation suggestion: Matei, Alexandru. "Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est". *Transilvania*, no. 3 (2021): 1-6.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.01>.



L'œuvre de Roland Barthes est aujourd'hui un objet d'étude à l'échelle mondiale : de ce point de vue, son corpus fait partie de la *French Theory* dont le legs en termes de discours critique ne cesse pas d'intéresser, de défier le monde intellectuel². A travers ses nombreuses facettes et par ses valences plurielles, visibles surtout dans son évolution anthume dans les années 1970 et dans ses ajouts posthumes, l'œuvre de Roland Barthes dépasse les frontières de la *French Theory* et devient immédiatement contemporaine d'un ensemble de directions de recherche dont on devrait tout d'abord nommer les *Affect Studies*, mais aussi, de plus en plus, une « pensée écologique » que Barthes n'a sans doute pas saisie en tant que telle, mais dont il a eu l'intuition au niveau de son écriture, du *logos* de l'éco-logie.

A la différence de Derrida ou de Foucault, Barthes n'est pas un théoricien à part entière. Ce qui explique le dilettantisme de Barthes du point de vue

épistémologique, c'est sans doute la tension permanente entre le plaisir d'écrire et la volonté de savoir. « Avec les choses intellectuelles, nous faisons à la fois de la théorie, du combat critique et du plaisir ; nous soumettons les objets de savoir et de dissertation – comme dans tout art – non plus à une instance de vérité, mais à une pensée *des effets*. », écrivait-il dans *Roland Barthes par Roland Barthes*.³ Cette instabilité discursive empêche non seulement son intégration dans des corpus reconnus – si Barthes fait partie de la *French Theory*, il le doit plutôt à un air de famille discursif, à une convergence chronologique, et non à un projet théorique conséquent – mais également une filiation conséquente. François Noudelmann avait raison d'écrire déjà en 2001 : « Le qualificatif 'barthésien' ne renvoie d'ailleurs pas à un courant ni à une filiation, comme peuvent le signaler les termes 'sartrien' ou 'lacanien' »⁴. Etre « barthésien » sans reste est impossible en dehors d'une pratique

mimétique, c'est-à-dire d'une *écriture à la Barthes*. Car être barthésien, ce n'est pas déconstruire les signifiants métaphysiques ou refaire la généalogie du pouvoir, ce n'est pas poursuivre un projet intellectuel dans lequel l'écriture elle-même arrive *après* l'idée, c'est être, tout d'abord, écrivain : « la pratique littéraire n'est pas une pratique d'expression, d'expressivité, de reflet, mais une pratique d'imitation, de copie infinie »⁵. Le paradoxe du barthésien réside précisément dans sa fidélité à une dynamique de décentrement où le sujet (le « corps qui écrit ») et l'Histoire ou bien le social qu'il habite se donnent toujours le change.

Ceci dit, il faut reconnaître que cette dynamique est elle-même limitée par la vie de Barthes : le milieu du XXe siècle, la France, sont la limite en quelque sorte extérieure de son œuvre, alors que sa sensibilité et ses héritages en sont les limites intérieures. Une telle œuvre demande – au moins vu l'état présent des recherches sur le rapport entre l'œuvre de Barthes et les sciences humaines – deux grands types d'approches. D'une part, il s'agit d'étudier des contradictions que Barthes relève sans cesse au cours de son écriture, entre une littérature et un monde idéaux, vers lesquels il tend, et ce que la littérature telle qu'elle existe, et le monde qui l'entoure, lui renvoient. Ce sont des contradictions qu'il commence d'écrire dès les années 1940, avec « l'homme existentialiste » écartelé entre essence et existence⁶, et qui s'égrènent jusqu'à la « préparation du roman » qui ne se réalise jamais, échouant toujours entre la liberté utopique et les contraintes constitutives de la littérature. L'étude de ces contradictions à l'œuvre, chez Barthes, ouvre la voie à la pensée dialectique. La dialectique de la pensée de Barthes est sans synthèse. Elle est en fin de compte plutôt camusienne que hégélienne, car le terme ultime, l'*Aufhebung*, en est toujours décalé : c'est une utopie, l'Utopie, l'écriture qui s'émancipe de la langue et du style, dans les années 1950, et puis, de plus en plus, le Neutre qui « déjoue le paradigme », la figure du « non-vouloir-saisir »⁷, le *Wou Wei*⁸.

D'autre part, l'œuvre de Roland Barthes est elle-même dialectique selon l'histoire. Elle y évolue, elle y devient, et juste avant la mort de Barthes elle semble s'ouvrir vers quelque chose de différent, ce dont Barthes nous a laissé quelques bribes d'écriture et quelques proje(c)t(ion)s réunis essentiellement dans la *Vita nova*, en passe de devenir l'un des textes/syntagmes les plus étudiés dans l'ensemble de son œuvre⁹. Roland Barthes n'a jamais tout à fait refusé l'histoire, même s'il s'en est tenu sur la touche, dans les marges, mais jamais très loin : idéologies, passions révolutionnaires, il s'y est essayé en ce que toute son écriture procède d'un pathos à la fois vécu et pensé, qui le fait vivre et qui engendre à la fois la distance réflexive dont il a besoin en tant qu'intellectuel : « la fonction de l'intellectuel est de critiquer le langage bourgeois sous le règne même de la bourgeoisie; il doit être à la fois un analyste et un utopiste, figurer en même

temps les difficultés et les désirs fous du monde; il veut être un contemporain historique et philosophique du présent: que vaudrait et que deviendrait une société qui renoncerait à se distancer? ¹⁰» Il a toujours cherché, dans chacune des pièces où il est entré – existentialisme et marxisme, structuralisme, littérature – la porte par laquelle il pourrait sortir une fois étouffé/saturé par chacun de ces espaces. Pas de liberté sans contrainte, semble dire toute son œuvre, et pas de contrainte non plus sans la liberté qui permet d'en sortir, d'y dévier, de prendre des détours.

Il semble que, afin d'étudier l'œuvre de Barthes, il soit très difficile de ne pas choisir l'une ou l'autre de ces deux approches, et peut-être de les combiner. Mais il est tout aussi évident que la plupart des dernières études qui la prennent pour cible penchent vers la première approche, vers la dialectique inhérente à la pensée et à la vie de Barthes, subtile, difficile à saisir et jamais tout à fait discernable, et qui permet de ne pas tenir toujours compte de toutes les transformations apportées par les pérégrinations de Barthes à travers le monde, par les traductions et par les différentes réceptions de son œuvre en Amérique, du Nord et du Sud, en Asie, en Afrique ou bien en Europe de l'Est.

Force nous est toutefois de dire que étudier l'œuvre de Barthes, c'est donc repenser et revivre toutes les affres des contradictions qui définissent la modernité occidentale, essayer de loger la réunion des affects et des intelligibles qui l'ont tissée et reprendre ses enjeux, notamment en lien avec la Guerre froide et avec l'histoire de la France, un espace dominé par une intelligentsia révolutionnaire et par un régime souverainiste à l'époque du général de Gaulle qui faisait figure d'exception au milieu du bloc « démocratique » soumis, après 1948, aux processus socio-économiques enclenchés par le plan Marshall.

La réception de Roland Barthes dans les pays de l'Est de l'Europe a dû rapidement choisir entre ces deux approches : la dialectique intérieure de l'œuvre de Barthes a pris ainsi le pas sur la dialectique de son œuvre dans l'histoire, du fait que la première pouvait être plus facilement intégrée à un récit apolitique et soluble dans celui de la critique littéraire qui y avait la faveur des autorités politiques. C'est un biais majeur et, à la longue, décisif, qui fait notamment en sorte que le début et la fin de l'histoire pendant laquelle l'œuvre de Barthes s'est écrite, en France, y soient occultés. Si les années 1960 voient une sorte de convergence de l'histoire européenne – le Dégel –, les années 1950 et la fin des années 1970 mettent des obstacles entre l'Ouest et l'Est de l'Europe, et aujourd'hui on devrait peut-être, en tant qu'intellectuels de l'Europe de l'Est, les identifier et les lever.

Dans les années 1950, Roland Barthes, quoiqu'en train de s'affirmer comme un intellectuel de gauche, est mal reçu dans les pays de l'Est pour une raison simple : il ne respecte pas le partage que la politique culturelle de



l'Europe de l'Est opérait entre le domaine de la langue – et, par dérivation, de l'analyse linguistique – et le domaine des « sciences sociales », idéologique¹¹. Ce partage est issu d'une décision de Staline qui considère la langue « objective », car naturelle, et récupère la linguistique du côté des sciences exactes, comme la géométrie, objectives, trans-idéologiques. Alors que les sciences humaines étaient arrimées à la censure idéologique, car appartenant à la « superstructure »¹², les recherches en linguistique ont pu se poursuivre sans se heurter aux obstacles qui freinaient le développement d'autres sciences humaines. Or, vu depuis la perspective d'un tel partage, Barthes est un gauchiste hérétique. Car c'est précisément la question du sens qui l'intéresse alors qu'il troque, dans le combat intellectuel qu'il mène, durant les années 1950, les armes de la dialectique hégélienne pour les outils plus subtils de la linguistique structurale. *Le Degré zéro de l'écriture*, Michelet, et à plus forte raison les *Mythologies* ne pouvaient pas être traduits tel quels en Europe de l'Est, car Barthes s'y refuse de séparer littérature et langue d'une part, société et politique de l'autre. Ce n'est qu'à partir d'une querelle intérieure à l'institution littéraire, entre la critique littéraire universitaire et la « nouvelle critique », au début des années 1960, que Barthes pouvait désormais faire son entrée à l'Est.

À l'autre bout de son œuvre, la réception piétine de nouveau. Tout le long des années 1960, un second Barthes, critique et théoricien littéraire, impose la présence de son écriture à l'Est, et à travers son écriture s'impose, plus ou moins contre son gré, un type d'approche littéraire qui n'entame rien au partage stalinien fondateur : en dépit de tout ce qui sépare *S/Z* du *Plaisir du texte*, les deux ouvrages peuvent passer en Europe de l'Est en tant qu'œuvres de critique et théorie littéraires. C'est le Barthes de l'Est : auteur de *Sur Racine*, protagoniste de la querelle entre les « Anciens » positivistes et les « Modernes » subtils rhétoriciens et fins esthètes, auteur de la *Mort de l'auteur*, des *Éléments de sémiologie*, de *S/Z*, voire même du *Plaisir du texte*, en passant par *l'Empire des signes*, mais avec l'essai sur le Japon, la situation se complique encore une fois. Puisque le partage Orient – Occident qu'il opère en traverse un autre, celui entre le capitalisme et le communisme, qui fonde toute la *Weltanschauung* politique occidentale, pour laquelle il ne saurait pas exister une homogénéité de l'espace peuplé des Soviétiques et des Américains, par exemple. Mais ce qui rend cet ouvrage moins intéressant à l'Est est peut-être le fait qu'il quitte le territoire du littéraire. Ce sera le cas de tous les textes qui suivent *Le Plaisir du texte*.

La dernière décade de la vie de Barthes transforme encore une fois son rapport à la littérature et au monde. Il se départit de la « science » et, en quelque sorte à l'instar du « dernier Foucault », esthétise¹³ et individualise sa manière de rendre compte des objets d'intérêt qu'il se

choisit : textes littéraires, certes, mais aussi musique, objets « visuels », et peut-être par-dessus tout l'être aimé – sa mère qui s'en va en 1977 et dont la disparition amène un moment aigu de singularisation qui est en passe d'interrompre non seulement sa vie, mais son écriture même. Or ce dernier Barthes, auteur d'écrits autobiographiques, de journaux intimes, critique d'art plutôt que critique littéraire et professeur au Collège de France à la chaire de sémiologie littéraire mais discourant dans la foulée de Gide et la Lao-Tseu, lecteur de haïkus et de philosophie orientale, attire de moins en moins l'attention dans une Europe de l'Est qui prépare sa seconde « révolution », une Europe écartelée à la fin des années 1970 entre un imaginaire consumériste, au plus fort de son propre rêve américain, et le quotidien maussade d'un discours officiel machinal et d'une réalité économique et sociale sans lendemains. Le décalage est ici évident, entre un essayiste qui fuit la grégarité – c'est le moment où Barthes se pose brièvement le problème du contemporain¹⁴ repris plus tard par Agamben¹⁵ – et un champ intellectuel animé par les lueurs de plus en plus évidentes d'un ample renversement systémique, la fin des régimes socialistes. Barthes a raison de remarquer, à cette époque, une tendance vers la grégarité : « Les marginaux se multiplient, se rassemblent, deviennent des troupeaux, petits, certes, mais des troupeaux quand même. »¹⁶ C'est peut-être une source de malentendus qui ont pu être heureusement évités à l'époque, grâce à la censure, mais qui, dans les années 1990, ont pu contribuer à un refroidissement entre les intellectuels est-européens et Barthes. Car parmi ses « marginaux » il y avait sans doute les dissidents de l'Europe de l'Est : des marginaux devenus, dans les années 1990, des troupeaux. En même temps, Barthes soutient « la contestation par le retrait¹⁷ », un choix qui aurait de quoi scandaliser les mêmes intellectuels, trop longtemps laissés sans voix publique ou condamnés à écrire pour un marché « en samizdat ». Cette mésentente se laisse entrevoir dans l'entretien qui engage Barthes et son vieil ami, Maurice Nadeau, en 1974 : alors que Barthes soutient la « division du sujet » entre un engagement strictement contemporain et un autre, sur la longue durée, « animée d'une sorte de dynamique progressiste de libération¹⁸ », Nadeau lui rétorque avec l'exemple de Soljenitsyne, où « l'engagement dans l'écriture peut coïncider avec un engagement politique¹⁹ ». Car la division dont parle Barthes est effectivement très loin d'être universalisable, à moins de considérer une société de type démocratique comme modèle universel de société, ce qui est encore aujourd'hui, et l'était à plus forte raison alors, une illusion.

Au même moment où Barthes se demandait « comment vivre ensemble », depuis la posture d'un intellectuel incapable de résoudre les contradictions de plus en plus nombreuses et subtiles des sociétés occidentales, les intellectuels de l'Est entraînent de plus en plus

nombreux dans un ethos différent, certes grégaire, qu'ils appelaient parfois, avec un terme emprunté des débats états-uniens, post-moderne. Et ils avaient raison de débattre au nom du post-moderne, car l'histoire appelée de leurs vœux devait accoucher, du moins au niveau de son imaginaire, d'une Amérique baudrillardienne²⁰ dans chacun de leurs pays.

Cette double amputation dans la réception de l'œuvre de Barthes dans l'Europe de l'Est a eu des effets durables sur la réception de son œuvre dans cette partie du monde. Le côté « gauche hérétique » de Barthes a pu être récupéré facilement : les *Mythologies* ont pu devenir un titre de chevet dans la bibliographie des facultés de « communication » poussées comme des champignons après 1989, alors que *Le Degré zéro de l'écriture* contribue encore à (re)faire l'histoire de la modernité, voire de la post-modernité littéraire occidentale. C'est l'autre extrémité de son œuvre qui a posé problème, car depuis 1989 la recherche littéraire en Europe de l'Est a subi de plein fouet toutes sortes de réformes, tout en ayant recours, de plus en plus, à une bibliographie critique en anglais, alors que l'œuvre posthume de Barthes reste suspendue entre une dimension politique à basse résonance pour l'Europe de l'Est (notamment le rapport de Barthes avec la Chine²¹) et une dimension éthique traduisible en termes de « responsabilité de la forme » qui revient sur un questionnement formaliste peu attractif pour une recherche littéraire qui se fait postcoloniale et quantitative.

Quoiqu'il en soit, un autre phénomène pourrait rasséréner les intellectuels de l'Est que nous sommes : la globalisation de la recherche littéraire. L'intensification des échanges académiques – *pace* coronavirus ! – font en sorte qu'il ne faut plus guère passer par la médiation d'une certaine réception nationale pour découvrir Barthes. C'est une découverte qu'on peut faire soit en France, soit aux États-Unis soit encore n'importe où sans aucun besoin de confrontation à la tradition « humaniste » (critique) d'un pays ou d'un autre. D'une part, cela explique pourquoi l'attention portée aujourd'hui sur le dernier Barthes n'est pas l'apanage de la critique anglo-saxonne – qui semble s'en préoccuper le plus aujourd'hui, avec évidemment la critique française d'un Barthes situé au point de jointure de l'essayiste, de l'écrivain et du penseur. D'autre part, cette convergence d'un champ universitaire mondialisé autour de l'œuvre de Barthes arrive plus vite à actualiser les lectures de Barthes au sein des approches critiques contemporaines. Étudier Barthes, aujourd'hui, en Roumanie, dépend à vrai dire peu de la réception roumaine, contemporaine de ou postérieure à la vie de Barthes, et malheureusement tout aussi peu des traductions en roumain de son œuvre.

Le petit dossier que nous proposons ici rend compte, plus ou moins fidèlement, des deux approches principales de la l'œuvre de Barthes, mais aussi de la globalisation de la recherche qui porte sur son œuvre.

Il est le résultat d'une troisième série d'interventions ayant eu lieu sous l'égide d'un colloque international qui a eu lieu à Bucarest en 2015 : « Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989 », et dont les deux premières séries ont paru en Belgique et France, en 2016 et 2017²². Ce fut l'année du centenaire Barthes, et notre colloque n'a été qu'un maillon dans une chaîne que le lecteur peut suivre ici : <https://www.roland-barthes.org/centenaire.html>. A regarder les titres des articles parus lors des deux livraisons parues en France et en Belgique, le lecteur se sera facilement rendu compte du peu d'importance qu'a encore cette œuvre de Barthes qui a pu circuler dans les pays de l'Est avant 1989 – son œuvre « structuraliste » – mais il aura également remarqué que, en dépit de la politisation vertigineuse des études littéraires dans cette région après 1989, alors que les anciens dissidents y sont devenus des figures centrales des champs intellectuels nationaux, peu d'interventions venues de la part de chercheurs de l'Est engagent une réflexion politique sur cette œuvre.

Un second colloque, plus restreint, a voulu rendre honneur à la mémoire de Barthes en Europe de l'Est : « Roland Barthes à l'Est : Lectures contemporaines et réception de ses idées en Europe de l'Est ». Il a eu lieu à Minsk et les participants sont tous venus du territoire de l'ancienne URSS. C'est aussi lors de ce second colloque qu'a eu lieu la seule intervention dont le titre contient le vocable « politique ». A vrai dire, ce texte lui-même est issu en partie du contact, très partiel, que j'ai eu avec cette intervention. Elle est devenue par la suite un article que Vladzislav Ivanov a publié en biélorusse²³, et dont la portée semble, à en juger d'après le résumé en anglais et du peu de sens que fait la traduction du texte par des traducteurs en ligne, aller dans la direction d'une actualisation de certains écrits barthésiens dans le cadre de la politique du genre et de la politique du discours. Il nous semble en effet que c'est une telle approche que l'œuvre de Barthes, et notamment celle du « premier » et du « dernier » Barthes²⁴, réclamerait aujourd'hui, notamment en Europe de l'Est. Et c'est en partie ce que ce petit dossier ambitionne.

Nous allons y retrouver en guise d'ouverture un texte de Serge Zenkine. Dans « *Mythologies*, soixante ans après », le chercheur russe fait une lecture actualisante des *Mythologies*, dont le propos essentiel est peut-être celui de nous rendre à l'évidence d'une pensée qui cherche une sorte de « degré zéro de l'objet », des objets pour ainsi dire objectifs, purs, non mythifiés. A la suite de cet article, on est en droit de se demander si l'œuvre de Barthes ne pourrait être relue selon un discours du type « ontologie orientée objet », en vogue aujourd'hui entre autres grâce à l'engagement du côté des objets et des milieux *avec* lesquels nous menons nos vies. Si le texte de Zenkine relève d'une approche de la dialectique de cet ouvrage de Barthes et de son influence sur des



avatars contemporains auxquels d'autres se sont essayés dans les pas de Barthes, l'analyse serrée que Despina Jderu fait dans son « 'Jamais plus.' Le *Journal de deuil* ou comment écrire la mort » nous montre en revanche les affres de la dialectique du deuil dans l'un des textes du dernier Barthes les plus commentés ce dernier temps : son *Journal de deuil*, écrit en 1977 et paru en 2009. Despina Jderu insiste sur l'importance de ce texte dans l'ensemble de l'œuvre barthésienne en tant que nouveau départ vers une autre œuvre, jamais achevée, la *Vita nova*. On ne manquera pas de remarquer l'intérêt que ce texte devrait susciter auprès des chercheurs contemporains par rapport aux *Trauma Studies*. Devant le trauma, la littérature dévoile une transitivité à la fois inégalable et limitée. Elle est capable de dire, elle « littérature » (du verbe « littératurer », nous attire l'attention l'auteure de l'article) le chagrin, la douleur inexprimable, mais elle ne peut pas l'épuiser. Elle rend visible le punctum seulement sur fond de studium, on pourrait dire en lisant le texte qui suit, « Barthes avec Derrida : vers un après-punctum social et écologique » de Eliza Dana Coroamă. L'auteure reprend la question de l'écriture du deuil chez Barthes à travers une lecture de *La Chambre claire*, dans l'intention de montrer à son tour que ce à cet ouvrage vise est la transcription d'une singularité, celle du chagrin ressenti individuellement et singulièrement, à la différence du deuil dont les significations se laissent assujettir par la théorie. Eliza Coroamă va plus loin et, en s'appuyant sur une bibliographie derridienne, montre que l'écriture de la mort de l'autre (que l'on aime) révèle, au-delà de l'intensité de la singularité affective, au-

delà de la réalité longtemps socialement codifiée des affects, la solidarité dans la finitude des humains et des animaux. A travers Jacques Derrida, Eliza Coroamă fait monter la question du vécu du « vivre ensemble » à la hauteur d'un questionnement écologique. Yavor Petkov écrit un texte encore une fois actualisant, où il s'agit de la « littérature migrante » québécoise, plus précisément de deux romans publiés au Québec par deux écrivaines bulgares, Aline Apostolska et Sonia Anguelova. L'auteur des « *Mythologies* comme un outil d'exploration de la littérature migrante » entreprend l'analyse des leurs romans dans une perspective politique inspirée par l'idée du « mythe » barthésien, à la lumière d'une lecture des *Mythologies* qui y puise l'outillage critique nécessaire pour une approche politique de ce type de littérature. Notre dossier se clôt avec un texte plus personnel signé par l'une des deux traductrices en roumain d'une anthologie Barthes parue en 1987 – « *Romanul scriiturii* », « Le Roman de l'écriture » – et qui passe en revue les raisons de la fascination que l'écriture de Barthes a pu exercer en Roumanie dans les dernières décades de régime socialiste.

Volens nolens, ce dossier Barthes est, si nous ne nous abusons pas, le premier regroupement de textes critiques consacrés à son œuvre paru en Roumanie depuis 1991. Trente ans après, elle nous semble peut-être trop *Frenchie*, trop peu politique pour les uns ou encore trop politique pour d'autres pour qu'on y revienne en bloc. Tant mieux : son influence restera souterraine et, en tant que telle, plus durable.

Notes:

1. Cet article paraît dans le dossier *Roland Barthes en Europe de L'Est : Dialectiques*, coordonné par Ana Delia Rogobete et Alexandru Matei. Les articles de ce dossier sont issus du colloque « Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989 » qui a eu lieu les 26 et 27 mars 2015 à Bucarest, au CEREFREA, sous la coordination et Ana Delia Rogobete et de Alexandru Matei, et dans l'organisation du CEREFREA, dont les responsables ont été et sont encore Simona Necula et Larisa Luică. Tous ces articles ont été relus et paraissent aujourd'hui dans un dossier coordonné par Ana Delia Rogobete (Université Johns Hopkins, Baltimore) et Alexandru Matei (Université « Transilvania », Brasov). Les articles de *Roland Barthes en Europe de L'Est : Dialectiques* : Alexandru Matei, « Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Serge Zenkine, « *Mythologies*, soixante ans après », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Despina Jderu, « 'Jamais plus.' Le *Journal de deuil* ou comment écrire la mort », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Eliza Dana Coroamă, « Barthes avec Derrida, ou vers un après-punctum social et écologique », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Yavor Petkov, « Les *Mythologies* comme un outil d'exploration de la littérature migrante », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Deliana Vasiliu, « Traduire Barthes - regards nostalgiques et ambivalents », *Transilvania*, no. 4 (2020).
2. On notera, pour 2020, et en anglais: Knight, Diana, *Interdisciplinary Barthes* (Proceedings of the British Academy, Oxford: Oxford University Press, 2020); Sunil Manghani, « Neutral Life/Late Barthes », *Theory, Culture & Society* 37, no. 4 (2020). En 2021 paraîtra aussi l'ouvrage de Andrew Stafford, *Roland Barthes and the Political: Dialectics of Historiography, Politics and Self* (London: Anthem Press, 2021).
3. Roland Barthes, *Œuvres complètes IV* (Paris : Seuil, 2003), 663.
4. François Noudelmann, « Roland Barthes : de la main gauche », *Rue Descartes*, no. 34 (Roland Barthes après Roland Barthes) (2001).
5. Barthes, *Œuvres IV*, 549.

6. Dans la correspondance entre Barthes et son ami Robert David, en 1946 : « Il a fallu la pureté d'essence d'un David pour que je comprenne la primauté de l'existence, et que je la respecte et l'aime profondément chez lui ». Barthes, Roland, « Lettre ». Correspondance avec Robert David, 1944-1948. Dépôt complémentaire. Dossier I (1945). *Fonds Barthes*, BNF.
7. Barthes, *Œuvres V*, 287.
8. Barthes, Roland, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)* (Paris: Seuil, 2015), 292.
9. Eric Marty, « Présentation », dans Barthes, *Œuvres V*, p. 20-22. Ce projet est, en premier lieu, le sujet du cours de Carlo Ossola au Collège de France, *Vita Nova, de Dante à Roland Barthes* (janvier-juin 2020). Il faut également compter avec les recherches de Diana Knight, dont notamment son article de 2015 « What Turns the Writer into a Great Writer? The Conversion Narrative of Barthes's *Vita nova* », *L'Esprit Créateur*, Vol. 55, No. 4 (Winter 2015), 165-180.
10. Barthes, *Œuvres IV*, 572.
11. Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* (Bucuresti : Editura Muzeul Literaturii Romane, 2017), 40-49.
12. Pour une analyse de près des textes de Staline, voir Ekaerina Velmezova, « L'intervention de Staline dans la linguistique soviétique vue par Alexandre Soljénitsyne : entre usages socio-politiques et littéraires des savoirs sur le langage et les langues », *Dossiers d'HEL*, SHESL (2014) <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01115676/document>.
13. Fabien Nègre, « L'esthétique de l'existence dans le dernier Foucault », *Raison présente*, no. 118 (1996) : 47-71.
14. Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)* (Paris : Seuil/IMEC, 2002), 36.
15. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?* (Paris : Rivages, 2008), 8.
16. Barthes, *Œuvres V*, 943.
17. Ibid.
18. Barthes, *Œuvres IV*, 557.
19. Ibid.
20. Jean Baudrillard, *L'Amérique* (Paris : Grasset, 1986).
21. Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine* (Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009).
22. Claude Coste et Noghrehchi, Hessam, « Dossier Barthes », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 94, fasc. 3 (2016) ; Alexandru Matei, « Roland Barthes à l'Est : moralités de l'Histoire », *Littérature* 186, no. 2 (2017).
23. Владзіслаў Іваноў, *РАЛЯН БАРТ ЯК МЫСЬЛЯР ПАЛІТЫЧНАГА* [Barthes as political thinker] *Топос* no. 1-2 (2019) : 209.
24. Pour le « dernier » Barthes, voir l'article classique de Tzvetan Todorov, « Le dernier Barthes », *Poétique* no. 47 (1981) : 323-327.

Bibliography :

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?*. Paris: Rivages, 2008.
- Barthes, Roland, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris: Seuil, 2015.
- Barthes, Roland. "Correspondance avec Robert David, 1944-1948." Dépôt complémentaire. Dossier I (1945).
- Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris: Christian Bourgois/IMEC, 2009.
- Barthes, Roland. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Seuil/IMEC, 2002.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes I-V*. Paris: Seuil, 2002.
- Baudrillard, Jean. *L'Amérique*. Paris: Grasset, 1986.
- Coste, Claude, and Hessam Noghrehchi. "Dossier Barthes." *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 94, fasc. 3 (2016).
- Ivanov, Vladislav. "РАЛЯН БАРТ ЯК МЫСЬЛЯР ПАЛІТЫЧНАГА" ["Barthes as Political Thinker"]. *Топос*, no. 1-2 (2019).
- Knight, Diana. *Interdisciplinary Barthes*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Manghani, Sunil. "Neutral Life/Late Barthes." *Theory, Culture & Society* 37, no. 4 (2020).
- Matei, Alexandru. "Roland Barthes à l'Est : moralités de l'Histoire." *Littérature* 186, no. 2 (2017).
- Nègre, Fabien. "L'esthétique de l'existence dans le dernier Foucault." *Raison présente*, no. 118 (1996): 47-71.
- Noudelmann, François. "Roland Barthes: de la main gauche." *Rue Descartes*, no. 34 (2001).
- Stan, Adriana. *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* [The Linguistic Bastion. A Comparative History of Structuralism in Romania]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017).
- Todorov, Tzvetan. "Le dernier Barthes." *Poétique*, no. 47 (1981): 323-327.
- Velmezova, Ekaerina. "L'intervention de Staline dans la linguistique soviétique vue par Alexandre Soljénitsyne: entre usages socio-politiques et littéraires des savoirs sur le langage et les langues." *Dossiers d'HEL*, SHESL (2014).
- Іваноў, Владзіслаў. "РАЛЯН БАРТ ЯК МЫСЬЛЯР ПАЛІТЫЧНАГА" [Barthes as Political Thinker]. *Топос* no. 1-2 (2019) : 209.



MYTHOLOGIES, SOIXANTE ANS APRÈS

Serge ZENKINE

University of Human Sciences (RGGU, Moscow), Superior School of Economy,
St. Petersburg, The Free University, Moscow
Université des sciences humaines (RGGU, Moscou), Ecole supérieure d'économie,
Saint-Pétersbourg, Université libre, Moscou
Personal e-mail: sergezenkine@hotmail.com

MYTHOLOGIES, SIXTY YEARS LATER

Abstract: The article identifies several problematic concepts characterizing the “myth” as it is interpreted in Roland Barthes’ “Mythologies”: the object, the image, the narrative, the action. All these concepts remain not defined in the book, and their further refinement, their adaptation to the modern cultural situation, more than half a century after the publication of the book, can serve the development of semiotics and of cultural criticism¹.

Keywords: Roland Barthes, myth, object, image, narrative, action.

Citation suggestion: Zenkine, Serge. “Mythologies, soixante ans après”. *Transilvania*, no. 4 (2021): 7-11.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.02>.



Parues en librairie en 1957 après avoir été publiées en revue pendant les années précédentes, les *Mythologies* sont l’un des chefs-d’œuvre de Roland Barthes. La finesse d’observation et la réflexion novatrice qui l’encadrent ont fait de ce livre d’essais, écrits au jour le jour, l’un des ouvrages fondateurs de la critique sémiotique de la culture, discipline à laquelle Barthes lui-même devait donner plus d’ampleur dans les années suivantes. L’unité opérationnelle employée dans cette critique est le *mythe*, défini d’une manière spéciale et éloignée de la définition traditionnelle des mythes narratifs.

En reconsidérant aujourd’hui les perspectives ouvertes par ce livre, nous analyserons particulièrement quelques objets intellectuels relatifs à la mythologie moderne, que Barthes a signalés d’une manière ou de l’autre mais qui restent encore à préciser et à adapter aux réalités de notre actualité.

1. *L’objet*. Un objet à réexaminer après et à partir des *Mythologies*, c’est l’*objet* proprement dit, c’est-à-dire une chose matérielle formée et fabriquée par l’homme et qui éventuellement peut devenir ou ne pas devenir une marchandise. Les mythologies de Barthes ont rarement affaire aux objets, en privilégiant davantage les paroles, les spectacles ou encore les substances (« Le vin et le lait »); mais parmi les peu nombreux objets on trouve

une catégorie intéressante de « bons objets ». Ainsi, dans « Les jouets », aux jouets français modernes qui « signifie[nt] toujours quelque chose » (I, p. 597)² et qui ne valent pas par eux-mêmes, par leur propre forme matérielle, le critique oppose les anciens jouets de bois, « des objets essentiels, des objets de toujours » (I, p. 598). L’essai sur « La nouvelle Citroën » est l’une des « mythologies heureuses »³, car elle évoque le plaisir qu’un objet technique, une nouvelle auto moderniste peut procurer indépendamment de sa valeur marchande, rien qu’à admirer ses formes. Des objets euphoriques remplissent une autre mythologie heureuse, « Au music-hall » : les ustensiles des artistes forment « un continu d’objets solides, brillants, *produits*, auxquels précisément l’acte de l’artiste donne le statut prestigieux d’une pensée tout humaine ; le travail, surtout mythifié, fait la matière heureuse... » (I, p. 673). On comprend pourquoi les objets matériels – même mythifiés ! – semblent promettre à Barthes la possibilité d’un état « essentiel », non aliéné du monde: c’est qu’ils renvoient à la vision du travailleur, liée au « langage réel du bûcheron », au « langage de l’homme producteur » (I, p. 710), un langage semi-utopique qui parle immédiatement l’objet de son travail (en l’occurrence, c’est la même matière que le bois des vieux jouets) sans le lester de significations secondes

et parasites. Il y a donc de mauvais objets mythiques (signifiants, ou plutôt *trop* signifiants) et de bons objets d'usage, ayant partie liée avec le travail humain.

Dans les années qui ont suivi les *Mythologies*, Barthes s'est appliqué surtout à dévoiler les significations que la culture attache aux objets en général (« Sémantique de l'objet », 1964/1966) et aux vêtements en particulier (*Système de la mode*, 1967) ; auparavant, dans sa critique littéraire, il avait évoqué encore la vision sartrienne des objets comme choses étrangères, indifférentes voire sourdement hostiles à l'homme, réactualisée dans les premiers romans de Robbe-Grillet (« Littérature objective », 1954). Par la suite, les objets heureux ont disparu de son discours, pour céder la place aux objets signifiants et trompeurs. Sa critique de l'objet a été reprise d'une autre manière par Jean Baudrillard qui, après avoir été élève de Barthes dans son séminaire à l'École Pratique des Hautes Études, fit paraître en 1968 son *Système des objets*, une étude des manipulations et des fantasmes que la société de consommation associe à ses objets de commerce, d'usage et d'imagination. Par la suite, l'attention critique s'est portée particulièrement à leur « valeur de spectacle », peu discernée chez Barthes de la valeur d'échange : ainsi la « Déesse » Citroën DS-19 est admirée pour son aspect visuel, même par ceux qui n'espèrent pas l'acheter un jour ; de même, la « cuisine ornementale » fait rêver par son image visuelle ceux qui n'ont pas les moyens de se procurer ses ingrédients (« le problème réel n'est pas de trouver à piquer des cerises dans un perdreau, c'est de trouver le perdreau, c'est-à-dire de le payer », I, p. 642).

Peut-on revenir aujourd'hui à l'idée barthésienne de l'objet non aliéné ? Cela semble peu facile, car nous vivons de plus en plus dans une civilisation des objets jetables, destinés à disparaître et à s'échanger le plus vite possible, pour faire tourner la machine de la production. La mythologie de l'objet pur et libre d'hypothèques sémiotiques, esquissée par Barthes, a été, et reste toujours, la passion nostalgique ou utopique d'un passé révolu. Cependant quelques nouvelles possibilités de penser l'objet humain ont été suggérées en philosophie⁴ et en esthétique (on pense à l'immense discussion sur l'ontologie de l'objet d'art).

2. *L'image*. Bien que beaucoup de chapitres des *Mythologies* traitent de spectacles divers (théâtre, film, music-hall, strip-tease, catch, sermon d'un prédicateur américain, etc.), peu nombreux sont ceux qui se concentrent sur une image particulière. Il s'agit dans la plupart des cas de portraits photographiques visant à signifier des valeurs culturelles et plus ou moins conventionnelles : « L'acteur d'Harcourt », « Iconographie de l'abbé Pierre », « Photos-chocs », ou encore la célèbre photo du soldat français noir analysée dans la postface théorique du livre comme une justification voilée de l'impérialisme colonial. Or il y a une exception, une image mythifiée et pourtant euphorique : c'est « Le visage

de Garbo », l'épiphanie d'un « état absolu de la chair » (I p. 604), la manifestation d'une « beauté essentielle » (I, p. 605 ; à noter le même adjectif que dans « Les jouets ») dans laquelle Barthes cherche à détecter quand même quelques éléments « existentiels », potentiellement signifiants. Nous sommes en présence du même conflit, fondamental pour les *Mythologies*, que dans le cas de l'objet matériel : la valeur sémiotique de l'image est aux prises avec sa qualité référentielle, sa plénitude visuelle.

Dans les années suivantes, Roland Barthes est revenu plus d'une fois au problème de l'image visuelle, d'abord pour épuiser exhaustivement ses possibilités de signifier (« L'image photographique », « Rhétorique de l'image », « Le troisième sens »)⁵, et ensuite pour se rendre compte progressivement de son affinité avec l'« image » socialement construite et pour la rapprocher de l'*imaginaire* lacanien ou sartrien (comme c'est le cas dans *La Chambre claire*). Le caractère mythique s'aggravait dans l'image que Barthes sentait se constituer de lui-même en tant que maître à penser « structuraliste » ; vers la fin de sa vie il allait déclarer plus d'une fois vouloir se défaire de cette mauvaise image asservissante, d'y échapper par une évolution intellectuelle accélérée.

Depuis la parution des *Mythologies*, et déjà vers la fin de la vie de Barthes, l'importance socio-politique des images visuelles s'est multipliée. En 1957, la télévision faisait ses premiers pas, et Barthes n'en a pas fait mention dans son livre ; aujourd'hui, elle est un canal de communication qui fait proliférer les images, qui en sature l'espace public, et qui est avec Internet pour une grande partie responsable de ce que Jean Baudrillard, encore lui, a nommé « la violence des images »⁶. Il s'agit moins de leur « contenu » thématique, susceptible de représenter des scènes traumatiques (dont le traumatisme est rapidement intégré dans les codes sémiotiques – c'est pourquoi Roland Barthes était déjà sceptique à l'égard des « photos-chocs »), que de leur force d'envahissement et d'évidence, souvent fausse, avec laquelle ces images imposent aux spectateurs médusés des réactions programmées. La puissance des images de la publicité et de la propagande politique s'avère immense et souvent néfaste, par exemple au cours des guerres contemporaines où les adversaires diffusent à la télévision et sur Internet des images terrifiantes, massivement truquées, des cruautés de l'ennemi. Les images restent donc inquiétantes mais pour une autre raison que Barthes avait à l'esprit dans les années 1950 : sans se borner à confirmer des codes ou à présenter au sujet sa propre figure faussée par les autres (« "image" : ce que je crois que l'autre pense de moi » - III, p. 875), elles effectuent une action directe sur lui, dont on parlera encore plus bas.

3. *L'Histoire*. Voici un élément curieux : souvent déclaré mais presque jamais à l'œuvre dans les *Mythologies*, ou du moins y revêtant une forme étrange et limitée. En théorie, Barthes s'applique à dénoncer l'idéologie



petite-bourgeoise qui se diffuse à travers les « mythes » et qui naturalise les faits sociaux, les soustrait à toute détermination historique. C'est ainsi qu'un des procédés majeurs de cette idéologie s'appelle « la privation d'Histoire », et « cette évaporation miraculeuse de l'histoire est une autre forme d'un concept commun à la plupart des mythes bourgeois, l'irresponsabilité de l'homme » (I, p. 713-714).

Or, en fait à peu près toute l'Histoire évoquée dans les *Mythologies* est une histoire contemporaine, une histoire actuelle. L'auteur évoque bien des événements politiques courants, comme l'échec de la CED (la Communauté européenne de défense) en 1954 (« La croisière du Sang bleu »), la reddition de Dien-Bien-Phu en 1954, pendant la guerre d'Indochine (« Le bifteck et les frites »), l'accession du Maroc à l'indépendance (« Grammaire africaine »), l'ouverture de l'Union Soviétique au tourisme occidental (« La croisière du "Batory" »), la conférence de Bandoeng en 1955 (« Continent perdu »), la brève montée du populiste Pierre Poujade en politique française (dans les deux chapitres qui lui sont consacrés). Mais quant à l'histoire du passé, rien. Une seule exception confirme la règle : ce sont « Les Romains au cinéma », c'est-à-dire leur représentation dans *Jules César* de Shakespeare, adapté par Joseph Mankevitch – un événement historique doublement fictionnalisé par un auteur dramatique et un réalisateur anglo-saxons. L'histoire n'est présente dans les *Mythologies* que sur un mode négatif, comme un non-dit : elle est précisément ce qui est absent, ce qui est évacué du mythe. On a l'impression que le *passé* historique ne semble guère à Barthes une matière « mythifiable », sauf dans quelques reconstitutions artistiques plutôt rares.

Cette hypothèse se confirme par ses textes postérieurs. Certes, Roland Barthes avait une belle intelligence historique, et l'histoire comme science humaine ne faisait jamais défaut à sa réflexion (voir par exemple son *Michelet*). Dans ses analyses sémiotiques, il cherchait à inscrire les faits littéraires ou culturels dans une évolution à grande échelle (rappelons par exemple la généalogie historique de la notion d'auteur, brièvement esquissée dans l'article « La mort de l'Auteur »). Il a été par ailleurs l'un des pionniers de l'étude sémiotique de la science historique, de l'analyse rhétorique de son discours narratif (« Le discours de l'Histoire », 1967). Mais il n'a jamais semble-t-il tenté d'analyser les mythes rétrospectifs, greffant des sens connotés aux récits du passé. Est-ce parce que le mythe, d'après lui, était défini comme une structure paradigmatique plutôt que syntagmatique, affectant des unités sémantiques particulières plutôt que des séquences narratives ? En effet, vers la fin des années 1960, Barthes a fait quelques essais importants dans la narratologie structurale (on pense surtout à l'« Introduction à l'analyse structurale des récits » et au livre *S/Z*), mais il n'y est guère question d'un sens global des récits, et ces récits-là ne sont jamais

nommés des « mythes ». C'est une particularité curieuse de son idée de « mythe » : à la différence des mythes anciens, le « mythe » contemporain selon Barthes se dit mais ne se raconte pas, il n'est pas un récit.

L'époque où nous vivons nous montre les limites de cette conception du mythe idéologique. Les mythologies historiques, constituées de récits et d'interprétations du passé, s'avèrent particulièrement fortes et virulentes dans les conflits ethniques et internationaux. Les « guerres de mémoire » opposent moins des partisans d'idéologies politiques explicites que les détenteurs de différentes « mémoires » (autrement dit, des traditions, des mythes) communautaires. C'est ainsi que les récits – toujours isolés du contexte, épurés et tendancieusement commentés –, des événements très anciens voire légendaires qui mettent en rapport une ethnie ou un État avec un territoire peuvent servir de référence politique que cette ethnie et cet État emploient à justifier leurs revendications et annexions. Structurellement, ces mythes-là se distinguent des « mythes » barthesiens : d'abord, ils sont formés d'éléments dynamiques, d'événements (batailles, expéditions, conversions, traités, etc.), et puis ces éléments primaires parasités par le sens mythique ne sont jamais présents, ni visibles ni sensibles, ils ont eu lieu dans un passé souvent très lointain et nous sont connus uniquement par la tradition, c'est-à-dire par des récits déjà plus ou moins « mythiques ».

Cette difficulté théorique a pu bloquer, chez Barthes, l'approche systématique des mythes historiques, dans lesquels les niveaux dénotatif et connotatif de la signification s'accolent et s'interpénètrent sans laisser d'espace au regard critique du sémiologue. La sémiotique semble s'arrêter au seuil de ce problème, et l'on a besoin d'une autre approche. C'est ainsi que des historiens français ont entrepris la description critique d'un système de mythes historiques de la France, baptisés « les lieux de mémoire ». L'édition fondamentale des *Lieux de mémoire*, parue en 1984-1992 sous la direction de Pierre Nora, peut se lire comme une contrepartie et en même temps une continuation des *Mythologies*, une tentative de reconstituer les récits et les dispositifs diffus avec lesquels la culture française cherche à rendre compte de son passé national.

4. *L'action*. Il y a encore un aspect du mythe moderne qui est son efficacité. En effet, un mythe sert à conditionner non seulement la conscience mais aussi le comportement des hommes, il produit donc une action sur eux et les incite à commettre d'autres actions. Sur ce point-là, Barthes ne se prononce pas d'une manière systématique mais certains de ses aperçus méritent notre attention. Il prend en compte par exemple la force persuasive d'une publicité qui produit un effet psychologique de délivrance : « Nous voilà, nous aussi, débarrassés d'un préjugé qui nous coûtait cher, trop cher, qui nous coûtait trop de scrupules,

trop de révoltes, trop de combats et trop de solitude » (« L'opération Astra », I, p. 590). Ou bien des spectacles hypnotiques comme le *show* évangélisant du prédicateur Billy Graham (« Billy Graham au Vel' d'Hiv' »). Mais l'effet le plus grave est expliqué dans la postface théorique de l'ouvrage, « Le mythe, aujourd'hui » : c'est le « caractère impératif, interpellatoire » du mythe (I, p. 694) ; « il me semble recevoir une invitation impérieuse, personnelle, à nommer cet objet... » (I, p. 694) ; « et l'adhominatation est si franche qu'il me semble que [cet objet] vient d'être créée sur-le-champ, *pour moi*, comme un objet magique surgi dans mon présent sans aucune trace de l'histoire qui l'a produit » (I, p. 695).

Contrairement aux structures de la langue, que Barthes allait extrapoler à d'autres systèmes signifiants dans sa période structuraliste, le mythe n'est pas organisé comme un dispositif statique : c'est un acte, une action de force, caractérisée par une expression énergique – « le mythe est toujours un vol de langage » (I, p. 699). Son effet « interpellatoire » évoqué par Barthes anticipe l'interprétation néo-marxiste des « appareils idéologiques d'État », que Louis Althusser devait proposer en 1970. Selon ce dernier,

« toute idéologie interpelle les individus concrets en sujets concrets [...] par cette opération très précise que nous appelons l'interpellation, qu'on peut se représenter sur le type même de la plus banale interpellation policière (ou non) de tous les jours : "hé, vous, là-bas !" »⁷

Barthes lui-même, dans les années 1970, s'est tourné visiblement vers les phénomènes dynamiques du conflit de forces : dans un article de 1973, il les appelait « la guerre des langages », et dans les *Fragments d'un discours amoureux*, ainsi que dans ses cours au Collège de France, il évoquait la nécessité d'une « Philologie active » (III, p. 644), d'une « philologie des forces, des différences, des intensités »⁸. Il s'intéressait à cet aspect du langage que les linguistes appellent aujourd'hui illocutoire, ou performatif, et qui consiste à ce que l'énonciation verbale produise un acte de parole, modifiant la situation sociale où elle a lieu. On pourrait poursuivre la même réflexion dans le champ des énoncés non verbaux, dont s'occupe la sémiotique générale, construite par l'auteur des *Mythologies*.

Soixante ans après la publication des essais barthesiens sur les mythes modernes, on voit bien que l'étude des forces performatives des signes doit nécessairement prolonger celle de leurs structures. En témoignent curieusement certaines tentatives d'imiter le genre inventé par Barthes. Ainsi, Jérôme Garcin a

recueilli en 2007, l'année du cinquantenaire du célèbre livre, quelques dizaines d'essais par divers auteurs intitulés *Nouvelles Mythologies*⁹. Ce catalogue de mots, de gestes, d'habitudes et d'objets de la civilisation du XXI^e siècle privilégie d'une manière évidente soit des « objets magiques » (comme le téléphone portable ou d'autres merveilles techniques d'aujourd'hui), soit des procédés pratiques (qu'est-ce que font les femmes pour plaire aux hommes et à elles-mêmes ?).

Une autre imitation est due à Jean-Marie Klinkenberg¹⁰, et les titres des chapitres en disent long, qui désignent tous des gestes ou des démarches : « Rouler à vélo », « Ovationner le roi », « Trouver un compromis », « Savoir rire de soi »... Bref, les objets types de ces nouvelles mythologies sont toujours des *actions*, des conduites ou bien des objets investis de forces fantasmatiques. Évidemment, ces pastiches littéraires plus ou moins ludiques ne peuvent pas servir d'arguments péremptoirs ; mais les sciences humaines d'aujourd'hui cherchent elles aussi à réunir la recherche du comportement à l'étude sémiotique des énoncés : telle est la théorie, déjà mentionnée, de l'illocution en linguistique ou bien la théorie de l'action comme texte proposée dans quelques articles importants de Paul Ricœur¹¹. Il existe sans doute des forces de communication qui ne passent pas par l'intermédiaire des signes ; on pense en particulier à quelques phénomènes mimétiques¹².

Pour conclure, on peut supposer que la méthode d'analyse critique des mythes inventée par Barthes et inspirée de la sociologie de Durkheim¹³ a bien servi pour l'étude d'un état relativement stable de la société, mais qu'elle révèle ses insuffisances dès qu'il s'agit de rendre compte d'une évolution et des conflits de forces qui la déterminent de nos jours. Roland Barthes en était conscient, d'où l'abandon de sa tentative de continuer ses « petites mythologies » après 1957, et plus tard son autocritique théorique dans l'article « La mythologie, aujourd'hui » (1971), esquissant un nouveau programme d'études et proposant de substituer une (ré)évaluation active des mythes à leur déchiffrement (II, p. 1184). Il mettait donc à l'avant-scène l'action de force menée par le mythologue et visant à déstabiliser et à faire bouger les systèmes de la culture. D'autres concepts qui se profilent dans ses essais sans être repris et définis dans la postface théorique de son livre : le « bon objet », l'image, le récit historique – pourraient ouvrir eux aussi de nouvelles perspectives de recherche, en confirmant une fois de plus le caractère inspirateur de l'ouvrage de Roland Barthes.



Notes:

1. Cet article paraît dans le dossier *Roland Barthes en Europe de l'Est : Dialectiques*, coordonné par Ana Delia Rogobete et Alexandru Matei. Les articles de ce dossier sont issus du colloque « Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989 » qui a eu lieu les 26 et 27 mars 2015 à Bucarest, au CEREFREA, sous la coordination et Ana Delia Rogobete et de Alexandru Matei, et dans l'organisation du CEREFREA, dont les responsables ont été et sont encore Simona Necula et Larisa Luică. Tous ces articles ont été relus et paraissent aujourd'hui dans un dossier coordonné par Ana Delia Rogobete (Université Johns Hopkins, Baltimore) et Alexandru Matei (Université « Transilvania », Brasov). Les articles de *Roland Barthes en Europe de l'Est : Dialectiques* : Alexandru Matei, « Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Serge Zenkine, « Mythologies, soixante ans après », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Despina Jderu, « Jamais plus. Le *Journal de deuil* ou comment écrire la mort », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Eliza Dana Coroamă, « Barthes avec Derrida, ou vers un après-punctum social et écologique », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Yavor Petkov, « Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Deliana Vasiliu, « Traduire Barthes - regards nostalgiques et ambivalents », *Transilvania*, no. 4 (2020).
2. Ici et dans la suite, les références entre parenthèses renvoient aux (*Euvres complètes* de Roland Barthes en 3 volumes, publiées sous la direction d'Éric Marty (Le Seuil, 1993-1994). Les *Mythologies* font partie du volume I.
3. Expression par laquelle Barthes, en 1971, définissait les « tableaux » de son livre *L'Empire des signes* (II, p. 1319). Elle pourrait s'appliquer exceptionnellement à quelques essais (peu nombreux) des *Mythologies*.
4. Par Gilbert Simondon notamment, dont l'ouvrage *Du mode d'existence des objets techniques* a suivi de près les *Mythologies* de Barthes, en 1958.
5. Voir, pour plus de détails, Serge Zenkine, « La sémiotique de l'image visuelle : Roland Barthes et Iouri Lotman », dans *Glissements, décentrement, déplacement : Pour un dialogue sémiotique franco-russe* (sous la direction de Michel Costantini) (Saint-Denis, 2013), 84-91.
6. Jean Baudrillard, « The Violence of Images, Violence against the Image », *ArtUS*, no. 23 (2008) : 38-45.
7. Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques de l'État », dans Louis Althusser, *Positions* (Paris : Éditions sociales, 1976), 113.
8. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, éd. Claude Coste (Paris : Le Seuil/IMEC, 2002), 149.
9. Roland Barthes, *Nouvelles mythologies* (Paris : Le Seuil, 2007).
10. Jean-Marie Klinkenberg, *Petites mythologies belges* (Bruxelles : Édition Labor/Éditions Espace de Libertés, 2003).
11. Voir en premier lieu Paul Ricœur, « Le modèle du texte : l'action sensée considérée comme un texte », dans Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (Paris : Le Seuil, 1986), 183-211.
12. Voir Mikhaïl Iampolski, *Demon i labirint : Diagrammy, deformatsii, mimesis* (Moscou : Novoe literaturnoe obozrenie, 1996) ; Valéry Podoroga, *Mimesis : Materialy po analiticheskoj antropologii literatury*, t. 1-2 (1) (Moscou : Koulournaya revoliutsia, 2006, 2011). Cf. notre compte rendu en français du premier de ces ouvrages : Serge Zenkine, « Corps continus ou corps historiques? La postsémiologie russe », *Critique* (n° 644-645, janvier-février 2001), 146-160.
13. En 1970, dans une préface postérieure de son livre, Barthes cite expressément la notion durkheimienne de « représentations collectives » en l'associant à la linguistique saussurienne (I, p. 563).

Bibliography:

- Althusser, Louis. "Idéologie et appareils idéologiques de l'État." In Louis Althusser, *Positions*. Paris: Éditions sociales, 1976.
- Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble*, éd. Claude Coste. Paris: Le Seuil/IMEC, 2002.
- Barthes, Roland. *Euvres complètes*, 3 volumes, publiées sous la direction d'Éric Marty. Paris: Le Seuil, 1993-1994.
- Baudrillard, Jean. "The Violence of Images, Violence against the Image." *ArtUS*, no. 23 (2008).
- Garcin, Jérôme, ed. *Nouvelles mythologies*. Paris: Le Seuil, 2007.
- Iampolski, Mikhaïl. *Demon i labirint : Diagrammy, deformatsii, mimesis* [The Demon and the Labyrinth: Diagrams, Deformations, Mimesis]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.
- Klinkenberg, Jean-Marie. *Petites mythologies belges*. Bruxelles: Édition Labor/Éditions Espace de Libertés, 2003.
- Ricœur, Paul. "Le modèle du texte : l'action sensée considérée comme un texte." In Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, 183-211. Paris: Le Seuil, 1986.
- Podoroga, Valery. *Mimesis: Materialy po analiticheskoj antropologii literatury*, t. 1-2 (1). Moscow: Koulournaya revoliutsia, 2006, 2011.
- Zenkine, Serge. "Corps continus ou corps historiques? La postsémiologie russe." *Critique*, no. 644-645 (2001), 146-160.
- Zenkine, Serge. "La sémiotique de l'image visuelle : Roland Barthes et Iouri Lotman." In *Glissements, décentrement, déplacement : Pour un dialogue sémiotique franco-russe*, edited by Michel Costantini, 84-91. Saint-Denis, 2013. <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/164239-Glissements-décentrement-déplacement-pour-un-dialogue-sémiotique-franco-russe.html>.

« JAMAIS PLUS ». LE JOURNAL DE DEUIL OU COMMENT ÉCRIRE LA MORT

Despina JDERU

Universitatea din București
 Université de Bucarest
 Personal e-mail: despina.jderu@gmail.com

"NEVER AGAIN." MOURNING DIARY OR HOW TO WRITE ABOUT DEATH

Abstract: This article aims to analyze the role of mourning in Barthes's late work, insisting mainly on his Mourning Diary. We flesh out the writing specificities of this work, written in 1977 and published posthumously, trying to emphasize the tension between the need to express grief and its inexpressible sharpness. We attempt to outline the ways in which the experience of mourning reshapes the writing process and exerts a major influence on Barthes's literary practice and life¹.

Keywords: Roland Barthes, Mourning Diary, grief, writing of the self, journal, memories.

Citation suggestion: Jderu, Despina. « « Jamais plus ». Le Journal de deuil ou comment écrire la mort ». *Transilvania*, no. 4 (2021): 12-18.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.03>.



« [...] désormais et à jamais je serais moi-même ma propre mère. »²

C'est le 18 février 1978, pendant un cours au Collège de France, que Barthes affirme publiquement devant son auditoire « Il s'est produit dans ma vie, certains le savent, un événement grave, un deuil. »³ À ce moment-là, il avait déjà écrit une partie importante de cet étrange journal intime constitué de 330 feuillets, la plupart datés, publié 32 ans après les avoir écrits. La publication de ces phrases courtes, quasi quotidiennes⁴, écrites entre 26 octobre 1977 et 21 juin 1978, arrangées sous forme d'un journal, suscite au moment de leur apparition une polémique prévisible. Celle-ci vise la légitimité de la publication d'un tel journal intime dont l'écriture n'était pas forcément vouée à la publication. Au moins, Barthes n'aurait jamais eu l'intention d'une telle publication. Le journal paraît en 2009 aux Éditions du Seuil, dans son intégralité, avec quelques remarques de la part de l'éditeur qui viennent en éclaircir le contexte et formuler le but de cette publication.⁵

La mère de Barthes, Henriette Barthes, veuve de guerre à 23 ans, meurt le 25 octobre 1977, à 84 ans, suite à

une maladie. Si le dévouement de Barthes face à sa mère - qu'il place au cœur de son Œuvre - réside dans ses livres précédant à cet événement dramatique, les textes qu'il écrit après cette perte sont imprégnés de manière évidente de la souffrance qu'un tel événement suppose.⁶ C'est Barthes qui semble partager ses œuvres en fonction de cet événement où il lui faut, à part accepter la perte de la mère, retrouver son écriture, son style et sa voix. Voilà à quel point ce journal est important et pourquoi il faut que l'on mette en exergue dans une interrogation nécessaire de l'œuvre de Barthes, au moment de son centenaire. Car, le projet du roman que Barthes envisage n'est pas dépourvu de l'image de la mère disparue. Tout au contraire. Dans son projet intitulé *Vita Nova* la figure de la mère est centrale. Il restera pourtant inachevé car le 26 mars, 1980, Rue des Écoles, l'accident de voiture que Barthes souffre causera sa mort. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la disparition de la mère, ressentie dans le développement de l'œuvre de Barthes comme une fracture et même comme une frontière.

« Pour moi, à ce point de ma vie (où mam. est morte) j'étais *reconnu* (par les livres). Mais chose étrange - peut-être



fausse ? –, j'ai le sentiment obscur qu'elle n'étant plus là, il me faut me faire reconnaître de nouveau. Ce ne peut être en faisant n'importe quel livre de plus : l'idée de *continuer* comme par le passé à aller de livre en livre, de cours en cours m'a été tout de suite mortifère (je voyais cela *jusqu'à ma mort*). »⁷

Cette écriture particulière de deuil qui s'avère émouvante et susceptible à de nombreuses interprétations, n'éloigne pas Barthes de ses préoccupations principales, c'est-à-dire le langage et la forme, mais tout au contraire, s'il y a une raison pour laquelle ce journal a dû être publié, cette raison est celle de la liaison entre le récit et le deuil qui est toujours « antinomique »⁸. C'est Antoine Compagnon qui, lors d'un cours au Collège de France⁹, peu après l'apparition de ce journal, avance l'idée d'une équivalence entre le *Journal de deuil* et le récit de deuil considéré comme un « écrit de vie paradoxale ». Le paradoxe s'origine dans la consistance temporaire que le récit comporte, qui s'oppose aux valeurs du deuil. Autrement dit, le temps linéaire de la narration est interrompu et il devient tout d'un coup immobile. Dans le « travail de deuil », la dynamique naturelle du temps est refusée et tout essai d'en parler, donc d'en faire un récit, est ressenti comme une atténuation du deuil. C'est vers cette direction que tout récit de deuil se dirige et cet état des faits est témoigné par la littérature de deuil qui est de plus en plus présente dans la littérature française. Mais ce sens du deuil et cette fonctionnalité du récit, donc de l'écriture, ne représentent pas pour Barthes une possibilité ; au contraire, il s'y oppose.

Journal de deuil et récit de deuil

Il est important d'insister sur le statut du concept de *deuil* dans ce journal afin de comprendre quel est le rapport que Barthes établit entre le deuil et la nécessité d'écrire pendant la période qui suit à l'événement tragique, période traversée naturellement par la quête d'un sens, d'une remise en ordre. Même si Barthes ne s'intéresse pas au caractère psychanalytique du mot *deuil* en le remplaçant par « chagrin », qui est plus littéraire¹⁰, on se trouve dans une position critique où cette référence au contenu psychanalytique est absolument exigée. Car, c'est notamment sur le plan psychanalytique que le deuil est une répétition temporelle renouvelée comme rupture irréparable qui a lieu dans un espace psychique incompatible à une réalité qui peut devenir récit. Barthes emprunte le mot « chagrin » à Marcel Proust, car il lui semble que la psychanalyse avait défiguré la signification intime de cet état qu'est le deuil. Accepter les pouvoirs de la psychanalyse, en prendre acte, implique une guérison et même une forme d'oubli qui pour les sujets endeuillés n'est qu'une offense à leur douleur.

D'ailleurs, la plus importante référence littéraire pour Barthes, dans son journal, restera Proust. Les épisodes

où le narrateur proustien se penche sur la mort de sa grand-mère, décrivant les conditions du deuil et de l'oubli, vont déclencher dans la conscience créatrice de Barthes les mêmes images. Ainsi, tout en soulignant ce trait « concret » de la perte du narrateur, Barthes reviendra à Proust dans son cours sur *La Préparation du roman* :

« Ce qui rachète tous les romans, pour moi, c'est que dans les romans, dans le roman, il puisse exister de tels moments de vérité. (...) Proust a admirablement dit les épisodes, les degrés, les passages du mourir. À chaque moment du récit de la mort de la grand-mère, il a donné un supplément de concret, comme s'il allait à la racine du concret. »¹¹

Dans le *Journal de deuil*, les références à l'œuvre de Proust sont réduites à quelques notes et points significatifs dans leur rapport au deuil. En revanche, dans *La Chambre claire*, l'importance de ces épisodes de deuil que le narrateur proustien surprend sont essentiels pour que Barthes puisse revenir à cet événement, à ce deuil « qui lui est arrivé ». Ainsi, il cite Proust :

« Je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance » ; car cette originalité était le reflet de ce qu'il y avait en elle d'absolument irréductible, et par la même perdu d'un seul coup à jamais. On dit que le deuil, par son travail progressif, efface lentement la douleur ; je ne pouvais, je ne puis le croire ; car, pour moi, le Temps élimine l'émotion de la perte (je ne pleure pas), c'est tout. »¹²

Si dans *Albertine disparue*¹³ le deuil semble être une illustration de la « multiplicité de moi », tant pour la défunte que pour l'être endeuillé, comme dit Compagnon, dans le cas de Barthes, on pourrait dire plutôt que l'unicité de sa personne qui n'est plus divisible est celle qui rend l'écrivain malheureux dans cette imminente recherche du récit. Par conséquent, le risque d'un affaiblissement irréversible de ce deuil anéantissant est inévitable et on peut problématiser l'intérêt littéraire de ce journal qui trahit l'impuissance de Barthes de résister au récit. Si le récit mène à une ré-temporalisation de la vie, dans le cas du deuil, faire du récit signifie l'affaiblir ou même le nier. Car, c'est Barthes qui évoque la peur de « littéaturer »¹⁴ la souffrance et le chagrin comme immanence : « Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature - ou sans être sûr que c'en ne sera pas bien qu'en fait la littérature s'origine dans ces vérités. »¹⁵ En effet, la peur de Barthes de faire de la littérature, page après page, produit le paradoxe du récit dont parle Compagnon dans sa conférence dédiée au *Journal de deuil*. Barthes ne laisse s'entrevoir aucune occasion de soupçonner le trait thérapeutique de l'écriture. Dans le *Journal de deuil*, son attitude par rapport à la mort implique d'irréversibles conséquences au niveau de l'écriture notamment, car elle affecte visiblement sa présence dans le texte.

Effectivement cette expérience de la mort « plus directe et moins générale »¹⁶ constitue le prétexte d'une écriture de la vie inspirée par Proust. « La banalité »¹⁷ du deuil que l'auteur vit semble receler « de l'or ». La question qui s'impose est pourquoi « chercher de l'or » dans des feuillets de deuil ? Dans ces pages, Barthes vit des expériences ultimes, celle de la mort double, de l'être aimé et la mort à venir de lui-même, et assiste au devenir de son rapport à l'écriture. Il vit à la fois la contradiction douloureuse entre le droit de vivre détaché de l'écriture et le plaisir qu'elle lui procure. La double mort se traduit dans ce parcours d'analyse du journal par une identification entre la disparition de la mère et sa propre disparition, que Barthes ressent en tant que telle. « En fait, *au fond*, toujours ceci : *comme* si j'étais *comme* mort. »¹⁸ Le devenir vise le changement de sa vision sur son Œuvre qui prend la forme d'une nécessité de la réécrire. « Avant de reprendre avec *sagesse* et *stoïcisme*, le cours (d'ailleurs non prévu) de l'œuvre, il m'est nécessaire (je le sens bien) de faire ce livre autour de mam. En un sens, aussi, c'est comme s'il me fallait *faire reconnaître mam*. »¹⁹ « Habiter le chagrin » c'est également pouvoir – (d)écrire le chagrin, même brièvement, en arrivant ainsi à une image personnelle du deuil. Même si la possibilité thérapeutique de l'écriture est rejetée et la structure psychanalytique du deuil ne l'intéresse pas, un autre aspect reste important : Barthes ne peut pas résister à la tentation d'écrire.

Donc, le paradoxe dont il parle, est celui où s'articulent la signification du deuil comme vécu absolu et le dessein de le dire. La contradiction entre le récit et le deuil apparaît au moment où on reconnaît deux types de temporalités qui ne sont pas compatibles : le temps fluide du récit qui est linéaire et le temps interrompu et immobile du deuil. Le deuil est « sporadique » et « immuable », il ne fait que retourner celui qui souffre à l'expérience atroce de la mort. À son tour, le récit implique une atténuation du deuil, ce qui ne semble pas être l'enjeu de ce journal : « Je ne souhaite rien d'autre que d'habiter mon chagrin. » À ce point, nous pouvons nous interroger si le choix d'approcher ce texte comme récit est légitime. L'intention de l'auteur de le faire intégrer à son grand projet *Vita Nova*²⁰ nous y invite, alors que les traits psychanalytiques du texte nous en éloignent. Alors, c'est la rencontre entre le journal de deuil et le récit de deuil, dans la perspective de Compagnon, qui est importante pour comprendre la réception et les directions de la réception de ce journal de deuil. Barthes accepte avec difficulté ce résultat inévitable de l'écriture du deuil, dont il cherche un précédent dans l'œuvre de Proust, celui de « dialectiser le deuil ».

« Ce rejet du récit se comprend aussi comme un refus de faire signifier le deuil, de dialectiser son expérience par le biais de la narration. Il s'agit au contraire de s'en tenir aux émotions, de saisir en souvenir, par un geste très proustien,

chaque visage de la défunte qui ressuscite à la vue d'un objet, d'un détail. »²¹

Le rapport que le journal entretient avec la psychanalyse n'est pas absent, mais c'est un « rapport *indécis* »²². Autrement dit, l'enjeu de ces feuillets est celui d'exposer le deuil sans l'atténuer de le muer en littérature sans en diminuer le vécu. Résister au récit et vivre pleinement l'état du deuil, en faire de la littérature sans l'épuiser et sans sortir de l'état que le deuil impose, voilà le défi auquel Barthes se confronte à travers son journal.

Le *Journal de deuil* est écrit sous un signe formel particulier de la coupure. Divisé en 330 feuillets et construit par des phrases courtes, le journal indique une certaine suspension de quelque chose de vivant, dans ce cas, de la vie de l'être endeuillé. L'abréviation soutient aussi fermement ce trait suspendu du texte. Dans le journal, les amis et le frère de Roland Barthes n'apparaissent que par la majuscule de leur prénom. De même, la mère devient ici « Mam. » et elle appelle son fils « Mon R. » et non pas « Mon Roland », comme dans *La Préparation du Roman*. Sur cette abréviation du nom de la mère Tiphaine Samoyault se penche dans sa biographie, car, après la publication, cette appellation se fétichise auprès des critiques. Cet aspect est mis en évidence aussi par Éric Marty²³ dans les pages qui décrivent la vie de Barthes à Urt²⁴. Un soir, en regardant la télé avec Éric Marty, Barthes dit à sa mère : « Maman, c'est une émission sur moi. »²⁵ Dans les souvenirs d'Éric Marty à Urt, Henriette Barthes est toujours présente comme « maman » dans le discours de Barthes et cela est confirmé par les écrits barthiens. C'est le deuil qui raccourcit le nom, comme s'il enlevait au langage sa capacité référentielle. Il y a une tension dans cette écriture réduite, que Barthes était à l'époque en train de pratiquer même au-delà du journal, par exemple alors qu'il prenait des notes pendant qu'il préparait ses cours au Collège de France. Barthes écrivait des phrases très courtes sur des feuillets qu'il coupait en quatre en les gardant toujours sur son bureau.

La suspension formelle de l'écriture n'est qu'une manière de rendre visible l'absolu du deuil qui tend à s'emparer de la réalité environnante. Ici, Barthes n'est plus l'intellectuel à l'œuvre, mais plutôt un écrivain qui écrit en quelque sorte sans raison d'écrire, qui ne se reconnaît plus dans sa propre écriture. Comme si la négation de soi sera la conséquence du deuil ou même, la fin d'une existence antérieure à cet événement. « Au fond, la Mère était Barthes. Au sens le plus profond du mot *être*. »²⁶

On peut établir un lien entre cet épisode de sa vie à l'accident tragique que Barthes subit le 26 mars 1980, Rue des Écoles, lorsqu'une camionnette de blanchissage le renverse. Après un mois d'agonie, Barthes meurt. Cette fin semble être étrange quand on lit les témoignages de ceux qui l'ont entouré jusqu'au moment de sa mort. « On



a dit qu'il s'était laissé mourir. Sa blessure n'était pas si grave [...]. »²⁷. C'est ironique si l'on pense à la confession de son dernier étudiant en thèse.²⁸ Au moment de son accident, Barthes tient dans ses mains une thèse sur la mort et le langage de la mort. Il semblait que la mort indifférait Barthes jusqu'à l'expérience directe avec elle. Ce qui le préoccupe depuis la mort de sa mère est comment faire son deuil qui en se transformant en littérature perd de sa force de manière inévitable. « Ce qui le défigurait, ce qui l'avait immobilisé, cette blessure avait ouvert quelques choses d'irréparable et cet écoulement était si irréversible qu'il ne lui permettait de retrouver le Monde, de se retrouver lui, de reprendre contact avec les choses. »²⁹ Les circonstances de la mort de Barthes restent problématiques sur le fond de cette angoisse déclenchée par le deuil qui l'accompagne encore trois années après la mort de la mère.

Le fait que l'image du deuil prend le contour du fragment et de la coupure indique cette tension qui représente la particularité du deuil et qui empêche son investissement littéraire.

Faire et défaire le deuil

« Faire le deuil » est depuis assez longtemps, dans la psychanalyse, une expression délicate quand il s'agit de la perte de quelqu'un, c'est « une trouvaille du langage »³⁰ paradoxale qui rapproche deux termes incompatibles : *faire* qui suppose une action ayant capacité de changer un état initial, et *le deuil* qui est un état immobile, une impuissance, qui par sa particularité ne peut subir aucune tentative d'infléchissement. Le deuil, c'est comme une sorte de monade, sans échange avec le monde extérieur. La psychanalyste Anne Dufourmantelle propose de remplacer l'expression « faire le deuil » par « défaire le deuil ». Celle-ci est un processus qui consiste dans la résignation et l'acceptation de la mort de l'être aimé. Le deuil, cet état qui surgit après l'événement de la mort, a déjà une structure propre en train de se figer et qui, par conséquent, demande à être relativisée. Le temps immobile du deuil reprend alors son élasticité, il devient mobile et compatible au récit. C'est à ce moment-là que le deuil est le plus traumatique et profond, quand il est vécu dans un silence mélancolique au sens profond du terme. Le sens freudien et absolu du deuil va jusqu'à la mélancolie et tombe sous son emprise³¹ Néanmoins, ce n'est pas cette perspective qui intéresse Barthes le plus. On pourrait être tenté de dire que Barthes cherche à comprendre le deuil, à travers l'écriture, mais il s'agit plutôt pour lui de rechercher une expression littéraire, de dire l'« atroce » : « Mon chagrin est *inexprimable* mais tout de même *dicible*. Le fait même que la langue me fournit le mot « intolérable » accomplit immédiatement une certaine tolérance. »³².

Le deuil de Barthes, dans le journal, est prononçable même s'il y a un souhait exprimé de l'épuiser dans le

vécu. L'écriture du soi n'annule pas le deuil. Dans ce cas, la théorie heideggerienne qui avance l'idée que la simple présence à la mort d'autrui ne nous apprend rien de nouveau sur nous-mêmes, ne nous apporte rien ou presque rien ne s'applique pas. Pour Heidegger, la mort d'autrui n'a pas cette capacité de nous offrir une information sur notre propre existence ou sur notre propre mort car l'événement de la mort est personnel. Cette dernière expérience, dit Heidegger, réjouit une certaine authenticité. Or, participer en tant que spectateur à la mort d'autrui n'est pas une expérience, mais « une assistance ».³³ A cette individualité de la mort annoncée par Heidegger s'oppose l'expérimentation dont parle Emmanuel Levinas. La mort de la mère, de la seule femme connue, défigure Barthes et le rend méconnaissable. Son attitude envers la mort d'autrui est plutôt compatible avec l'idée de Levinas sur la mort comme une expérience vraie. Cette vision implique le souhait de guérir l'autre de sa mortalité.³⁴ Le deuil barthien s'approche visiblement de la perspective de Levinas qui implique une certaine culpabilité que le sujet qui assiste à la mort ressent à survivre à un tel événement. Barthes l'éprouve et le dit : « Parfois, très brièvement, un moment blanc comme d'insensibilité qui n'est pas moment d'oubli. Cela m'effraye. »³⁵ À cette peur culpabilisante de l'oubli s'ajoute la culpabilité d'une vie qui continue malgré la disparition de l'être aimé : « Pouvoir vivre sans quelqu'un qu'on aimait signifie-t-il qu'on l'aimait moins qu'on ne croyait... ? »³⁶

Le philosophe Vincent Delacroix comprend cette insistance de l'être endeuillé de se soumettre continuellement à la souffrance après la perte de l'être aimé comme une recherche de soi, d'un équilibre de ce « soi » qui souffre des changements et des mutilations bien visibles à l'extérieur. « Celui qui insiste dans la douleur insiste auprès de quelque chose que personne ne peut voir : le réel lui-même. »³⁷ Le Barthes *réel* ne se montre pas dans la souffrance : il ne peut pas s'y montrer, et c'est parce que chaque relation humaine a un caractère conventionnel qui implique des règles. Si l'être endeuillé exprime la souffrance, celui qui écoute son discours aura une certaine attitude, en concordance avec la fragilité de l'émetteur et avec la confiance que le dernier lui a faite. La posture du récepteur s'avère délicate parce qu'il doit s'en montrer digne de cette confiance. De plus, il doit vouloir reconnaître la souffrance de l'autre et la réalité que le langage cache. Pour Barthes, le rapport entre ce qu'il montre et ce qu'il cache, ce qu'il fait et ce qu'il dit faire durant le deuil est chaotique. Le 29 décembre, 1977, Barthes note dans son journal : « L'indescriptible de mon deuil vient de ce je ne l'hystérise pas : malaise continu, très particulier. »³⁸ Cette tranquillité du deuil est tout à fait apparente, comme le montre d'ailleurs Tiphaine Samoyault dans sa biographie. Barthes n'assume pas le deuil discrètement, mais comme un « événement catastrophique ». La vie quotidienne est assombrie par

cette tranquillité dissimulée, il ressent aussi la peur de vivre dans un avenir sans l'être aimé. Dans le territoire maternel, Barthes redevient enfant. Le discours amoureux qui lui est propre est dirigé maintenant vers sa mère :

« Barthes n'était pas embarrassé par cet amour. Je me rappelle qu'une fois il m'avait dit qu'un de ses amis lui avait écrit qu'il aurait dû dédier les *Fragments d'un discours amoureux* à sa mère, et il avait ajouté, les yeux perdus dans le lointain comme pour se pénétrer de cette phrase, d'un air très doux mais avec une certaine solennité, comme s'il voulait que je le comprenne bien : « Oui, c'est vrai. »³⁹

Ce processus de vivre le deuil, un deuil comme « sclérose » et comme « maladie » influencera de manière décisive l'œuvre ultérieure de Barthes. L'écriture barthienne devient encore plus émotive et subjective. Néanmoins, on ne peut parler chez Barthes de *littérature de deuil*. Barthes ne se propose pas d'analyser son deuil, mais de dire son chagrin. Philippe Sollers note dans son ouvrage consacré à Barthes : « Un mot dont il avait horreur, pour ce qui lui est arrivé de façon déchirante - la mort de sa mère - est le mot deuil. *Journal de deuil* est un beau titre, mais ce n'est pas de deuil qu'il s'agit. C'est ce qu'il a appelé, d'un mot auquel il a redonné tout sa force, *le chagrin*. »⁴⁰ C'est toujours le chagrin qui dirige Barthes vers l'écriture. Il retrouve la « noblesse »⁴¹ perdue de la littérature, il prépare le cours sur *Le Neutre* au Collège de France et la conférence *Longtemps je me suis couché de bonne heure* sur Proust, auquel il revient souvent à cette époque, et puis travaille sur *La Préparation du roman*. Il écrit *La Chambre claire* et il commence le projet de la *Vita Nova* qui restera inachevé et où l'on trouve des fragments de ce journal. À propos de ce dernier projet, il dira : « Depuis la mort de mam., malgré - ou à travers-effort acharné pour mettre en œuvre un grand projet d'écriture, altération progressive de la confiance en moi - en ce que j'écris. »⁴²

Le *Journal de deuil* est, il faut le préciser, un projet et non pas un livre en tant que tel : c'est un projet d'écriture qui retentit de manière indélébile dans son œuvre à partir du moment de la mort de sa mère. Le sentiment d'être « mal assis » s'empare de lui : « [...] maman du fond de sa conscience affaiblie, ne pensant pas à sa propre souffrance, me dit : « Tu es mal assis, tu es mal assis. » (parce que je l'évente assis sur un tabouret). »⁴³

Conclusion

En guise de conclusion, on devrait reprendre cette question : pourquoi devrait-on prêter est-il si important ce journal ? La réponse viendra, bien évidemment, de la formule inédite qu'il propose, tant au niveau formel que sémantique. L'écriture de ce journal se réalise, de manière consciente, contre les traits significatifs du

deuil comme mot psychanalytique et il suppose, tout au long de son écriture, une résistance au discours.

Le *Journal de deuil* rejaillit sur l'œuvre qui s'écrit après la mort de la mère, une œuvre « destinée à sa propre disparition »⁴⁴, car à travers cette partie de son œuvre, Barthes va apprendre à « maîtriser la mort ». Puisque c'est en écrivant son journal qu'il retrouve la noblesse de la Mère, et c'est dans l'espace littéraire du *chagrin* qu'il ouvre tout en luttant contre la tentation du récit. Barthes cède en fin de compte au récit, parce qu'il reprend l'écriture réflexive qui lui est propre. Il écrit sur son deuil pour pouvoir continuer à écrire, il s'identifie tellement à sa mère que sa perte est sans doute aussi la perte de soi-même. Ce qui y est touchant dans ce livre, c'est le rapport entre sa mère et lui-même, la transparence de cette coalescence qui souligne ainsi que l'espace et le temps font bloc, le bloc d'un amour illimité qui annule par moments « la banalité » du deuil et « l'angoisse » de se savoir vivre après la perte de l'être aimé. Mais la vie poursuit son chemin et le désir d'écrire ne tarit pas. En guise d'hommage, Barthes envisage tout un projet littéraire, une œuvre où la mère puisse être identifiée à travers le temps et malgré le temps.

« Je savais bien que, par cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits (les appeler tout entiers à moi). Non, je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul. »⁴⁵

L'identification qu'il cherche avec l'image de la mère est évidente dans d'autres textes que le journal. Ici, Barthes est expéditif, mais dans la *Chambre claire* il revient sur sa douleur : « [...] ma mère était faible, très faible. Je vivais dans sa faiblesse (il m'était impossible de participer au monde de force, de sortir le soir, toute mondanité me faisait horreur). »⁴⁶ Le vécu de ce deuil n'est pas discret, il est toujours partagé avec les amis et les proches dans les lettres que Barthes envoie surtout à l'occasion de l'apparition de *La Chambre claire*. Dans une lettre à Philippe Rebeyrol⁴⁷, Barthes confesse : « Je voulais venir te voir, toi, car maintenant, ce qui est bien énigmatique, depuis la mort de maman, j'ai une grande résistance au voyage *en soi*. »⁴⁸ Dans le journal, il écrivait : « Déception de divers lieux et voyages. Je ne suis bien nulle part. Très vite, ce cri : *Je veux rentrer !* (mais où? puisqu'elle n'est nulle part, qui était là où je pouvais rentrer). »⁴⁹ Ce *Journal de deuil*, étrange et fragmentaire, qui est au fond une sorte de laboratoire littéraire pour *les livres à venir*. C'est en tant que nouveau départ qu'il restera, comme l'envisageait son auteur, une partie essentielle de son œuvre, et il montre que, même dans le cas d'une écriture très réflexive et théorique très moderne, le rôle monumental de l'écriture ne saurait être négligé.



Notes:

1. Cet article paraît dans le dossier *Roland Barthes en Europe de l'Est : Dialectiques*, coordonné par Ana Delia Rogobete et Alexandru Matei. Les articles de ce dossier sont issus du colloque « Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989 » qui a eu lieu les 26 et 27 mars 2015 à Bucarest, au CEREFREA, sous la coordination et Ana Delia Rogobete et de Alexandru Matei, et dans l'organisation du CEREFREA, dont les responsables ont été et sont encore Simona Necula et Larisa Luică. Tous ces articles ont été relus et paraissent aujourd'hui dans un dossier coordonné par Ana Delia Rogobete (Université Johns Hopkins, Baltimore) et Alexandru Matei (Université « Transilvania », Brasov). Les articles de *Roland Barthes en Europe de l'Est : Dialectiques* : Alexandru Matei, « Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Serge Zenkine, « Mythologies, soixante ans après », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Despina Jderu, « Jamais plus. Le *Journal de deuil* ou comment écrire la mort », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Eliza Dana Coroamă, « Barthes avec Derrida, ou vers un après-punctum social et écologique », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Yavor Petkov, « Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Deliana Vasiliu, « Traduire Barthes - regards nostalgiques et ambivalents », *Transilvania*, no. 4 (2020).
2. Roland Barthes, *Journal de deuil* (Paris : Éditions du Seuil/IMEC, 2009), 46.
3. Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes* (Paris : Éditions du Seuil), 641.
4. Parfois, les phrases sont marquées avec la même date ou il y a une pause de plusieurs jours. Ce qu'il conserve toujours est le caractère fragmentaire et réservé des notes.
5. Ce qui s'avère très intéressant parmi les remarques de l'éditeur et appuie de manière évidente la publication courageuse de ce livre tient à son enjeu. L'ensemble des notes est vu comme l'hypothèse d'un livre que Barthes aurait envisagé après la mort de sa mère. Néanmoins, on ne connaît pas clairement les intentions de l'auteur à propos de l'écriture de ce journal. Quand on y fait référence, on peut bien parler d'un projet de type laboratoire littéraire qui vient mettre l'œuvre écrite pendant ce temps-là à la lumière d'une composante biographique. Ce que l'on peut affirmer avec certitude est que la publication de ce journal semblait inévitable. Même pour Barthes lui-même. D'ici le choix des initiales attribuées aux proches de son entourage présents dans ce journal, des personnages que l'on peut facilement identifier.
6. Pendant la rédaction de ce journal, Barthes prépare ses cours sur *Le Neutre* et *La Préparation du roman* au Collège de France, il écrit *La Chambre claire* et à la fois, il rédige son projet du roman, « Vita Nova », qui restera inachevé.
7. Barthes, *Journal de deuil*, 144.
8. Ce terme est utilisé par Antoine Compagnon pour désigner le rapport entre *le récit* et *le deuil*. Vu comme un processus de sortie de cet état de désespoir que Barthes identifie aussi, le récit prend en considération la signification de deuil comme période à terme limité qui suit à une perte. Voilà pourquoi le rejet du récit est si véhément. Parce qu'il annule, en fin de compte, cet état de deuil ou mieux dit, il l'achève.
9. Antoine Compagnon, Cours au Collège de France, *Le Journal de deuil de Roland Barthes : un écrit de vie paradoxal?* (1/2), 10 mars, 2009. (<https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2009-03-10-16h30.htm>).
10. « Ne pas dire *Deuil*. C'est trop psychanalytique. Je ne suis pas *en deuil*. J'ai du chagrin. » ; Barthes, *Journal de deuil*, 83.
11. Roland Barthes, Cours au Collège de France, *La Préparation du roman*, « Proust, la mort de la grand-mère », 10 mars 1979.
12. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Éditions du Seuil, 1980), 118.
13. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, VI, *Albertine disparue* (Paris : Gallimard, 1992).
14. Mot qui signifie *faire de la littérature*. Sa première attestation date de 1861, dans la Correspondance de Flaubert. (<https://www.cnrtl.fr/definition/litteraturer>).
15. Barthes, *Journal de deuil*, 33.
16. Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes* (Paris : Éditions du Seuil, 2015), 633.
17. « En prenant ces notes, je me confie à la *banalité* qui est en moi. » ; Barthes, *Journal de deuil*, 27.
18. *Ibid.*, 119.
19. *Ibid.*, 145.
20. *Vita Nova* est le grand projet de Barthes resté inachevé au moment de sa mort. Il s'agit d'une nouvelle étape de son œuvre, d'une régénération de sa capacité créatrice et d'une nouvelle pratique d'écriture.
21. Antoine Compagnon, Cours au Collège de France, *Le Journal de deuil de Roland Barthes : un écrit de vie paradoxal?* (2/2), 17 mars 2009.
22. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris : Éditions du Seuil, 1975), 180.
23. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire* (Paris : Éditions du Seuil, 2006).
24. Cette commune française située dans la Région Nouvelle-Aquitaine a une certaine importance pour Barthes et on la retrouve des nombreuses fois dans son œuvre. D'ailleurs, il y a plusieurs bibliothèques qui portent son nom. Urt est le lieu de son enfance et de son adolescence et il y revient tout au long de sa vie pour y travailler, surtout pendant l'été.
25. Eric Marty, *Roland Barthes*, 63.
26. *Ibid.*, 62.

27. Ibid., 103.
28. Stewart Lindh, le dernier étudiant en thèse de Roland Barthes expose dans un article la relation qu'il a maintenu avec Barthes pendant la préparation de sa thèse: http://next.liberation.fr/culture/2015/04/29/la-deadline-franchie-par-roland-barthes-un-25-fevrier_1277000.
29. Eric Marty, *Roland Barthes*, 104.
30. Dossier dans *Philosophie Magazine*, *Qu'est-ce que faire son deuil ?* nr. 84, 2014.
31. Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie », *Sociétés* 86, no. 4 (2004) : 7-19.
32. Barthes, *Journal de deuil*, 187.
33. Martin Heidegger, *Être et temps* (Paris, Gallimard, 1986), 260.
34. Emmanuel Levinas, *La Mort et le Temps* (Paris : LGF, Le Livre de poche, 1992).
35. Barthes, *Journal*, 36.
36. Ibid., 78.
37. Vincent Delacroix dans un entretien pour le Dossier de la Revue Philosophie Magazine, *Qu'est-ce que faire son deuil ?* Nr.84, Novembre 2014.
38. Barthes, *Journal de deuil*, 94.
39. Marty, *Roland Barthes*, 58.
40. Philippe Sollers, *L'amitié de Roland Barthes* (Paris : Éditions du Seuil, 2015), 11.
41. « Depuis la mort de mam. plus envie de rien « construire » – sauf en écriture. Pourquoi ? Littérature = seule région de la Noblesse (comme l'était mam.) » (*Journal de deuil*, p.237).
42. Barthes, *Journal de deuil*, 213.
43. Ibid., 76.
44. Éric Marty, *La littérature et le droit à la mort*, Conférence au Collège de France, 9 février, 2010.
45. Barthes, *La chambre claire*, 25.
46. Ibid., 112.
47. Philippe Rebeyrol était un ami très proche de Barthes, ils ont été collègues au lycée. C'est Philippe Rebeyrol qui aide Barthes après la période passée dans le sanatorium et il le fait venir à Bucarest pour travailler à l'Institut Français de Bucarest.
48. Roland Barthes, *Album. Inédits, correspondances et varia* (Paris : Éditions du Seuil, 2015), 253.
49. Barthes, *Journal de deuil*, 188.

Bibliography:

- Barthes, Roland. *Album. Inédits, correspondances et varia*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris: Éditions du Seuil/IMEC, 2009.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Barthes, Roland. Cours au Collège de France, *La Préparation du roman*, « Proust, la mort de la grand-mère ». March 10, 1979.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Compagnon, Antoine. Cours au Collège de France, *Le Journal de deuil de Roland Barthes: un écrit de vie paradoxal ?* (1/2). March 10, 2009. Online: <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2009-03-10-16h30.htm>. Accessed April 25, 2021.
- Compagnon, Antoine. Cours au Collège de France, *Le Journal de deuil de Roland Barthes: un écrit de vie paradoxal ?* (2/2). March 17, 2009. <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2009-03-17-16h30.htm>. Accessed April 25, 2021.
- Freud, Sigmund. "Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie." *Sociétés* 86, no. 4 (2004): 7-19. Online: <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>. Accessed April 25, 2021.
- Heidegger, Martin. *Être et temps*. Paris: Gallimard, 1986.
- Levinas, Emmanuel. *La Mort et le Temps*. Paris: LGF, Le Livre de poche, 1992.
- Lindh, Stewart. "La « deadline » franchie par Roland Barthes un 25 février." *Libération*, 29 avril 2015. Online: http://next.liberation.fr/culture/2015/04/29/la-deadline-franchie-par-roland-barthes-un-25-fevrier_1277000. Accessed April 25, 2021.
- Sollers, Philippe. *L'amitié de Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- Marty, Eric. *Roland Barthes. Le métier d'écrire*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- Marty, Eric. *Journal de deuil de Barthes : « la littérature et le droit à la mort »*. Conférence au Collège de France. February 9, 2010. Online: <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2010-02-09-17h30.htm>. Accessed April 25, 2021.
- Samoyault, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu, VI, Albertine disparue*. Paris: Gallimard, 1992.



BARTHES AVEC DERRIDA, OU VERS UN APRÈS-PUNCTUM SOCIAL ET ÉCOLOGIQUE

Eliza Dana COROAMĂ

University of Bucharest / Paris Diderot University – Paris 7
Personal e-mail: elizacoroama@gmail.com

BARTHES AND DERRIDA, OR TOWARDS A SOCIAL AND ECOLOGICAL AFTER-PUNCTUM

Abstract: In “Camera Lucida”, Roland Barthes comes into a personal and autobiographical exploration of photography, trying to grasp the sharp and piercing emotion which he terms punctum. Defying signs and codes, the punctum leads to an irreducible subjective experience of the photographic image as that-has-been. Reading Roland Barthes’s theory of photography through the perspective of Jacques Derrida’s essays on mourning and otherness, this article questions whether the notion of punctum can have a social and political meaning¹.

Keywords : Roland Barthes, La chambre claire, photography, punctum, Jacques Derrida, mourning, Hans Belting.

Citation suggestion: Coroamă, Eliza Dana. “Barthes avec Derrida, ou vers un après-punctum social et écologique”. *Transilvania*, no. 4 (2021): 19-25.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.04>.



En se proposant d’articuler une théorie phénoménologique de la photographie, Roland Barthes introduit dans son livre *La Chambre claire : notes sur la photographie* la distinction entre *studium* et *punctum*. Le *studium* représente la lecture de la photographie par le décodage des signes culturels, tandis que le *punctum* apparaît comme un détail poignant, qui échappe à tout code et forme de communication, perturbant cette lecture. Le *punctum* est décrit comme « une flèche » qui « vient me percer », une « blessure, piqûre », une « petite tache, petit trou, petit coup »². À l’intérieur de cette opposition conceptuelle, le *punctum* est privilégié face au *studium*, car c’est le premier qui révèle la nature de la photographie.

Dans *La Chambre claire*, Barthes raconte ses expériences devant une sélection subjective de photographies. Dans la photographie des enfants réalisée par William Klein à New York en 1954, le *punctum* apparaît dans les dents cariées d’un des enfants. Dans la photographie de Lewis H. Hines qui montre deux enfants dans une institution de New Jersey, le *punctum*

est perçu dans le grand col Danton du garçon, pour enfin se concrétiser dans le geste que le jeune homme de la photographie de Mapplethorpe fait avec son bras.

Le *punctum* est par excellence privé et personnel, même autobiographique, comme dans l’exemple d’un portrait familial photographié par James Van der Zee en 1926, où le *punctum* est le collier porté par une femme Afro-Américaine qui ravive le souvenir d’une des tantes de Barthes, qui avait un collier similaire. L’autobiographie s’avère encore plus importante dans l’expérience photographique qui conduit l’essayiste vers une deuxième définition du *punctum* et l’achemine ainsi vers une autre théorie de la photographie. C’est une photographie familiale représentant la mère de Barthes qui lui révèle le *punctum*. Sa mère était déjà morte au moment où Barthes écrit sur cette photo dans laquelle sa mère avait 5 ans et se trouvait dans le Jardin d’Hiver. Le *punctum* devient ainsi l’essence même de la photographie : le témoignage de la réalité immuable de la mort, que Barthes appelle le *ça-a-été*.

Le paradoxe de la photographie réside dans le fait qu'elle représente en même temps une garantie de l'existence du référent aussi bien que sa finitude. Le *ça-a-été* est décrit par Barthes à travers le travail de deuil pour sa mère. Encore une fois, l'affect produit par la photographie ne peut pas être partagé, il reste singulier et à peine communicable.

Dans cet article, j'essaie toutefois de formuler une lecture du *punctum* articulée comme un affect à dimension sociale, un affect partagé. Dans les deux premières sections de cet article, nous nous proposeront de discuter la théorie de la photographie de Barthes. La troisième section de l'article reprendra le rapport entre l'affect produit par la photographie et le deuil à travers deux textes de Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde* et *Béliers*.³ Dans la quatrième section, l'investigation du *punctum* social se tournera vers l'approche de la question de l'animalité dans le contexte de la photographie. La photographie animale s'avère particulière dans la construction du *punctum* : l'image de la souffrance animale produit un affect social qui prend les traits du *punctum*.⁴

Deux paradigmes pour les études photographiques

Dans l'introduction du volume *Photography: Theoretical Snapshots*, Edward Welch et J.J. Long placent au début des années 1980 le point de départ de deux paradigmes interprétatifs concurrents dans les études photographiques: celui avancé par Victor Burgin dans *Thinking Photography*, et l'autre par Roland Barthes dans *La Chambre claire*.⁵

Burgin affirme le besoin d'interpréter l'image dans son contexte social afin de démasquer le pouvoir idéologique et politique des images. Ce paradigme s'inscrit dans une lignée théorique marquée par la sémiotique structuraliste et par la théorie critique, dont font partie également des travaux de l'époque structuraliste de Barthes, où il entreprend la critique de la culture de masse.⁶ Ce qui caractérise ce paradigme est bien la conviction que les sciences sociales détiennent une méthode apte à expliquer les images comme phénomènes culturels et aussi bien à démystifier les mécanismes de pouvoir qui animent le fonctionnement social de la photographie.⁷

L'autre paradigme interprétatif, lancé par *La Chambre claire*, reprend la photographie dans une écriture de l'individuel, de la singularité et de l'émotion. Dans les premières pages de *La Chambre claire*, Barthes parle de sa désillusion face aux sciences humaines, qui s'avèrent être « des systèmes réducteurs »⁸ face à l'objet de la photographie, étant incapables d'offrir une explication de sa *nature* qui lui fasse justice. Barthes trouve que le *punctum* révèle la nature de la photographie dans le même temps que le *studium* la cache ; de sorte que la réponse du spectateur reste au dehors de l'analyse, au dehors du langage. Il écrit : « Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer

est un bon symptôme de trouble. »⁹ Le questionnement situé dans ce paradigme peut-il encore s'ouvrir sur le social et le politique ?

En lisant *La Chambre claire*

Comme on vient de le noter, Barthes développe deux définitions pour le *punctum*. Il dédie la première partie du livre à la recherche d'un moyen de parler du *punctum-détail*, pour révéler ensuite, dans la deuxième partie, le *punctum ça-à-été*.

Après la lecture de la première partie de *La Chambre claire*, la lectrice/le lecteur peut se sentir un peu désorienté(e) : elle/il a du mal à arriver à une compréhension spécifique du *punctum-détail*. Comme le signale Derek Attridge, comprendre le *punctum* supposerait de vivre nous-mêmes les expériences que Barthes nous raconte, dans le même temps où Barthes avoue que sa tâche de raconter reste impossible.¹⁰

Vivre l'expérience du *punctum* engage, alors, la tâche de le *chercher* à son tour dans ses photographies. Le désir de chercher le *punctum* dans l'archive des photographies du monde entier est peut-être la première réponse du lecteur/de la lectrice. Ce n'est que le début d'un long parcours : tout d'abord, nous ne pouvons pas chercher le *punctum*, c'est le *punctum* qui vient nous chercher : « Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. »¹¹ Deuxième étape : refaire soi-même le parcours de Barthes nous apparaît une démarche inutile et solipsiste. Le texte ne nous sert pas de guide. La distinction *studium-punctum* n'est pas généralisable, elle n'est pas un instrument d'analyse comme l'était par exemple la distinction entre la connotation et la dénotation.¹² Le *punctum-détail* reste entremêlé au texte personnel de Barthes et l'effort de le soustraire le transforme dans une simple idiosyncrasie.

Graham Allen affirme d'ailleurs que la démarche de découvrir l'essence de la photographie par le *punctum-détail* est abandonnée au début de la deuxième partie de *La Chambre claire*.¹³ Pour construire une théorie de la photographie fondée sur le *punctum*, celui-ci doit devenir un nouveau signe communiqué socialement et perdra ainsi son unicité, c'est-à-dire, il sera transmué en *studium*.¹⁴

Dans la première partie de *La Chambre claire*, l'auteur s'était pris lui-même comme point de départ dans une « ... mathesis singularis: Je suis le repère de toute photographie »¹⁵; « J'acceptai donc de me prendre pour médiateur de toute la Photographie: je tenterais de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie. »¹⁶ En revanche, la deuxième partie du livre prend comme point de départ le portrait de la mère de Barthes surnommé « La Photo du Jardin d'Hiver »:



« Quelque chose comme une essence de la Photographie flottait dans cette photo particulière. Je décidai alors de ‘sortir’ toute la Photographie (sa ‘nature’) de la seule photo qui existât assurément pour moi, et de la prendre en quelque sorte pour guide de ma dernière recherche. Toutes les photographies du monde formaient un Labyrinthe. Je savais qu’au centre de ce Labyrinthe, je ne trouverais rien d’autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche : ‘Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane.’ La Photo du Jardin d’Hiver était mon Ariane, [...] parce qu’elle me dirait de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la Photographie. »¹⁷

Si le premier projet de la photographie comme *punctum-détail* se montrait en fin de compte inachevable, cette deuxième théorie est d’emblée présentée comme impossible, « la science impossible de l’être unique »¹⁸. On trouve dans le texte de Barthes, encore une fois, un questionnement sur les limites du langage, puisque dans le langage, un système de signes, le rapport immédiat à la singularité des êtres est perdu. Comme le remarque Derrida, le choix de prendre « La Photo du Jardin d’Hiver » comme point de référence dans une théorie de la photographie expose au danger que le langage la réduise au symbole de la « Figure de la Mère ».¹⁹

Barthes refuse la possibilité de généraliser ses mots. Comme le remarque à son tour Graham Allen, Barthes veut écrire de manière à ce que le lecteur/la lectrice ne les place pas, ni lui, ni sa mère, dans des catégories sociales générales et, en plus, il veut empêcher que le sujet de son écriture se transforme pour le lecteur dans l’archétype de la mère.²⁰ L’écriture de Barthes est traversée par la tâche de garantir la singularité de *sa mère*. C’est pour cela que le discours théorique, à prétention de généralité et d’universalité, est entremêlé dans *La Chambre claire* avec un discours personnel du deuil. De plus, comme l’affirme toujours Graham Allen, la théorie incorpore le deuil et s’en laisse contaminée.²¹

Nous reviendrons sur la problématique du deuil dans la section suivante.²² Pour le moment, nous allons discuter la deuxième définition du *punctum* en tant que *ça-à-été* et le problème du référent dans la photographie. La tension interne de l’objet photographique se consume entre la possibilité dont il est pourvu, d’enregistrer la vie et, en même temps, de témoigner d’une mort qui passée ou à venir. « Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, d’une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. »²³ Le *punctum* est redéfini comme temporalité : « Ce nouveau *punctum*, qui n’est plus de forme, mais d’intensité, c’est le Temps. »²⁴ C’est ainsi que Barthes arrive à trouver l’essence de la photographie dans le *ça-à-été* : « ...dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte

n’existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l’essence même, le noème de la Photographie. »²⁵

Barthes s’interroge sur l’évidence propre à la photographie et sur ce qui la distingue de tout autre type d’image. Il affirme que la photographie est contingence pure, et qu’elle peut reproduire seulement ce qu’elle a d’abord repris au monde. Comme le souligne Graham Allen, la photographie se montre connaturelle avec le référent, le référent n’est pas créé par le médium qui le représente.²⁶

En dépit de tout cela, l’argument apporté par Barthes n’est pas que la photographie nous offre le référent en tant que tel ; ce n’est pas une théorie du réalisme qui s’appuie sur l’objectivité de la photographie comme miroir du monde qui nous en livrerait la vérité. Cette relation entre la photographie et le référent est plus compliquée : il ne s’agit point d’une relation d’analogie ; la photographie n’est plus le médium transparent qui nous fournit la réalité, la photographie « trouble plutôt notre compréhension habituelle du temps et de l’espace », avec les mots de Graham Allen.²⁷ Si, en apparence, la photographie nous livre la preuve de l’existence du référent, en effet la seule objectivité qu’elle apporte est sa disparition : une mort certaine, peu importe son moment précis.

Le projet de Barthes aboutira, comme le soutient Hans Belting, non pas à construire une théorie de la photographie, mais à tracer « les limites médiales de la photographie au champ plus général de l’image. [...] Et pourtant, il a été forcé d’admettre que le simple sentiment temporel qu’on éprouve devant une photographie, l’expérience paradoxale d’un temps disparu, est déjà de nature anthropologique, tout comme l’éternelle question de ‘la vérité de l’image’ pour celui qui la regarde. Ce qui explique d’ailleurs que, dans son essai, il ait choisi en priorité des photographies de personnes qu’il avait connues et dont il possédait lui-même une image mentale qu’il pouvait donc leur comparer. Ainsi Barthes bat-il en brèche sa propre thèse selon laquelle la photographie est ‘un objet anthropologiquement nouveau’, et finit-il par suggérer que nous nous interrogeons ‘sur le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image [...], cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie.’ »²⁸

Nous n’allons pas détailler le programme de Belting, qui esquisse une iconologie critique qui traite l’image non pas comme une construction esthétique ou technique, mais comme un concept anthropologique. Pour Belting, la photographie ne reproduit pas des images trouvées dans le monde extérieur, mais dans nous-mêmes. C’est notre regard qui anime les images, même dans le cas des photographies. En suivant la lecture de Belting, on s’explique mieux l’importance de la Photographie du Jardin d’Hiver dans le propos de Barthes. La photographie qui fournit un point de départ pour la théorie de Barthes, ne le fait pas en tant que *photographie*, mais plutôt en tant qu’image mentale. Le paradoxe de cette impossible théorie de la photographie

est qu'elle ne part pas du référent photographique comme elle l'affirme, mais d'une archive d'images mentales. C'est à ce moment-là qu'on peut comprendre que le texte de Barthes revêt plutôt l'aspect d'un journal de deuil pour la mort de sa mère, que celui d'un projet philosophique sur la nature de la photographie.

Photographie, deuil, éthique

Dans sa lecture de *La Chambre claire*, entreprise dans Échographies de la télévision, Jacques Derrida rapproche l'effet de la photographie décrit par Barthes comme ça-a-été au questionnement éthique sur l'altérité. Derrida trouve dans la photographie le regard de l'autre subi comme un impératif éthique. Il écrit : « Ce que j'appelle regard ici, le regard de l'autre, ce n'est pas simplement une autre machine à percevoir des images, c'est un autre monde, une autre source de phénoménalité, un autre point zéro de l'apparaître (...) Depuis cette autre origine, celle que je ne peux pas me réapproprier, depuis ce lieu infiniment autre je suis regardé, aujourd'hui encore cela me regarde et me demande de répondre ou d'être responsable. »²⁹ Derrida reprend ici le vocabulaire de Heidegger qui décrit le *Dasein* comme *l'être-au-monde*, l'origine d'un monde, et celui de Levinas à propos de la dimension éthique de la phénoménologie du *Dasein*. La mort singularise à l'extrême : je suis, comme chacun d'entre nous, seul(e) devant la mort qui ne peut pas être subie par quelqu'un d'autre que moi. La finitude, c'est le *rapport essentiel à soi comme à sa mort*. C'est par le biais de ce vocabulaire que Derrida parle de la perte de l'ami et du travail de deuil impossible dans son livre *Chaque fois unique, la fin du monde*, et de même dans *Béliers* ou encore dans *Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*.³⁰ À la différence de Heidegger, Derrida y entrevoit l'authenticité de la relation avec l'autre dans son altérité-même.

Derrida décrit l'autre dans des termes empruntés à Heidegger : un être qui ouvre un monde, c'est-à-dire, une structure d'existence déterminée ontologiquement non comme une essence, mais comme une possibilité indéterminée : « quelqu'un pour qui un monde, c'est-à-dire une infinité possible ou une indéfinité possible d'expériences était ouverte. »³¹ Mais pour Derrida c'est la mort de l'autre qui révèle le monde, c'est essentiellement l'autre avec lequel on partage la finitude : « ... la mort de l'autre [...] n'annonce pas une absence, une disparition, la fin de telle vie, à savoir de la possibilité pour un monde (toujours unique) d'apparaître à tel vivant. La mort déclare chaque fois la fin du monde en totalité, la fin de tout monde possible, et chaque fois la fin du monde comme totalité unique, donc irremplaçable et donc infinie. »³²

La perspective de Derrida, affirmant la solidarité du sujet au monde, est différente de ce que Freud appelait « travail du deuil », consistant dans un processus d'intériorisation de la disparition de l'être aimé(e),

par l'accueil du souvenir idéalisé dans soi-même et la neutralisation graduelle de l'investissement, jusqu'au moment où l'être disparu(e) se fait oublier et peut être remplacé par un autre objet. Le processus de deuil s'oppose à la mélancolie, considérée par Freud une pathologie, qui présupposerait une identification mortifère avec l'être disparu(e). La mélancolie représente donc l'échec du deuil. Pourtant, le deuil représente une deuxième perte de l'autre, une modalité d'oubli et d'anéantissement. Le monde de l'autre est fini, remplacé par un piètre souvenir. La mélancolie devient de la sorte, si l'on se situe dans la perspective derridienne, une forme de protestation éthique face à cette conscience de l'amnésie qu'est le deuil. Pour être fidèle à l'autre disparu(e), il faut *porter en soi son monde sans l'intérioriser ni l'idéaliser*, en respectant son altérité singulière : « c'est l'éthique même ».³³

La seule manière de respecter l'altérité de l'autre dans son distance infinie est de lui être fidèle par un deuil infini, impossible de fait. La mélancolie comporte un certain degré de folie qui permet de maintenir cet éloignement infini et nécessaire face à l'autre. Garder l'autre en soi-même, dans son hétérogénéité, sans l'approprier est assumé comme un devoir éthique par Derrida. Une mort n'est pas que la fin d'un monde, c'est la fin « du » monde ; il reste au survivant la responsabilité de porter seul son monde ainsi que le « sans monde » de l'autre.³⁴ C'est probablement dans la perspective derridienne qu'on peut mieux comprendre le deuil barthésien et la place qu'y occupe *La Chambre claire*, en tant qu'argument pour une sorte de travail de mélancolie, et non de deuil. En revenant à *La Chambre claire*, on retrouve la photographie comme une modalité de vivre l'impossibilité du travail de deuil. *La Chambre claire* et les textes de Derrida sur le deuil communiquent l'un avec les autres, ce qui fait possible qu'on puisse traduire le vocabulaire de Barthes par celui de Derrida. Barthes écrit :

« Voici de nouveau la Photo du Jardin d'Hiver. Je suis seul devant elle, avec elle. La boucle est fermée, il n'y a pas d'issue. Je souffre, immobile. Carence stérile, cruelle : je ne puis transformer mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard ; aucune culture ne vient m'aider à parler cette souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image (c'est pourquoi, en dépit de ses codes, je ne puis lire une photo) : la Photographie — ma Photographie — est sans culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil. Et si la dialectique est cette pensée qui maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail, alors, la Photographie est indialectique : elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut 'se contempler', se réfléchir et s'intérioriser ; ou encore : le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique; elle exclut toute purification, toute catharsis. »³⁵ La photographie arrache son référent à la temporalité de son vivant pour l'inscrire dans une immobilité sans avenir. En regardant la photographie



de sa mère, Barthes reste emprisonné dans ce moment fugitif qui a été capté par l'appareil photographique, sans avoir la possibilité de le transformer. Dans la photographie il n'y a pas d'intériorisation, de réflexion, de catharsis. La photographie empêche le rêve³⁶, ce qui revient à empêcher la mémoire de construire un souvenir dont l'autre deviendrait l'objet. La photographie ne peut subvenir au besoin des retrouvailles avec l'autre disparu(e). Bien au contraire, elle ne fait que répéter la souffrance de la perte. Ainsi, le *punctum* comme le *ça-a-été* est une modalité du deuil impossible dont parle Derrida, parce que la photographie ne saurait *transformer le chagrin en deuil*. La photographie sert à l'exigence de maintenir *l'irréductible singularité de l'autre*, à ne pas la réduire à une fiction qui accompagne le deuil accompli.³⁷

Animaux, photographie et affect

Dans une investigation sociologique qui esquisse une comparaison entre le mouvement activiste pour les droits des animaux et l'activisme contre le nucléaire, James Jasper et Jane Poulsen arrivent à la conclusion que la mobilisation pour les droits des animaux se montre différente par rapport aux autres formes d'activisme. Ce n'est pas les réseaux sociaux qui sont le moteur principal du recrutement dans le mouvement, mais le « choc moral » provoqué par la visualisation des images, dans la plupart des photographies des animaux en souffrance. Ces photographies produisent, pour une partie des spectateurs, une réponse affective si forte qu'elles se traduisent en appel à l'action, à la recherche des moyens d'implication sociale, même dans l'absence d'un réseau de contacts.³⁸

Matthew Brower reprend cet argument dans le cadre d'une recherche sur le modèle social de l'affect produit par la photographie. Il montre que l'image de l'animal est un élément-clé dans cette démarche. Dans cette ligne de pensée, Brower renvoie au travail de Jonathan Burt sur le pouvoir affectif des images de l'animal dans le cinéma.³⁹ Burt affirmait que ces images produisent chez le spectateur une rupture au niveau diégétique de la fiction en faveur d'une réponse émotionnelle et éthique. Cela vient du fait que les images contiennent des significations contradictoires, produisent un effondrement des associations symboliques et, en fin de compte, résistent face à toute signification qu'on leur attache. L'image animale renvoie, au-delà de son sens sur l'écran, à la problématique générale de son existence et bien-être. En effet, Burt affirme que le public semble incapable d'accepter les images d'animaux comme une simple fiction, sans vouloir affirmer par cela que les spectateurs suspectent que les actions représentées sont réelles ; c'est plutôt le fait que le comportement des animaux n'est pas intentionnel, il est seulement incorporé dans la structure fictionnelle du film.

Ce décalage entre fiction et comportement animal force le spectateur d'interrompre le continuum

diégétique en vertu d'une exigence émotionnelle. Ainsi, les animaux dans un film renvoient au-delà de l'espace de la fiction, ils représentent une insertion du réel ou du naturel dans le film. Brower soutient que, par l'effet de rupture qu'elles produisent, ces images se présentent comme des *puncta* dans le film. Au contraire de l'expérience du *punctum* chez Barthes, celles-ci ne sont pas privées, mais sociales et politiques.

Caractérisée par Derrida comme une question-clé de la pensée occidentale, la problématique de l'animalité est reconfigurée dans plusieurs textes réunis sous le titre *L'animal que donc je suis*. En examinant dans son essai les œuvres de Descartes, Kant, Levinas, Lacan et Heidegger, Derrida constate que l'animalité est toujours définie négativement, par ce qu'il lui manque par rapport à l'être humain. L'animal est celui auquel on refuse « parole, raison, expérience de la mort, deuil, culture, institution, technique, vêtement, mensonge, feinte de la feinte, effacement de la trace, don, rire, pleur, respect... »⁴⁰ De même, les philosophes qui ont regardé l'animal pour le définir n'ont pas exploré la possibilité que l'animal qu'ils observent les regarde aussi. Au contraire, Derrida fait de ce problème le point de départ de son argument. Il découvre que l'homme maintient la pudeur pour sa nudité même devant le regard de l'animal, et pose la question si le regard de l'animal devant un humain ne serait pas une interpellation dans l'être même de celui-ci. Ainsi, Derrida reprend la question de l'animal en tant qu'altérité radicale. Il raconte l'expérience personnelle de se trouver regardé par son chat :

« Souvent je me demande, moi, pour voir, qui je suis et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d'un animal, par exemple les yeux d'un chat, j'ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne. Pourquoi ce mal ?⁴¹ (...) Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte comme une bête qui n'a plus le sens de sa nudité ? Ou au contraire honte comme un homme qui garde le sens de sa nudité ? »⁴²

Le regard de l'animal le rend étranger à lui-même et le met devant l'étrangeté de son *être-au-monde*. La rencontre de l'altérité animale lui fait éprouver l'abîme d'une extériorité, d'une hétérogénéité, d'une absence à soi-même, d'une antériorité originnaire qui est la véritable condition de l'autoconstitution de la subjectivité en tant que subjectivité réflexive. Cette dépossession de soi-même révèle que les forces de la finitude ne sont pas d'abord humaines, mais tiennent d'une temporalité super-historique, *commune* à l'humanité, au vivant et au non-vivant : « L'animal hors de moi désigne et dessine une finitude en moi, et c'est ce qui nous rassemble. [...] Il n'est pas interdit de demander ce que signifierait l'expérience d'une finitude partagée avec l'animal. »⁴³

On peut dire que Derrida formule ici un argument ontologique pour une idée écologique des *puncta* dans l'image animale qu'on a vue chez Matthew Brower.

Ces *puncta* ont pour origine une finitude partagée, une expérience qui n'est pas personnelle, mais éprouvée à travers une altérité radicale qui intervient avant le « je ». En suivant Derrida dans la manière dont il formule la question animale, nous trouvons que la pensée de notre finitude comme une finitude essentiellement partagée avec l'animal rend la problématique du *punctum* possible sur un plan écologique. Quand nous, humains, pensons notre finitude autrement que par rapport à d'autres humains, cela revient à ouvrir de nouvelles pistes pour penser la photographie.

Conclusion

Le but de cet article était de proposer l'hypothèse selon laquelle le *punctum* devrait être reformulé comme un affect à dimension sociale, et plus largement écologique. En rapprochant la perspective de Derrida sur le deuil impossible, d'une part, de la notion de *punctum* comme *ça-a-été*, d'autre part, la photographie se révèle, comme moyen d'effectuer un travail de deuil, un outil en porte-à-faux, parce qu'elle empêche l'achèvement du deuil, la transformation de l'être aimé dans un souvenir. Un *punctum* social et puis écologique apparaît également dans l'image animale, qui rompt le parcours niveau diégétique, dans le cinéma. Cette expérience ouvre vers un questionnement, par le biais de l'œuvre de Derrida, sur l'altérité animale et sur une finitude que nous, humains, aurions en *partage* avec l'animal.

Notes:

1. Cet article paraît dans le dossier *Roland Barthes en Europe de L'Est : Dialectiques*, coordonné par Ana Delia Rogobete et Alexandru Matei. Les articles de ce dossier sont issus du colloque « Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989 » qui a eu lieu les 26 et 27 mars 2015 à Bucarest, au CEREFREA, sous la coordination et Ana Delia Rogobete et de Alexandru Matei, et dans l'organisation du CEREFREA, dont les responsables ont été et sont encore Simona Necula et Larisa Luică. Tous ces articles ont été relus et paraissent aujourd'hui dans un dossier coordonné par Ana Delia Rogobete (Université Johns Hopkins, Baltimore) et Alexandru Matei (Université « Transilvania », Brasov). Les articles de *Roland Barthes en Europe de L'Est : Dialectiques* : Alexandru Matei, « Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Serge Zenkine, « Mythologies, soixante ans apres », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Despina Jderu, « Jamais plus. Le *Journal de deuil* ou comment écrire la mort », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Eliza Dana Coroamă, « Barthes avec Derrida, ou vers un après-*punctum* social et écologique », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Yavor Petkov, « Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Deliana Vasiliu, « Traduire Barthes - regards nostalgiques et ambivalents », *Transilvania*, no. 4 (2020).
2. Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie* (Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980). Abrévié dans le corps du texte pour une lecture plus facile « CC ».
3. Jacques Derrida, *Chaque fois unique, là fin du monde* (Paris : Galilée, 2003).
Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème* (Paris : Galilée, 2004).
4. Matthew Brower, « A Rupture in the Field of Representation: Animals, Photography and Affect », *Photography and Culture* 2, 3 (November 1, 2009) : 317-25. Brower analyse le fonctionnement du *punctum* dans les photographies qui représentent des animaux.
5. J. J. Long, Andrea Noble et Edward Welch. *Photography: Theoretical Snapshots* (London : Routledge, 2009), 1-16.
6. Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Éditions du Seuil, 1957) ; Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris : Éditions du Seuil, 1967).
7. Sur ce point, voir l'article de Serge Zenkine dans ce dossier : Serge Zenkine, « Mythologies, soixante ans apres », *Transilvania*, no. 4 (2020).
8. Barthes, *La Chambre claire*, 20.
9. *Ibid.*, 104.
10. Derek Attridge, « Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary », dans *Writing the Image After Roland Barthes*, éd. Jean-Michel Rabate, 77-89 (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2012), 81.
11. Barthes, *La Chambre claire*, 58.
12. Barthes travaille sur la distinction entre connotation et dénotation (déjà utilisée auparavant en linguistique) dans *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac* (Paris : Éditions du Seuil, 1970).
13. Graham Allen, *Roland Barthes* (London, New York : Routledge, 2003), 127.
14. Attridge, « Roland Barthes's », 81.
15. Barthes, *Chambre claire*, 165.
16. Barthes, *Chambre claire*, 22.
17. Barthes, *Chambre claire*, 139-140.



18. Barthes, *Chambre claire*, 134.
19. Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *Poétique* 47 (1981) : 277-278.
20. Allen, *Roland Barthes*, 128.
21. Ibid., 126.
22. Je comprends le deuil dans *La Chambre claire* non pas comme le deuil freudien, mais plutôt comme le deuil impossible dans l'acception de Derrida. Voir ci-dessous, la section suivante.
23. Barthes, *Chambre claire*, 190.
24. Ibid., 188.
25. Ibid., 149.
26. Allen, *Roland Barthes*, 129.
27. Ibid., 130.
28. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (Paris : Gallimard, 2004) 272.
29. Jacques Derrida & Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision* (Paris : Galilée, 1996), 138 et 137-138 respectivement.
30. Jacques Derrida, *Chaque fois unique, là fin du monde* (Paris : Galilée, 2003) ; Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème* (Paris : Galilée, 2004).
31. Derrida & Stiegler, *Echographies*, 137-138.
32. Derrida, *Chaque fois unique*, 9.
33. Derrida, *Béliers*, 74.
34. Derrida, *Béliers*, 23.
35. Barthes, *Chambre claire*, 176-177.
36. Ibid., 102.
37. La résistance face au deuil comme intériorisation et oubli vient à l'encontre de la résistance à l'universalisation au niveau de l'écriture dont nous avons parlé dans la section antérieure. Il y a un parallèle entre le processus du deuil conventionnel et le langage, la perte de la singularité par l'écriture est l'équivalent de l'oubli de l'autre dans le deuil. Sur ce sujet et en lien notamment avec le Journal de deuil, dont *La Chambre claire* est contemporaine, voir Alexandru Matei, « Barthes, avec Kojève et Kierkegaard. Le Silence comme l'utopie de l'écriture », *Revue Roumaine de Philosophie* 64, no. 2, (2020) : 293-310.
38. James M. Jasper et Jane D. Poulsen, « Recruiting Strangers and Friends: Moral Shocks and Social Networks in Animal Rights and Anti-Nuclear Protests », *Social Problems* 42, no. 4 (1995) : 493-512.
39. Jonathan Burt, *Animals in Film* (London : Reaktion Books, 2002).
40. Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis* (Paris : Galilée, 2006), 18.
41. Ibid., 18.
42. Ibid., 20.
43. Bolmain Thomas, « Le mutisme comme phénomène : Une lecture de *L'Animal que donc je suis* », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* 10, no. 11 (2014) : 31.

Bibliography:

- Allen, Graham. *Roland Barthes*. London: Routledge, 2003.
- Attridge, Derek. "Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary." In *Writing the Image After Roland Barthes*, edited by Jean-Michel Rabate, 77-89. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.
- Bolmain, Thomas. "Le mutisme comme phénomène : Une lecture de *L'Animal que donc je suis*." *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* 10, no. 11 (2014).
- Brower, Matthew. "A Rupture in the Field of Representation: Animals, Photography and Affect." *Photography and Culture* 2, no. 3 (2009): 317-25.
- Burt, Jonathan. *Animals in Film*. London: Reaktion Books, 2002.
- Derrida, Jacques, and Bernard Stiegler. *Echographies de la télévision*. Paris: Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques. "Les morts de Roland Barthes." *Poétique*, no. 47 (1981).
- Derrida, Jacques. *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*. Paris: Galilée, 2004.
- Derrida, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris: Galilée, 2003.
- Derrida, Jacques. *L'Animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.
- Jasper, James M., and Jane Poulsen. "Recruiting Strangers and Friends: Moral Shocks and Social Networks in Animal Rights and Anti-Nuclear Protests." *Social Problems* 42, no. 4 (1995): 493-512.
- Knight, Diana. *Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Long, J. J., Andrea Noble, and Edward Welch. *Photography: Theoretical Snapshots*. London: Routledge, 2009.

LES MYTHOLOGIES COMME UN OUTIL D'EXPLORATION DE LA LITTÉRATURE MIGRANTE

Yavor PETKOV

Sofia University St. Kliment Ohridski
Personal e-mail: yavor.p.petkov@gmail.com

MYTHOLOGIES AS A TOOL FOR THE EXPLORATION OF MIGRANT LITERATURE

Abstract: The article discusses the way in which the ideas developed in Roland Barthes' "Mythologies" could be used as analytical tools when approaching a corpus of Québécois migrant novels. Migrant novels deal not only with the migration of human beings, but also with that of representations. This is both identity-related and intellectual (self-)exploration and is accompanied by a gradual renunciation of the ideological content behind the protagonists' representations, and the text itself becomes the instrument of such deconstruction. The article illustrates the application of a possible approach inspired by "Mythologies" through the analysis of two novels by Québécois writers coming from Eastern Europe – Sonya Anguelova and Aline Apostolska¹.

Keywords: Roland Barthes, migrant writing, Quebec, Aline Apostolska, Sonia Anguelova, Mythologies.

Citation suggestion: Petkov, Yavor. "Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante" *Transilvania*, no. 4 (2021): 26-32.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.05>.



Introduction

Cet article se propose de présenter la façon dont les idées développées ou juste esquissées dans les *Mythologies* de Roland Barthes peuvent être exploitées dans le cadre de l'analyse d'un corpus de romans «migrants» québécois. Les «écritures migrantes» est le nom déjà officialisé (voire un peu dépassé) au Québec pour désigner un corpus littéraire particulier constitué de romans retraçant l'expérience de la migration, la migration pouvant être comprise aussi dans un sens allégorique de transformation identitaire. Le roman «migrant» parle donc non seulement de la migration des êtres, mais aussi de celle des représentations. Cette exploration identitaire s'accompagne d'une dénonciation progressive du contenu idéologique sous-jacent aux représentations, et le texte lui-même devient l'instrument de ce démontage. Les personnages commencent par récuser l'essentialisme de leur milieu

d'origine et de leur milieu d'accueil pour finir par abjurer leurs propres convictions préconçues, arrivant ainsi à une «sagesse» existentialiste délivrée des cadres de l'idéologie et consciente de sa propre fragilité. Les approches fondamentales de Barthes permettent de concevoir une telle réflexion analytique et de dresser une cartographie du dialogue idéologique qui se joue au sein du texte migrant, qui est désormais perçu comme un texte politisé.

Le terme d'«écritures migrantes» s'est progressivement imposé pour désigner un corpus de textes littéraires pour lesquels l'expérience de la migration (d'un pays d'origine vers le Québec) constitue le noyau thématique et symbolique, et plus particulièrement, qui refusent le point d'ancrage territorial unique en s'adonnant à une «navette» incessante entre le lieu d'origine et le lieu d'accueil. Ainsi, selon Régine Robin, les écritures migrantes sont des écritures hybrides («écritures de l'entre-deux, de la béance, de l'interstice [...], écritures



du déplacement, du passage»³). Selon la définition de Berrouët-Oriol et Fournier, « [l]es écritures migrantes forment un microcorpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants : ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction »⁴. Moisan et Hildebrand⁵ distinguent quatre grandes périodes de l'immigration littéraire au Québec, dont la dernière (celle du *transculturel*) donne naissance à la notion d'écriture migrante et fait l'objet d'un intérêt soutenu de la part de la critique, du public et de l'institution scolaire et universitaire.

Le roman migrant est d'abord un roman de la ville, notamment de la ville de Montréal. Montréal est souvent perçue comme un hors-lieu, un non-territoire où l'identification fixe demeure impossible, lieu de liberté et d'angoisse tout à la fois. D'où le grand thème de l'exil qui est sans doute un des motifs constants de cette écriture. Or, ce qui se joue derrière ce thème de l'exil, c'est une remise en cause de l'identité et du sentiment d'appartenance de l'individu. Dans la majorité des cas, les romans migrants expriment la vision d'un certain «épuisement de l'identité», pour citer Harel⁶, qui est la condition nécessaire à une rupture avec le collectif et à une émancipation de l'individu. L'opposition entre individu et collectivité est à l'origine d'autres noyaux thématiques caractéristiques du roman migrant : le thème de l'altérité, la vision d'un sujet migrant proche du *sujet postmoderne* de Stuart Hall (Hall, 1996), la critique de l'exotisme en tant que pratique d'un cantonnement identitaire, la figure de la transculture (avec, comme variantes, l'hybridité, l'ouverture et l'ambivalence) qui génère une esthétique dite «baroque» (esthétique de l'hétéroclite) et postmoderne, et le rôle particulier de la création artistique pour la reconstruction d'une identité personnelle.

Nous pouvons donc affirmer que cette littérature implique une part importante de «démontage» idéologique, une charge polémique non négligeable. Si elle conteste certaines représentations identitaires en dévoilant leur caractère politique, donc historique, elle procède au fond à une analyse *mythologique* des signes, au sens barthésien du terme, laquelle pour sa part invite l'exégète à mettre en évidence cette opération mythologique et à faire émerger les *mythes* que les écrivains migrants se proposent de déconstruire. Nous tenterons de le faire à travers l'analyse de deux romans d'écrivaines originaires de l'Europe de l'Est – *Sans retour/Невъзвращенка* de Sonia Anguelova (Anguelova, 2010) et *Tourmente* d'Aline Apostolska (Apostolka, 2000). En particulier, nous nous arrêterons sur les «mythes» de l'idéologie (communiste et capitaliste) et la place de l'esthétique «baroque» et des aspects postmodernes dans les textes.

La définition du mythe, selon Barthes, apparaît

notamment dans son premier ouvrage à succès international, *Mythologies* (Barthes 1957). C'est une collection d'essais que Barthes avait publiés entre 1954 et 1956. Ces essais, comme la critique et le public plus large n'ont cessé de remarquer, se signalent par leur hétéroclite, par leur «caractère "omnivore"», selon Serge Zenkine⁶. Ils prennent tous pour matière divers items (objets, pratiques sociales, photos et articles⁷, etc.) qui peuplent l'environnement matériel de l'être urbain des années 1950 parisiennes, soit le contexte immédiat de Barthes. Celui-ci se propose de repérer le contenu «mythologique» des items, c'est-à-dire celui qui les dote d'une signification symbolique et véhicule par là une certaine vision particulière du monde, avec ses fétiches et ses tabous, ses valeurs et ses choix politiques, tout en prétendant que cette vision est naturelle, neutre, qu'elle va de soi et ne résulte d'aucune attitude délibérée. Autrement dit, le mythe, tel que conçu par Barthes, est une image insidieuse qui, justement de par son apparent naturel, circonviendrait le récepteur du message en le disposant à admettre comme allant de soi des idées partiales et prédéterminées par une conscience idéologique, qu'elle soit assumée ou non (et notamment, l'idéologie «bourgeoise» et sa projection, l'idéologie «petite-bourgeoise» et tant qu'émanation d'un univers de droite, capitaliste, par opposition à une vision marxiste, de gauche).

Sans retour / Невъзвращенка retrace la vie d'une jeune femme bulgare, Kalina, depuis l'enfance en Bulgarie à l'époque totalitaire, dans les années 1960, à travers son long séjour à Cuba suivi de sa fuite au Québec, dans les années 1970, jusqu'à son retour en Bulgarie, après la chute du Mur de Berlin, lorsqu'elle est déjà femme adulte et mère de deux enfants. Petit à petit, le Canada devient pour elle un nouveau foyer, mais, à la différence de la Bulgarie, ce pays lui permet d'être indépendante, de se recréer, sans lui imposer une nouvelle identité particulière : «Pour vivre au Canada, il faut qu'elle vive au présent. Sans histoire ni famille»⁸.

Dans le roman *Tourmente* d'Apostolska, la problématique migrante est présente d'une manière plus discrète, voire métaphorique. Iara est une artiste peintre connue, femme mariée et mère de deux enfants habitant en France. Elle traverse une crise existentielle et familiale : éloignée de son mari qu'elle n'aime plus, elle ne trouve plus aucune satisfaction dans son travail. Elle est invitée par son amie québécoise Stella à faire une exposition à Montréal. Une fois rendue là-bas, lors du vernissage de l'exposition, Iara rencontre un ancien amour, un violoniste célèbre dont elle était tombée enceinte dans son adolescence, lors de ses vacances d'été dans un pays mystérieux et non nommé. Cet homme l'a alors abandonnée, l'obligeant à avorter volontairement et à se brouiller avec sa mère. Les retrouvailles à la fois amères et passionnées des deux amants ont lieu au milieu d'un décor presque invivable – le cap Tourmente

— dans une maison prise en location auprès d'une des rares habitantes de la contrée, la vieille Rolande. À la fin du roman, après la mort du violoniste sans nom, qui souffre d'un cancer avancé, Iara rentre en France, où elle retrouve son mari refroidi. Ayant probablement appris ou deviné ce qui s'est passé au Canada, il lui annonce sa décision de la quitter.

1. Pour une lecture «mythologique» des écritures migrantes

1.1. L'idéologie

Les idéologies capitaliste et communiste (bourgeoise et de gauche, pour reprendre le vocabulaire de Barthes⁹) constituent un problème aussi bien pour le livre de Barthes que pour les deux romans à l'étude. Précisons tout de suite que nous emploierons les notions d'idéologie bourgeoise et d'idéologie de gauche dans le sens barthésien des *Mythologies* ; il ne s'agira donc pas d'un terme rigide et pris dans un sens conceptuel précis. La présence de l'idéologie communiste totalitaire est manifeste dans le cas d'Anguelova ; la démythification d'une idéologie «bourgeoise» est discrètement à l'œuvre aussi chez Apostolska.

Le roman d'Anguelova oppose sans aucune ambiguïté l'accomplissement personnel de l'individu, sa liberté d'action, voire son salut moral, au régime totalitaire communiste en Bulgarie. Non seulement le développement du personnage de Kalina, mais aussi plusieurs épisodes secondaires contribuent à donner à celui-ci l'image d'une monstruosité. Ces épisodes participent notamment d'une démythification de l'univers où l'héroïne évolue. De passage en Tchécoslovaquie, où Kalina assiste par hasard au Printemps de Prague, elle se heurte pour la première fois de sa vie au visage caché du régime¹⁰. Elle découvre du même coup le spécieux des discours, et, finalement le côté *mythologique* des images qui entourent son adolescence, par exemple le *mythe* porté par le Festival International de la Jeunesse, qui devait véhiculer une image idyllique d'amitié entre les peuples, tout en raffermissant l'ordre politique. Le rôle des médias pour maintenir la vitalité du *mythe* communiste est bien évident : c'est la radio qui fait croire à Kalina que «[c]e n'est pas la première fois que des agents capitalistes tentent de s'infiltrer, mais il me semble que c'est le peuple qui décide»¹¹. Le discours de Kalina est dans ce sens hétérologique : on entend dans cette dernière confession le langage de la propagande soviétique. Les réalités qu'elle découvre à Prague entament ainsi le *mythe* communiste, qui finira par se désagréger lors de son séjour à Cuba. Elle ne sera pas uniquement alarmée des réalités sociales du régime (comme, par exemple, l'inégalité économique frappante entre le peuple et les élus de la nomenklatura¹²), mais aussi du fait que cette oppression sociale a en quelque sorte «infecté» l'éthique de sa propre famille, où règnent

l'incompréhension, le silence forcé, la violence latente, la frustration permanente, l'aliénation de soi-même. À la fin du roman, le régime s'incarnera dans un avion faisant escale à Halifax avant de continuer vers Sofia et dont le commandant de bord tente d'arrêter Kalina, qui s'est déjà introduite dans le bureau de l'immigration : «Son regard est un revolver»¹³. Tout comme il l'a fait à Prague, le régime quitte ainsi le domaine du *mythe* pour révéler son visage brutal de violence «sincère», univoque.

L'idéologie dans *Tourmente* est d'une nature tout autre et elle est bien moins explicite que chez Anguelova. Un autre genre d'idéologie, beaucoup plus proche de l'idéologie bourgeoise de Barthes, plane dans son univers romanesque. Cette idéologie est «mythifiée» par Stella, l'organisatrice de l'exposition de Iara, par le milieu artistique montréalais, par l'art en général, et, de manière générale, par la société française, qui n'a qu'une présence symbolique et discrète dans le récit. Stella, comparée à un «robot multifonctions»¹⁴, se présente comme une snob urbaine durcie. Sous couvert de féminisme (plutôt vaniteux et de mauvaise foi, aux yeux de Iara), d'indépendance et d'intellectualisme, Stella est en fait une protectrice de l'ordre social. Elle s'applique constamment à remettre Iara sur les rails des pratiques consacrées par la société : assumer et vivre son rôle d'artiste sans se soucier des questions qui sont pourtant censées animer son art, mener une vie dûment mondaine, etc. Ce qu'elle déteste, malgré son positivisme *new age*, est ce qui échappe aux limites de la mondanité urbaine, et notamment Rolande, ainsi que le cap *Tourmente*¹⁵. Elle déteste aussi les «coups de tête», qui seraient «les mamelles de la bêtise féminine»¹⁶. Même son bouddhisme est athée, calculateur, consommateur¹⁷.

Iara est ainsi prise dans un engrenage social qui ne tolère aucune manifestation de spontanéité : elle est obligée de jouer le rôle de la bonne épouse (de «bobonne *bovaryenne* vaincue par le provincialisme et éprise de bœuf miroton»¹⁸, auprès d'un mari qu'elle n'aime plus¹⁹ et celui de la grande artiste alors qu'elle ne croit plus dans l'art, du moins tel qu'elle peut le pratiquer²⁰, etc. La figure de l'art dans le roman est plutôt surprenante. L'art ne constitue pas un moyen d'échapper à l'univers «bourgeois», bien au contraire : il en est l'émanation. L'univers «bourgeois» fuit un réel indomptable, instable, tout en cherchant à le «caser» dans un discours : «Elle rentrerait, car jamais sa peinture ne lui éviterait le face-à-face avec la réalité. Peut-être même n'existerait-elle que grâce à cette menace»²¹. La vue d'une petite fille solitaire et oubliée au milieu d'un vernissage²² véhicule un symbolisme intratextuel. La scène qui ouvre le roman (la dispute entre Iara et la préposée au guichet de la douane de l'aéroport) est également à lire dans ce sens : malgré son évidente méprise, Iara ne veut pas reconnaître son erreur. Si elle persiste, c'est pour protester contre l'immuabilité de l'ordre, contre l'impossibilité d'improviser, d'être spontanée. D'où la



rémminiscence de l'enfance de Iara et des disputes avec sa mère.

L'idéologie bourgeoise trouve donc divers *signifiants* pour ses *mythes* dans le roman : l'œuvre d'art, le bonheur familial, l'artiste, voire l'anachorète bouddhiste. Des parallèles révélateurs avec quelques « mythologies » de Barthes : *L'Écrivain en vacances* (pour la figure de l'artiste), *Conjugales*, «*La Dame aux camélias*» (pour la vie familiale), *Cuisine ornementale* (pour les nombreuses évocations culinaires, qui remplissent diverses fonctions dans le récit), *Billy Graham au Vel' d'Hiv'* (pour l'engouement spiritualiste de Stella) peuvent ainsi être tracés. En ce qui concerne *Poujade et les intellectuels*, il est intéressant de relever un renversement symbolique. Poujade raillait la constitution délicate des intellectuels pour mettre en valeur la corpulence de l'homme du peuple. Dans le roman, une pareille opposition est observable, entre la vigoureuse Rolande et l'anémique Stella, mais avec un signe inverse. La narration semble se mettre d'accord avec Poujade, bien que pour des motifs différents.

1.2. Esthétique «baroque» et postmoderne

Dans un article sur Régine Robin et Dany Laferrière, Warmuzińska-Rogóz (2013) avance que si l'hybridité culturelle caractérise le texte migrant, cette hybridité est encore plus visible lorsque le texte est traduit, puisque la traduction se définit aussi par rapport au public et à ce qu'il reconnaît. Sherry Simon observe «une prolifération de références disparates, un brouillage de signes de la culture [...]». L'épithète «baroque» (au sens de culturellement hétéroclite, tissu de références provenant d'univers culturels d'habitude peu compatibles, une «hypertrophie de signes»²³) caractérise dans une certaine mesure la majorité des textes migrants. Cet aspect «baroque» s'inscrit naturellement dans une visée subversive (du point de vue des esthétiques nationales monolithiques) et transculturelle. Mais il participe aussi de la nature postmoderne du texte migrant. Harel rappelle que si le cosmopolitisme n'est en rien une invention postmoderne (c'est un des «poncifs de l'écriture moderniste»²⁴) et que la nouveauté troublante est caractéristique de tout acte littéraire par définition, la relativisation des signes est une posture postmoderne²⁵. Ailleurs, il précise que si les Grands Récits «agissent toujours comme autant de gestes de fondation»²⁶, les écritures migrantes représentent une «rupture à l'égard d'un territoire perçu comme fondateur»²⁷ et que par conséquent la pensée postmoderne est constitutive du genre migrant. Daniel Chartier confirme aussi que l'écriture migrante «s'inscrit dans la mouvance plus générale du postmodernisme qui [...] remet en question l'unicité des référents culturels et identitaires»²⁸.

Toutefois, si des romans comme *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer ?* de Dany Laferrière offrent un bel exemple d'esthétique «baroque», les textes

d'Angelova et d'Apostolska ne vont pas si loin dans ce sens. Dans *Sans retour*, on peut qualifier de «baroque» le personnage et les goûts artistiques de Kalina. Bulgare, amatrice de poésie de langue espagnole, amoureuse de Cuba, fascinée par un film français alors qu'elle ne comprenait pas le français²⁹, partant vivre au Canada sans parler aucune des deux langues officielles, amatrice de Simon & Garfunkel et de musique indienne, amante d'un Cubain, puis d'un Syrien, Kalina, est un personnage créolisé (au sens glissant du terme) et une image baroque à elle seule. Quant à *Tourmente*, en outre de l'hybridité identitaire de Iara (originaire d'un pays innommé, vivant en France, mais ayant des liens aussi avec le Québec), la «communauté» de solitaires qu'elle finit par trouver et qu'elle sent comme proche de sa personnalité est elle aussi «baroque». À côté de Rolande, qui parle aussi bien français qu'anglais, Taky, une métisse née de mère montagnaise et de père irlandais, réunissant dans sa personne les traditions montagnaises (Grand Coyote) avec une éducation chez les Ursulines de Québec³⁰, ayant connu l'alcoolisme et la débauche, pour retrouver le calme et l'harmonie grâce à Rolande; le violoniste – un Don Juan villageois, mais aussi musicien célèbre, probablement originaire de l'ex-Yougoslavie, qui sait jouer des réels québécois³¹ pour divertir l'audience, etc. Une imagerie bigarrée et hétéroclite, à première vue discrète, mais dont la présence colore le texte d'une teinte particulière, bien migrante, se fait ainsi observer chez les deux écrivaines.

Quant aux aspects postmodernes des textes, dans *Sans retour*, le changement fréquent de la voix narrative (la narration est tantôt autodiégétique, tantôt hétérodiégétique), l'alternance (allant souvent à l'encontre de la logique chronologique) du présent et du passé, ainsi que du genre (la forme épistolaire alterne avec le journal intime et le récit traditionnel) sont autant des procédés d'expérimentation formelle propres au roman postmoderne. La variation du temps de la narration caractérise aussi *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis et correspond à la dichotomie migrante entre le passé-là-bas et le présent-ici. Le mélange des genres rappelle ici *Le Figuier enchanté* de Marco Micone. *Tourmente*, pour sa part, présente une narration linéaire, classique, mais utilise la forme d'un roman d'apprentissage de la désillusion existentielle, ce qui le dote d'une dynamique postmoderne d'écroulement de métarécits.

Ainsi, les romans «infectent» l'imaginaire en y introduisant des éléments esthétiques contradictoires, rétifs à une logique unificatrice d'ordre identitaire. Dans ce sens, il s'agit de nouveau de *mythes* que le récit prend soin de subvertir. L'opération est ici non pas de démythification, mais de remythification : le texte remythifie les objets en les dotant d'une signification hybride, transculturelle. Si, pour emprunter les exemples barthésiens, l'on ajoutait aux frites, aux biftecks (*Le bifteck et les frites*), au vin (*Le vin et le lait*)

et aux franges (*Les Romains au cinéma*) des chichas, du bambou, des chewing-gums et des casquettes de baseball, etc. on serait probablement dans le même univers de l'hétérogène. Quant aux expérimentations postmodernes avec la forme, ou bien l'usage du roman d'apprentissage de la désillusion, ils sapent le mythe de la linéarité, du « bon sens », finalement le mythe du progrès.

Conclusion

En nous inspirant du recueil *Mythologies* de Roland Barthes, nous avons tenté de procéder à une analyse « mythologique » de deux romans migrants, *Sans retour/ Невъзвращенка* de Sonia Anguelova et *Tourmente* d'Aline Apostolska en tant que textes représentatifs du courant dit *écritures migrantes* au Québec et en tant que textes écrits par des auteures originaires de l'Europe de l'Est (ce qui correspond à la problématique du présent colloque). Nous avons en particulier étudié l'applicabilité de cette approche à deux types de mythes caractéristiques des écritures migrantes, soit les mythes de l'idéologie et les mythes qui utilisent la représentation symbolique de l'espace culturel afin de transmettre une vision monolithique et progressiste de l'univers. Ainsi, pour ce qui est du premier type de mythes, Anguelova oppose clairement l'idéologie communiste à l'accomplissement moral de l'individu et se propose de renverser les mythes du régime jusqu'à les ramener à leur apparence de violence et de répression ouvertes. Un tel démontage peut paraître anachronique, puisque, à l'époque où Anguelova écrivait son roman, les régimes totalitaires de l'Est étaient officiellement destitués depuis au moins une quinzaine d'années; cependant, étant donné qu'on manque de recul historique pour comprendre à bout le phénomène du socialisme totalitaire de l'Europe de l'Est et que la société bulgare, en particulier, est loin d'avoir tout mis au clair, il nous semble que la puissance mystificatrice des mythes totalitaires est toujours un sujet d'actualité. Le roman d'Apostolska s'attaque non pas à l'idéologie communiste, mais bien

à une idéologie « bourgeoise », au sens barthésien du terme, que le récit déconstruit en lui opposant un autre mythe – celui de la sauvagerie, du naturel (du « bourru bienfaisant »³²). Ainsi, le récit démystifie en générant à son tour une mythologie. En ce qui concerne le second type de mythologie mentionné, les romans s'y prennent en recourant à une esthétique dite « baroque », c'est-à-dire constituée de signes culturels hétéroclites et contradictoires. L'univers culturel monolithique est ainsi « pollué », rendu pluriel et multiforme. À ce procédé s'ajoutent les jeux formels postmodernes auxquels les deux romancières s'adonnent. Dans le cas d'Anguelova, il s'agit d'une alternance entre deux voix narratives (autodiégétique et hétérodiégétique) et entre deux temps (le passé et le présent), mais aussi d'un mélange des genres (roman épistolaire, journal intime et récit). *Tourmente*, récit linéaire classique, offre pour sa part l'exemple d'un roman d'apprentissage menant l'héroïne vers une désillusion progressive (on pourrait l'appeler un roman de désapprentissage). Les deux romans, adoptant en ceci une posture postmoderne, renversent ainsi les mythes de l'ordre et du progrès.

La possibilité de s'appuyer sur les idées et pratiques développées par Barthes dans son recueil de 1957 pour analyser des textes migrants et en particulier des textes migrants originaires de l'Europe de l'Est (c'est-à-dire, traitant, implicitement ou explicitement, des problèmes liés au choc des deux univers idéologiques de la Guerre froide) s'en trouve donc confirmée. Cette découverte est susceptible de nourrir deux réflexions ultérieures : que le positionnement marxiste militant des années 1950 de Barthes n'empêche pas d'envisager ses travaux comme un outil d'analyse contemporain, y compris à des fins idéologiquement opposées et que l'écriture migrante est un genre polémique, engagé dans un dialogue constant avec les discours de son temps, ce qui semble être une caractéristique souvent oubliée du genre. Cet oubli autorise en effet des lectures culturalistes et exotiques des textes, tandis que leur geste sémantique profond est celui d'un questionnement des problèmes bien historiques des sociétés et de leurs *langues*.

Notes:

1. Cet article paraît dans le dossier *Roland Barthes en Europe de l'Est : Dialectiques*, coordonné par Ana Delia Rogobete et Alexandru Matei. Les articles de ce dossier sont issus du colloque « Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989 » qui a eu lieu les 26 et 27 mars 2015 à Bucarest, au CEREFREA, sous la coordination et Ana Delia Rogobete et de Alexandru Matei, et dans l'organisation du CEREFREA, dont les responsables ont été et sont encore Simona Necula et Larisa Luică. Tous ces articles ont été relus et paraissent aujourd'hui dans un dossier coordonné par Ana Delia Rogobete (Université Johns Hopkins, Baltimore) et Alexandru Matei (Université « Transilvania », Brasov). Les articles de *Roland Barthes en Europe de l'Est : Dialectiques* : Alexandru Matei, « Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Serge Zenkine, « *Mythologies*, soixante ans après », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Despina Jderu, « Jamais plus. Le *Journal de deuil* ou comment écrire la mort », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Eliza Dana Coroamă,



- « Barthes avec Derrida, ou vers un après-*punctum* social et écologique ». *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Yavor Petkov, « Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Deliana Vasiliu, « Traduire Barthes - regards nostalgiques et ambivalents », *Transilvania*, no. 4 (2020).
2. Régine Robin, « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes ». *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, ed. Anne De Vaucher Gravili (Venise : Supernova, 2000), 19-43. 36.
 3. Robert Berrouët-Oriol, Robert Fournier, « L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *LittéRéalité* 3, no. 2 (1991) : 17.
 4. Clément Moisan, Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)* (Québec : Editions Nota Bene, 2001), 14-17.
 5. Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante* (Montréal : XYZ, 2005), 57.
 6. Serge Zenkine, « L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes », *Littérature* no. 108 (1997) : 102-124.
 7. Tirés de la presse : *Le Figaro*, *Le Progrès de Lyon*, et surtout *Elle* et *Paris-Match* (voir Guittard 2006 : 114); Guittard montre en outre que la plupart des essais sont largement inspirés par un support visuel (même lorsqu'ils se réfèrent à un article, donc à un texte, il s'agit en fait de la photographie dont ce texte est garni).
 8. Sonia Anguelova, *Sans Retour / Невъзвращенка* (Montréal : Miramar, 2010), 133.
 9. Rappels que dans *Mythologies*, l'idéologie à combattre, celle qui a le quasi-monopole des mythes, est l'idéologie « bourgeoise », capitaliste, et/ou réactionnaire, de droite. La fonction subversive de la littérature consistera à « dépasser (ne fût-ce que dans la sphère restreinte de l'œuvre littéraire, dans un espace symbolique et non réel) l'épaisseur étouffante du métalangage [...], "la nausée continue". » Cf. Zenkine, « L'esthétique », 117.
 10. Anguelova, *Sans Retour*, 27-28.
 11. *Ibid.*, 29.
 12. *Ibid.*, 47.
 13. *Ibid.*, 85.
 14. *Ibid.*, 32.
 15. Aline Apostolska, *Tourmente* (Ottawa : Leméac, 2000), 45.
 16. *Ibid.*, 51.
 17. *Ibid.*, 33-34.
 18. *Ibid.*, 28.
 19. *Ibid.*, 15.
 20. *Ibid.*, 15.
 21. *Ibid.*, 24.
 22. *Ibid.*, 17.
 23. Tina Mouneimne, *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains migrants francophones au Québec (1980-2000)* (Bruxelles : Peter Lang, 2013), 111.
 24. Harel, *Les passages obligés*, 51.
 25. *Ibid.*, 61-62.
 26. Simon Harel, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », dans *Montréal imaginaire : ville et littérature*, dir. P. Nepveu et G. Marcotte (Anjou : Les Editions Fides, 1992), 373-418 ; 395.
 27. Harel, *La parole orpheline*, 394.
 28. Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, no. 27/2 (80) (2002) : 303-304.
 29. Anguelova, *Sans Retour*, 19.
 30. Apostolska, *Tourmente*, 134-135.
 31. *Ibid.*, 144.
 32. Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Seuil, 1957), 117.

Bibliography:

- Anguelova, Sonia. *Sans Retour / Невъзвращенка* [No Return]. Montréal: Miramar, 2010.
- Apostolska, Aline. *Tourmente* [Tempest]. Ottawa: Leméac, 2000.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Berrouët-Oriol, Robert, and Robert Fournier. "L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec" [The Emergence of Migrant and Métis Writings in Quebec]. *LittéRéalité*, no. 3.2 (1991): 9-35.
- Chartier, Daniel. "Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles" [The Origins of Migrant Writing. Literary Immigration to Quebec over the Last Two Centuries]. *Voix et Images* no. 27/2 (80)

- (2002): 303-316.
- Guittard, Jacqueline. "Impressions photographiques: les Mythologies de Roland Barthes" [Photographic Impressions: The Mythologies of Roland Barthes]. *Littérature*, no. 143 (2006): 114-134.
- Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity." In *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, edited by Stuart Hall et al., 596-632. Cambridge, Mass. : Blackwell Publishing, 1996.
- Harel, Simon. "La parole orpheline de l'écrivain migrant" [The Orphan Word of the Migrant Writer]. In *Montréal imaginaire: ville et littérature*, edited by P. Nepveu et G. Marcotte, 373-418. Anjou: Les Editions Fides, 1992.
- Harel, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante* [The Obligatory Passages of Migratory Writing]. Montréal: XYZ, 2005.
- Moisan, Clément, and Renate Hildebrand. *Ces étrangers du dedans: une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)* [Domestic Foreigners: A History of Migrant Writing in Quebec (1937-1997)]. Québec: Editions Nota Bene, 2001.
- Mouneimne, Tina. *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains migrants francophones au Québec (1980-2000)* [Towards the Migrant Imagination. The Narrative Fiction of French-Speaking Migrant Writers in Quebec (1980-2000)]. Bruxelles: Peter Lang, 2013.
- Ndiaye, Christiane. "Ollivier: le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien)" [Ollivier : Feminine Baroque (Towards a New Aesthetics of Haitian Novel)]. *Études littéraires*, no. 34/3 (2002): 61-71.
- Robin, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes." [Are Literary Fields Hopelessly Monolingual? Migrant writings]. In *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, edited by Anne De Vaucher Gravili, 19-43. Venise: Supernova, 2000.
- Warmuzińska-Rogóz, Joanna. "Diversité culturelle des écritures migrantes et la traduction : Régine Robin et Dany Laferrière en polonaise" [Cultural Diversity of Migrant Writings and Translation: Régine Robin and Dany Laferrière in Polish]. In *Variations sur la Communauté: l'espace canadien*, edited by L. Otrisalova and E. Martonyi, 317-326. Brno: Masaryk University/AECEC, 2013.
- Zenke, Serge. "L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes" [The Aesthetics of Myth and the Dialectic of Sign in Roland Barthes' Work]. *Littérature* no. 108 (1997): 102-124.



TRADUIRE BARTHES – REGARDS NOSTALGIQUES ET AMBIVALENTS

Deliana VASILIU

Academia de Studii Economice din București
Bucharest University of Economic Studies
Personal e-mail: deliadvdelia@gmail.com

TRANSLATING BARTHES - NOSTALGIC AND AMBIVALENT PERSPECTIVES

Abstract: Translating Barthes in the 1980s, in Romania, was a real challenge. The present text is intended to recall the discovery of that unclassifiable “writer” at the time when, in 1983, we proposed to the Universe Publishing House in Bucharest to publish a sort of Essential Barthes into Romanian, entitled “The Novel of The Writing”. It will therefore be a nostalgic, but at the same time ambivalent and, as far as possible, critical look on what the writings and especially the writing of Roland Barthes nourished the “happy” readers who were the literary figures of communist Romania. For, in fact, behind all this was “hunger”: a desire to know something else, to harmonize with the other, to cross barriers, to be somewhere else than in the standardized world of Eastern Europe¹.

Keywords: Roland Barthes, Claude Coste, writing, pleasure, Romanian studies.

Citation suggestion: Vasiliu, Deliana. “Traduire Barthes – regards nostalgiques et ambivalents”. *Transilvania*, no. 4 (2021): 33-36.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.06>.



Préambule

Quel était en fait « notre » Barthes ? Mais aussi et surtout pourquoi et avec quelles retombées pour le milieu littéraire où la graine barthésienne est tombée ? Était-ce le théoricien et humaniste autour du groupe « Tel Quel », critique des temps modernes ? Structuraliste et sémioticien passionné du langage ou bien amoureux du littéraire, devenu lui aussi, à force de s’y intéresser, « scripteur » du « discours amoureux » ? Enfin, en tant que traducteur nous essaierons de jeter un regard neuf sur nos propres options d’il y a plus d’une trentaine d’années, lors du choix des textes à inclure dans le volume et des variantes de traduction proposées.

Un éclaircissement du titre de mon intervention et donc de l’exercice que je me propose de faire s’impose. Pourquoi « regards nostalgiques » ? Puisqu’il s’agit d’un Barthes qui a compté, qui compte aujourd’hui encore et comptera sans doute à l’avenir aussi pour le lecteur-

interprète-traducteur que j’ai été, que je suis. Sans pouvoir parler sans reste au nom de l’autre, je me dois de dire que j’ai partagé en tout et pour tout cette aventure intellectuelle et scripturale avec une très bonne amie, Adriana Babeți, professeur de littérature comparée, écrivaine, journaliste.

La magie-Barthes ou la phobie-Barthes a été déclinée sous toutes les formes. Je dirai simplement qu’il sera question ici principalement de « mon Barthes à moi », quarante ans après l’avoir rencontré à travers ses écrits. Sans oublier aucunement qu’il nous a été « présenté » par notre professeur de l’époque, celui qui allait devenir l’écrivain-écrivain roumain par excellence, Livius Ciocârliie.

Pourquoi « regards ambivalents » et, autant que faire se peut, « critiques » ? Il s’agit cette fois-ci du devoir du traducteur de ne pas se leurrer du regard de « l’interprète-traducteur ». Lecteur, d’abord, le traducteur finit par rencontrer le langage sur le vif. Pour traduire Barthes, en l’occurrence, il s’agissait de

« poser » la langue (roumaine) à la place de l'écriture barthésienne. Par conséquent, il s'agissait d'écrire à son tour. Tous les traducteurs savent de quoi je parle. J'espère que ma réflexion « nostalgique » permettra aussi de mieux faire comprendre en quoi le pari de traduire Barthes en Roumanie dans les années 1970 était en même temps un défi. D'une part, une sorte de bravade en rapport avec ses propres capacités. De l'autre, une façon plutôt adolescente et indocile de montrer du doigt, par opposition, les discours publics de l'époque, de s'imaginer que l'on est capable de leur tenir tête.

Et puis, ce qu'il y avait de vraiment particulier dans l'entreprise de traduire Barthes, c'était justement ce qui nous attirait dans son écriture : son ambivalence. Une écriture à la fois intéressée par les systèmes de pensée de l'époque (psychanalyse, marxisme, structuralisme, sémiotique, phénoménologie, etc.) et méfiante à leur égard. Sa « voix » était distincte. Car, comme on ne le sait que très bien, il a toujours emprunté une voie faite de distanciations et de rapprochements incessants, une voie pleine d'embûches lorsqu'on se propose, comme lui, de ne rien cacher – ou presque – de ses découvertes, (ambiguïtés, double-sens, ironies, etc.) et donc de leur donner voix au milieu des discours idéologiques de l'époque. Sans oublier non plus ses « oui » et « non » simultanés à l'intention du langage et des langages, de la théorie et de la littérature, de l'écrivain et de l'écrivant, de la langue de la littérature et du discours sur la littérature, de l'œuvre lisible et de l'œuvre scriptible de Barthes lui-même. Dans ce qui suit, il sera donc question de quelques quêtes barthésiennes, où je le cherche et le trouve toujours, même après quarante ans. Comme tant d'autres, d'ailleurs, avant et après moi. Je tâcherai par conséquent de dire à chaque fois ce qui de ces recherches m'a toujours parlé.

La quête de la voie

On reconnaît d'emblée Barthes de par son im-posture. Toujours en quête d'identité(s), toujours ailleurs, en position triviale, au carrefour des discours. Son naturel : la volte-face assumée. Son cheminement parmi les langages de l'époque l'amène à s'emparer des valeurs « classiques » pour en déplacer la signification : vérité, goût, critique, théorie, histoire, style, etc. et jusqu'à la littérature. Et à embrasser les langages « modernes » pour les traverser, les faire siens et puis les abandonner. Mais – comme on ne le sait que trop bien – c'est toujours la traversée qui compte. Son rapport réfractaire à l'autorité, aux idéologies, aux dogmes. Son refus du « pouvoir » et des codes. Et dans tout cela, il reste toujours solidaire du désir de savoir. Il en résulte un désir/plaisir tenace de lire-écrire, sa veille permanente au cœur du langage.

L'autre – toujours dans sa ligne de mire : la communication-communion, la relation auteur-lecteur.

Tout se noue et se dé-noue à travers le langage. Mais aussi, secondairement, il est vrai, son a-moralisme si souvent taxé, peut-être non compris ou mal compris, par exemple son silence public plutôt fâcheux sur les pays de l'Est, la Chine, etc.

De sa quête de la voie à emprunter, j'ai retenu le Barthes :

- porte-parole d'une critique littéraire (universitaire, structuraliste, textualiste, post-moderne, etc.) aux prises avec la critique traditionnelle et, pour ce qui nous concernait et concernait notre université communiste de l'époque, avec la culture réaliste-socialiste ; c'était notre façon de lire ses textes ;

- infatigable « raseur » des valeurs classiques remises en question à chaque occasion ; ou, avec les mots de Jean-Marie Schaeffer, son permanent « appel à l'indiscipline », son radical « exercice d'hygiène intellectuelle » ;

- quant à son « silence » sur la Chine, par exemple, je préférerais faire ici mien le mot de Claude Coste : la « bêtise en voyage » ; je n'approfondirai pas aujourd'hui quelques chose que je n'avais pas totalement compris à l'époque (peut-être, que je ne voulais pas voir ! ?) ; je dirai simplement que cette façon de « taire » les réalités sociales et politiques fâcheuses de l'autre allait de pair chez Barthes avec les mêmes humeurs qui l'ont tenu à l'écart du mai 1968 en France ; d'ailleurs, le politique ne semble l'avoir intéressé que comme « objet » d'étude ; en définitive et pour faire court, il faut admettre que l'on n'est pas tous « égaux » devant les formes publiques de responsabilisation.

La quête du plaisir

Autant dire l'aventure d'un lecteur heureux aboutissant à la découverte de l'écriture. Le savoir-comprendre, d'abord. Décortiquer les signes du réel, du monde, de la vie. Puis, le jouir : la pensée-corps qui le hante, qu'il veut réinventer et exprimer à chaque nouvelle occasion.

Un lecteur pleinement moderne sous le signe de la liberté et de la subversion. La lecture où il plonge : le plaisir du texte, de la langue, de la littérature. Mais aussi la saveur : « nul pouvoir, un peu de sagesse, un peu de savoir et le plus de saveur possible »². Et, ensuite, bien sûr, le désir/plaisir de partager « la chose aimée ». Donc, d'écrire dans le plaisir et parvenir à faire naître le même plaisir chez son lecteur. Pourtant, le doute guette toujours : « Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? »³

Et aussi l'appréhension : que faire et comment faire si « on échoue toujours à parler de ce qu'on aime »⁴ ? Heureusement, à force de s'interroger en écrivant et tout en écrivant cette interrogation, il finit par découvrir et, surtout, par pratiquer l'écriture, ce « romanesque sans le roman, le romanesque sans personnages »⁵ dont il a



toujours rêvé.

Le pari d'aimer la littérature en silence n'a pas été tenu. Barthes a en revanche réussi à dire et à écrire son amour et son songe du langage : « Ainsi tourne la parole autour du livre : lire, écrire : d'un désir à l'autre va toute littérature. »⁶ De sa quête du plaisir dans la lecture-écriture, j'ai retenu le Barthes qui a fait la preuve que :

- lire autrement c'est être libre ;
- l'amour profond des livres peut conduire à une lecture-écriture envoûtante et contagieuse ;
- la force et la sincérité de la passion du livre finissent par muer l'échec en réussite.

La quête de la voix

Écrire ? Oui, mais comment ? Comment écrire sa lecture ? « Comment écrire à travers tous les pièges que me tend l'image collective de l'œuvre ? »⁷ Comment passer du texte « lisible » au texte « scriptible » ? Le problème qui se pose maintenant remet en question la place du lecteur ou, plus précisément, de la lecture dans la réception d'une œuvre. Car, Barthes l'a dit : la vraie lecture d'un texte scriptible est sa ré-écriture. Et la Critique dans tout cela ? Cette lecture qui s'écrit, cette lecture-écriture est-elle en fait la voix de la Critique ? Sa vérité, peut-être ? C'est-à-dire le discours critique même ? Autrement dit, l'écriture critique ?

Les lectures-écritures barthesiennes ne sont en fait que des mises en abyme de son propre rapport passionnel et passionné à la littérature, qui lui permettent en fait d'écrire. Il le dit d'ailleurs lui-même : « J'ai abandonné radicalement le discours dit critique pour entrer dans le discours de la lecture, une écriture-lecture. »⁸ Retenons que la lecture de Stendhal, notamment de son amour italien – difficile, sinon impossible à dire –, aidera Barthes à trouver sa propre voix, étouffée si longtemps par son amour dévastateur et indicible de la littérature. Car l'Italie de Barthes c'est la littérature. Et pour dire cet amour, ou plutôt le communiquer, il faut absolument pouvoir l'écrire.

Et alors, « l'écriture, c'est quoi ? Une puissance, fruit probable d'une longue initiation, qui défait l'immobilité stérile de l'imaginaire amoureux et donne à son aventure une générosité symbolique. »⁹ Il s'agit, en somme, pour Barthes comme pour Stendhal, de dépasser la Fête de la Lecture, comme le Devoir du lire-écrire pour parvenir à l'Écriture. Il l'aura donc compris : « A en rester à ses Journaux, qui disent l'amour de l'Italie mais ne le communiquent pas [...], on serait fondé à répéter mélancoliquement (ou tragiquement) qu'on échoue toujours à parler de ce qu'on aime. »¹⁰

Or, nous avons vu, Barthes finit par trouver le seul chemin « hors-pouvoir », celui qui lui permettra de déjouer le pouvoir (ou au moins de l'« alléger ») pour communiquer sa lecture : c'est l'écriture. Et « cette méthode de déprise, c'est, si l'on écrit, la fragmentation ». ¹¹

L'écriture barthesienne sera donc fragmentaire, faite

de jets, sorte de jeux d'eau intermittents, expression de la jouissance dans l'immanence, toujours aux aguets, soucieuse de ne plus manquer cette voix qui lui a permis de trouver aussi sa voie, son chemin dans la littérature.

De sa quête de la voix, j'ai retenu :

- la voix de la lecture barthesienne, sa place distincte et mémorable dans la pléthore des discours critiques de l'après-guerre, sorte de discours de la lecture créatrice, cousine germaine de la littérature ou, avec les mots de Georges Poulet parlant de Maurice Blanchot, « littérature de la littérature, conscience de la conscience »¹² ;

- plus clairs encore sont les mots de Barthes lui-même au sujet des textes du même Blanchot lorsqu'il oppose « toute cette critique [la critique de signification] au discours de Blanchot, langage d'ailleurs plutôt que métalangage, ce qui [lui] donne une place indécise entre la critique et la littérature. »¹³

La voie retrouvée : le « grain de la voix »

L'écriture de Barthes a d'ailleurs toujours, en tout et partout, occupé cette « place indécise ». Elle est devenue sa griffe. Mais d'où vient « la magie » de l'écriture barthesienne ? Quelles sont les attributs qui la rendent aussi bien séduisante que reconnaissable, par-delà la variété des sujets, problématiques et domaines qu'il a abordés (littérature, sémiotique, photographie, faits culturels, etc.) ? Autrement dit, d'où vient cette voix et de quoi est-elle faite ?

Il y a d'abord le fait que, quel que soit l'objet sur lequel il se penche, Barthes écrit en fait son propre rapport à « la chose » et à soi-même en train d'écrire. Et ce rapport est toujours un rapport de « corps à corps ». Voilà pourquoi on s'accorde souvent pour dire qu'il s'agit chez Barthes, dans tous ses écrits, plutôt d'une quête personnelle que d'une analyse, cette dernière étant, d'une façon ou d'une autre, un faux-fuyant, une échappatoire, une ruse de son corps en train de s'écrire. Et, à ce qu'il paraît, cette écriture corporelle agit directement sur le lecteur : elle trouble, ensorcelle et rend captif.

Et puis, il y a aussi sa « qualité » authentique et atypique. Plutôt que de m'ingénier à décrire cette voix sans signification, sans message, sans timbre, en train de s'écrire, j'ai choisi de donner la parole à Barthes lui-même en quête du « grain de la voix ». Car il suffit de lire ses propres mots et d'imaginer qu'il ne parle pas de musique, mais de littérature :

« Plutôt que d'essayer de changer directement le langage sur la musique, il vaudrait mieux changer l'objet musical lui-même, tel qu'il s'offre à la parole : modifier son niveau de perception ou d'intellection : déplacer la frange de contact de la musique et du langage. C'est ce déplacement que je voudrais esquisser, non à propos de toute la musique mais seulement d'une partie de la musique chantée. »¹⁴

En ce qui me concerne, je pense que son « projet » visait en réalité toute la littérature qui comptait pour lui. Ou bien, « le « grain », ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre ; presque sûrement la signifiante. » Ou encore : « Cette voix charrie directement le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif »¹⁵. Et donc, « ce que je vais tenter de dire du « grain » ne sera, bien sûr, que le versant apparemment abstrait, le compte rendu impossible d'une jouissance individuelle que j'éprouve continûment en écoutant chanter. »¹⁶

De sa voix retrouvée, j'ai retenu :

- sa façon de lire-écrire la Littérature (sa Vérité ?), à travers « le bruissement de la langue » qui a brouillé la façon de lire la littérature et d'écrire cette lecture ;

- sa capacité d'éveiller un désir semblable chez son lecteur.

Pour le mot de la fin et pour faire mieux comprendre l'exercice qui se trouve derrière ce témoignage du lecteur-traducteur, je reprendrai volontiers quelques mots de la lettre que Jean-Marie Schaeffer a écrit il n'y a pas longtemps à Barthes. Par-delà son inédit (une lettre à un mort) et de très justes et vrais passages, j'ai retenu cette belle phrase : « Le «vous en moi» à qui je m'adresse ici, dans cette lettre, n'est pas l'auteur classique que vous êtes devenu, mais la trace vive de l'écrivain [... dont] les ouvrages ont rythmé ma vie – comme celles d'innombrables autres personnes de ma génération. »¹⁷ Je me reconnais « contemporaine » de ce Barthes-ci.

Note:

1. Cet article paraît dans le dossier *Roland Barthes en Europe de L'Est : Dialectiques*, coordonné par Ana Delia Rogobete et Alexandru Matei. Les articles de ce dossier sont issus du colloque « Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989 » qui a eu lieu les 26 et 27 mars 2015 à Bucarest, au CEREFREA, sous la coordination et Ana Delia Rogobete et de Alexandru Matei, et dans l'organisation du CEREFREA, dont les responsables ont été et sont encore Simona Necula et Larisa Luică. Tous ces articles ont été relus et paraissent aujourd'hui dans un dossier coordonné par Ana Delia Rogobete (Université Johns Hopkins, Baltimore) et Alexandru Matei (Université « Transilvania », Brasov). Les articles de *Roland Barthes en Europe de L'Est : Dialectiques* : Alexandru Matei, « Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Serge Zenkine, « Mythologies, soixante ans après », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Despina Jderu, « Jamais plus. Le *Journal de deuil* ou comment écrire la mort », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Eliza Dana Coroamă, « Barthes avec Derrida, ou vers un après-punctum social et écologique », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Yavor Petkov, « Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Deliana Vasiliu, « Traduire Barthes - regards nostalgiques et ambivalents », *Transilvania*, no. 4 (2020).
2. Roland Barthes, *Œuvres complètes V* (Paris : Seuil, 2003), 446.
3. Barthes, *Œuvres IV*, 220.
4. Barthes, *Œuvres V*, 910.
5. Barthes, *Œuvres III*, 1005.
6. Barthes, *Œuvres II*, 801.
7. Barthes, *Œuvres IV*, 711.
8. Barthes, *Œuvres III*, 660.
9. Barthes, *Œuvres V*, 914.
10. Barthes, *Œuvres V*, 913.
11. Barthes, *Œuvres V*, 444.
12. G. Poulet, *La conscience critique* (Paris : José Corti, 1971), 223.
13. Barthes, *Œuvres II*, 518.
14. Barthes, *Œuvres IV*, 149.
15. Ibid., 150.
16. Ibid., 149.
17. J.-M. Schaeffer, *Lettre à Roland Barthes* (Paris: Thierry Marchaisse, 2015), 28.

Bibliography:

- Barthes, Roland. *Œuvres complètes I-V*. Paris: Seuil, 2003.
 Coste, Claude. *Bêtise de Barthes*. Paris: Klincksieck, 2011.
 Poulet, G. *La conscience critique*. Paris: José Corti, 1971.
 Schaeffer, J.-M. *Lettre à Roland Barthes*, Paris: Thierry Marchaisse, 2015.



ZUM QUELLENWERT DER HISTORISCHEN PRESSEFORSCHUNG IN MULTIETHNISCHEN RÄUMEN

Doris SAVA

Lucian-Blaga-Universität Sibiu, Fakultät für Philologie und Bühnenkünste
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: doris.sava@ulbsibiu.ro

ON THE SOURCE VALUE OF HISTORICAL PRESS RESEARCH IN MULTIETHNIC SPACES

Abstract: The number of projects dedicated to the digitization of newspaper collections in libraries and archives has risen continuously in recent years. The main focus is on securing German-language press inventory outside of the German-speaking area, which often cannot be copied due to the aging process, and – with a view to developments, cross-connections and research approaches – making them available for broad use for future independent investigations. Through various funding programs, the ministries responsible for education and research and national research infrastructures also work to keep this cultural heritage alive, to digitize it on a larger scale, to develop it and to make it internationally accessible. The article therefore shows some of the noteworthy newspapers and magazines of the German minority in Central, Eastern and Southeastern Europe and some efforts for documentation of the German minority press in this region.

Keywords: digitization, newspaper collections, cultural heritage, German minority press, Central and Eastern Europe.

Citation suggestion: Sava, Doris. “Zum Quellenwert der historischen Presseforschung in multiethnischen Räumen”. *Transilvania*, no. 4 (2021): 37-46.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.07>.



Als Sprachrohr der deutschen Minderheit sind die deutschsprachigen Publikationen außerhalb des geschlossenen Sprachraums für unterschiedliche, diachron und synchron ausgerichtete Forschungszwecke werwertbar. Ausländische deutschsprachige Zeitungen und Zeitschriften erschließen über historische Sprachlandschaften hinaus kollektive Narrative und Erfahrungen, Formen des Gemeinschaftslebens und -erhalts sowie interkulturelle Wechselwirkungen im mehrsprachigen Umfeld, sodass die deutschsprachige Zeitungslandschaft in Mittel- und Südosteuropa zunehmend in den Blick interdisziplinärer, medien- und kulturwissenschaftlicher, sozialhistorischer, text(sorten)- und diskurslinguistischer Forschungsvorhaben rückte. Dabei ging es nicht

nur um Fragen der Identitätswahrung oder um dem Erhalt des Kulturerbes der im Schwinden begriffenen deutschen Minderheit, sondern auch um das Interesse an den Entstehungsbedingungen, Darstellungsformen, Wirkung und Existenzschwierigkeiten der in diesem Raum wichtigen Zeitungen und Zeitschriften, um ihre Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte oder um die Erfassung der einschlägigen pressehistorischen Fachliteratur. Untersucht wurden dabei in diversen Wissenschaften eher Gattungen der Tagespresse, während Textsorten der Populärpresse oder Fachpresse oft ausgeklammert wurden.

Zu den Traditionslinien der rumänischen Germanistik gehören die literaturgeschichtliche Untersuchung des deutschsprachigen regionalen

Schrifttums, Literaturbetriebs, des aktuellen und historischen Sprachgebrauchs¹, die Erforschung der Wechselwirkungen im Bereich der Literaturvermittlung und des deutsch-rumänischen Kulturaustausches, Studien zur Rezeption und zum Einfluss der deutschen Kultur sowie die Erschließung des historischen deutschsprachigen (kulturellen) Pressewesens. Hierzu wurde 2008 am Hermannstädter Lehrstuhl für Germanistik das *Zentrum für rumäniendeutsche Literatur* (ZRDL) eingerichtet. Ab 2017 bemüht sich das *Zentrum für linguistische, literarische und kulturelle Forschung* (ZLLKF) der Hermannstädter Philologischen Fakultät um die Erkundung spezifischer Fragen des rumänischen und rumäniendeutschen Literatur- und Pressebetriebs in und außerhalb Siebenbürgens.

In diesem Zusammenhang muss auf die Verdienste der Jassyer Germanistik verwiesen werden, die sich mit der Erkundung historischer Zeitungen (1848–1940) der Sprachinsel Bukowina, durch zahlreiche Veröffentlichungen zu einigen Presseorganen, Redakteuren und Schriftstellern der Czernowitzer Pressegeschichte² und Studien zum deutschsprachigen Literatur- und Kulturbetrieb in dieser Region ein unverkennbares wissenschaftliches Profil geschaffen hat. An der Universität in Jassy ist am *Zentrum für die Erforschung der deutschen Kultur (Presse, Literatur, Sprache, Zivilisation)* (ZDK) ein Forschungsteam tätig, das auch in Kooperation mehrere nationale und internationale Projekte zur **deutschsprachigen Presse in der Bukowina** erfolgreich durchgeführt hat³. Das Kulturfeld Czernowitz ist auch ein Schwerpunkt zahlreicher Dissertationsvorhaben an dieser Universität.

Der Erforschung und Bereitstellung der Czernowitzer Presselandschaft bzw. der Digitalisierung historischer Zeitungen aus der Bukowina widmet sich auch das länderübergreifende Projekt „Jüdisch-deutsche Bukowina 1918“⁴. Innerhalb des Projekts wurden in Zusammenarbeit mit dem Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der LMU München (IKGS) und dem Digitalen Forum Mittel- und Osteuropas (DiFMOE) die Zeitungen *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*, *Czernowitzer Morgenblatt*, *Czernowitzer Tagblatt*, *Das freie Wort*, *Das neue jüdische Palästina*, *Die Bombe* und *Die Gemeinschaft*, die vorwiegend unter jüdischer Herausgeberschaft in deutscher und jiddischer Sprache für jüdische und nichtjüdische Leser erschienen sind, aus Mikrofilmbeständen des IKGS durch das DiFMOE digitalisiert. Die Digitalisate sind über die Digitale Bibliothek kostenfrei zugänglich und im Volltext durchsuchbar.⁴

Länderübergreifende Digitalisierungsprojekte zur Wahrung der vom Verfall bedrohten Periodikabestände wie z.B. das Konsortialprojekt *Digitales Forum Mittel- und Osteuropa* (DiFMOE) sichern und erschließen bibliografisch bedeutende Pressezeugnisse, um das historische Kulturgut der deutschsprachigen Bevölkerung in dieser Region über ein eigenes

Portal für die wissenschaftliche Auswertung bekannt und einer breiten Öffentlichkeit frei zugänglich zu machen. Das DiFMOE (www.difmoe.eu) kooperiert dabei mit Bibliotheken, Archiven, Institutionen und Einrichtungen aus Deutschland, Österreich, Polen, der Slowakei, Tschechien, Ungarn, Rumänien, Slowenien, Serbien, Lettland, Israel, Kanada und USA. Die Digitale Bibliothek des DiFMOE wird von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) finanziell gefördert.⁵ In mehreren Ländern (z.B. Australien, Finnland, Großbritannien, Niederlande, Österreich oder in den USA) haben sich im letzten Jahrzehnt Zeitungsportale mit umfangreichen Angeboten und Suchfunktionen etabliert. Weil diese Länder aufgrund kontinuierlicher und unterschiedlicher Finanzierungsformen vor Deutschland liegen, erfolgt auf Initiative der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) eine umfangreiche Digitalisierung der Zeitungen des 17. Jahrhunderts insbesondere für die wissenschaftliche Nutzung, an der sechs Bibliotheken in Bremen, Berlin, Dresden, Halle, Frankfurt/Main und München in der Pilotphase (2013–2015) beteiligt waren.

Um die Archivierung, Dokumentation und Erforschung der deutschsprachigen Presse von den Anfängen im 16. Jahrhundert bis in die 1950er-Jahre bemüht sich seit 1957 die Einrichtung *Deutschen Presseforschung*. Die Einrichtung verfügt über ein weltweit umfangreichstes Mikrofilmarchiv deutschsprachiger Zeitungen und Zeitschriften des 17. und 18. Jahrhunderts, Spezialsammlungen von illustrierten Zeitschriften, Flugblättern, Plakaten und Nachlässen sowie eine Bibliothek mit einschlägiger pressehistorischer Fachliteratur. Seit 2010 gehört das Institut *Deutsche Presseforschung* dem Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Bremen (<http://www.presseforschung.uni-bremen.de/>) an, wo es dem „Institut für historische Publizistik, Kommunikations- und Medienwissenschaft“ angegliedert ist.

Da deutschsprachige (über)regionale Zeitungen und Zeitschriften Einblicke in die deutsche Siedlungs-, Sprach- und Mediengeschichte gewähren und für die Bewahrung der kulturellen Identität deutschsprachiger Minderheiten bedeutsam sind, sind verstärkt Bemühungen zu verzeichnen, die historische Presse der Region Mittelost- und Südosteuropa aus der Sicht ihrer Geschichte, der Identitätsbewahrung und Ausbildung des kollektiven Selbstverständnisses deutscher Bevölkerungsgruppen, des Erhalts des Kulturguts und der Sprache oder aus der Perspektive ihrer Vermittlungsfunktion zu erschließen.

Zu den vorrangigen Zielen der im Ausland gegründeten deutschsprachigen Publikationen mit unterschiedlicher Ausrichtung gehört die Förderung der deutschen Sprache und Kultur⁶. Die deutschsprachige Presse in einem andersartigen Kultur- und Sprachumfeld wendet sich daher vornehmlich an die deutsche Minderheit in dem jeweiligen Land oder Region, deren historisches



und kulturelles Erbe sie zu bewahren versucht. Zu dem Leserkreis dieser Presse gehören zudem auch deutschsprachige Arbeitnehmer⁷ und Touristen, Deutschlerner sowie die an dem betreffenden Land interessierte Leserschaft⁸ aus dem geschlossenen deutschen Sprachraum.

Durch ihr regelmäßiges Erscheinen fördern diese Pressezeugnisse die deutsche Sprache im Ausland. Allerdings haben zahlreiche deutschsprachige Periodika oft kaum überwindbare Schwierigkeiten zu bewältigen, die ihr Weiterbestehen gefährden: finanzielle Schwierigkeiten, der Rückgang der deutschstämmigen Leserschaft durch die massive Aussiedlung, Personalschwierigkeiten aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse und Auswanderung⁹. Dass die Anzahl auslandsdeutscher Pressezeugnisse schwindet, belegt Meier (2018: 363) am Beispiel europaweiter deutschsprachiger Tageszeitungen des Zeitraums (1980–2013), die außerhalb der deutschsprachigen Länder erscheinen.¹⁰

Auch wenn sich die Situation der traditionellen Zeitungen im Printformat ab der Jahrtausendwende¹¹ gewandelt hat, erscheinen außerhalb des deutschsprachigen Raums zahlreiche Pressezeugnisse in deutscher Sprache. Schätzungsweise liegt die Anzahl der regelmäßig erscheinenden Periodika (Zeitungen, Zeitschriften, Informationsblätter und sonstiges Schrifttum) zwischen 400 und 2.000.¹² Etwa 10 % der weltweit publizierten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften erscheinen in den Ländern und Regionen, in denen Deutsch nationale bzw. regionale Amtssprache ist. Von den wenigen deutschsprachigen Tageszeitungen erscheinen nur zwei Tageszeitungen außerhalb dieser Sprachräume: In Bukarest ist es die *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien* (ADZ)¹³ und in Namibia die *Allgemeine Zeitung* aus Windhoek¹⁴. Auf eine lange Tradition gehen auch weitere deutschsprachige Zeitungen und Zeitschriften in Nordamerika, in den USA und Kanada, zurück¹⁵.

Im Folgenden werden einige der nennenswerten Zeitungen und Zeitschriften der deutschen Minderheit in Mittel-, Ost- und Südosteuropa erwähnt. Die bedeutendste deutschsprachige Zeitung Polens ist das seit 1990 in Oppeln erscheinende *Wochenblatt. pl.*¹⁶ Die Zeitung der deutschen Minderheit in Oberschlesien erscheint zweisprachig, da viele Angehörige der deutschen Minderheit über sehr schwache Deutschkenntnisse verfügen¹⁷. In der ehemaligen Tschechoslowakei erschien 1951 die erste deutsche Zeitung *Aufbau und Frieden* als wöchentliches Propagandablatt des Zentralrates der Gewerkschaften aus dem später mehrere deutschsprachige Zeitungen hervorgegangen sind: Die *Prager Volkszeitung* (1966), die ab 1991 als *Prager Zeitung* wöchentlich erscheint, sowie die *Landeszeitung* als Publikation der Landesversammlung der Deutschen in Böhmen, Mähren und Schlesien. Seit 2016 erscheint die *Prager Zeitung* nur noch als Online-Ausgabe¹⁸. Als erstes Periodikum im Donauraum

erschien (zunächst zweimal wöchentlich) durchgehend von 1764 bis 1929 die Tageszeitung (z.T. mit einer Morgen- und Abendausgabe) *Pressburger Zeitung*, die seit 2004 als Magazin neu belebt, zweimonatlich mit slowakischen Kurzfassungen und Online-Auftritt herausgegeben wird. Zu ihren Schwerpunkten gehören Wirtschaft, Politik, Kultur und Tourismus¹⁹. Für die Deutschen in der Slowakei erscheint zudem seit 1992 die monatliche Zeitschrift *Karpatenblatt*²⁰. Zu den traditionsreichen deutschsprachigen Zeitungen in Ungarn gehört der 1854 gegründete *Pester Lloyd*, der bis 1945 erschien, und 1994 unter dem Titel *Der Neue Pester Lloyd* als Wochenzeitung neu gegründet wurde. Von 1999 bis 2009 erschien die Zeitung wieder unter ihrem ursprünglichen Titel *Pester Lloyd*. Zwischen 1999 bis 2005 erschien die Beilage *Budapester Rundschau*. Die Printausgabe wurde 2009 eingestellt und die Zeitung erscheint nur noch in einer deutschsprachigen Online-Ausgabe²¹. An die deutsche Minderheit in Ungarn richtet sich auch das 1957 gegründete Wochenblatt *Neue Zeitung*²² und das 1921 gegründete und 1993 neu gegründete zweimonatige *Sonntagsblatt*.²³ Die als Organ der *Pravda* seit 1957 herausgegebene wöchentliche Zeitung *Neues Leben* ist die wichtigste deutschsprachige Zeitung der Russlanddeutschen.²⁴ Die meisten der heute in deutscher Sprache erscheinenden Zeitungen sind nach 1990 gegründet worden (z.B. *Ihre Zeitung*, zweisprachig, wöchentlich; *Königsberger Express*, monatlich; *Moskauer Deutsche Zeitung*, zweisprachig, 14-tägig; *Neue Zeit/Nowoje Wremja*, zweisprachig, zwei- bis dreimal die Woche; *Orenburger Zeitung*, monatlich; *Rundschau*, wöchentlich; *Sibirische Zeitung*, zweisprachig, monatlich und *Wolga-Kurier*, alle zwei Monate).²⁵ Die 1727 gegründete, 1915 eingestellte und 1991 neu gegründete *St. Petersburgische Zeitung* ist die älteste deutschsprachige Zeitung im Ausland sowie die älteste Zeitung Sankt Petersburgs und zweitälteste Zeitung aus Russland. Ab 1831 erschien sie als Tageszeitung. Die Zeitung erscheint gegenwärtig zweisprachig, wobei ihre Beilage, das *Petersburg-Journal*, vorwiegend kulturelle Informationen bietet²⁶.

In Rumänien gab es vor dem politischen Umbruch 1990 ein reges deutschsprachiges Pressewesen²⁷. Rumänien hat eine 250-jährige deutschsprachige Pressetradition und belegt damit eine Sonderstellung in Südosteuropa. Die erste deutschsprachige Zeitung *Temeswarer Nachrichten*, das erste Periodikum auf dem Gebiet des heutigen Rumänien überhaupt, erschien am 18. April 1771 in Temeswar. Die erste deutschsprachige Zeitschrift Siebenbürgens *Theatral Wochenblatt* wurde 1778 von Martin Hochmeister und Samuel Sardi in Hermannstadt herausgegeben. Nach 12 Ausgaben wird das *Theatral Wochenblatt* durch die *Theatral Nachrichten* ersetzt. Da in Siebenbürgen die Druckereibesitzer größtenteils sächsischer Herkunft und mit der deutschen Presse vertraut waren, gelten sie als Begründer der deutschsprachigen Presse in diesem Raum.²⁸ Daher sind auch zahlreiche

deutschsprachige Tages- oder Wochenzeitungen in der Druckerei von Hochmeister erschienen, darunter die *Siebenbürger Zeitung* (1784–1787), die später in *Kri(e)gsbote* (1787–1791), *Siebenbürger Bote* (1791–1862) und *Hermannstädter Zeitung* (1862–1907) umbenannt wurde, die *Siebenbürgische Quartalschrift* (1790–1801), die erste wissenschaftliche Zeitschrift Siebenbürgens, oder die *Siebenbürgischen Provinzialblätter* (1805–1824). Zu den langlebigsten Publikationen gehören das *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* (1843–1944) und das Korrespondenzblatt des Vereins *Landwirtschaftliche Blätter für Siebenbürgen* (1873–1940). Mitarbeiter dieser Publikationen waren angesehene Persönlichkeiten der siebenbürgisch-sächsischen Kultur (z.B. Stephan Ludwig Roth, Friedrich Krasser, Johann Karl Schuller, Michael Albert, Pauline und Adolf Schuller, Johann Plattner, Emil Sigerus, Friedrich Teutsch).²⁹

In deutscher Sprache erschienen in Hermannstadt und Siebenbürgen Amts- und Kirchenblätter, Zeitungen und Zeitschriften für die Familie, für Erzieher, Landwirte, (Fach)Zeitschriften für Wirtschaft, Geschichte, Naturwissenschaften, Politik, eine Polizeizeitung (*Polizei-Anzeiger für Siebenbürgen*) sowie Theaterzeitschriften.³⁰

Obwohl Rumänien das einzige Land in Mittel- und Osteuropa war, das der deutschen Minderheit auch nach 1945 den Gebrauch der deutschen Sprache in der Öffentlichkeit (Schulen, Kirche, Presse, Verlage, Literatur und Kunst) erlaubte, haben in den 1960er-Jahren u.a. die wirtschaftlichen Verhältnisse und die politische Situation, Enteignungen infolge einer kollektiven Schuldzuweisung, Verfolgungs- und Säuberungsaktionen, die Vernichtung und Verbannung ihrer Elite in Straf- und Arbeitslager, der Assimilationsdruck sowie die betriebene Kultur- und Minderheitenpolitik des Ceaușescu-Regimes die Abwanderung der deutschsprachigen Bevölkerung verursacht. Lag die Zahl der Deutschen in Rumänien im Jahr 1930 bei 633.000 Personen, so schrumpfte der Anteil Deutschstämmiger in den folgenden Jahrzehnten kontinuierlich. 1956 gehörten 384.000 Personen der deutschen Minderheit an.³¹ Bei der letzten Volkszählung (2011) haben sich 36.042 rumänische Staatsbürger (0,2 Prozent) als Deutsche erklärt.³²

Heute ist die Wochenzeitung *Hermannstädter Zeitung* (HZ) – neben der Tageszeitung *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien* (ADZ) – eine der zwei letzten deutschsprachigen Zeitungen Rumäniens. Beide Zeitungen haben – über die Informationsversorgung hinaus – zur Identitätsbewahrung der deutschen Minderheit und zum Spracherhalt nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Diktatur 1989 und dem einsetzenden Massensexodus der Rumäniendeutschen wesentlich beigetragen.³³

Von 1949 bis 1992 erschien die Tageszeitung *Allgemeine Deutschen Zeitung für Rumänien* (ADZ)³⁴ unter dem Titel *Neuer Weg* (NW) als zentrales Parteiblatt der Deutschen in Rumänien.³⁵ 1949 betrug die deutsche Minderheit in

Rumänien etwa 2,5 Prozent der Landesbevölkerung. Die erste Ausgabe des NW erschien am 13. März 1949. Der NW (sechs Ausgaben pro Woche) war bei seiner Gründung das Organ des „Deutschen Antifaschistischen Komitees“ (1949–1953), später das Organ der Volksräte. Alle Zeitungen wurden von der Presseabteilung des Zentralkomitees der Rumänischen Kommunistischen Partei (RKP) und von der Zensurbehörde kontrolliert. Ab Februar 1968 erschien die Zeitung mit dem Untertitel „Politische Tageszeitung“ und ab Dezember 1973 trug sie den Untertitel „Tageszeitung des Landesrates der Front der Sozialistischen Demokratie und Einheit“. Der NW umfasste zwei wöchentliche Beilagen (die Kulturbeilage und die Kinderbeilage *Raketenpost*), Sonderseiten (Leserbriefe, Wissenschaft und Technik, Sport, Heim und Familie, Jugend, Unterhaltung) und thematisch ausgerichtete Rubriken (Unterricht, Gärtnerei, Kleintierzucht, Fortsetzungsroman). Somit ersetzte der NW die vielfältigen Presseerzeugnisse in deutscher Sprache, die es in Rumänien in der Zwischenkriegszeit gegeben hatte. Der NW hatte als überregionale Tageszeitung Vertretungen in elf Städten. Die Redaktion und der Mitarbeiterstab bestanden fast ausschließlich aus Deutschstämmigen. Die Redaktion brachte jährlich ein Jahrbuch und ab 1970 den Reiseführer *Komm mit* heraus.³⁶ Mitte der 1960er-Jahre wuchs die Auflage auf 80.000 Exemplare pro Tag, um nach zehn Jahren kontinuierlich zu sinken: 58.000 (1973), 30.000 (Februar 1990), 10.000 (Dezember 1990).³⁷ 1993 übernahm die ADZ die *Neue Banater Zeitung* und 1996 die *Karpatenrundschau* als Wochenbeilagen.³⁸ Mit der Umbenennung in ADZ wurde die Zeitung grafisch und inhaltlich umgestaltet. Die Zeitung informiert über Rumänien und die hier lebende deutsche Minderheit. Aktuell gibt es Redaktionen in Bukarest, Hermannstadt, Temeswar und Kronstadt. Die ADZ berichtet über aktuelle Entwicklungen in Politik, Wirtschaft und Kultur in einer Auflage von ca. 2.000 Exemplaren. Die Zeitung wird auch im Ausland vertrieben (vorwiegend über Abonnements). Zu ihren Lesern gehören die Angehörigen der deutschen Minderheit und deutschsprachige Ausländer (Unternehmer, Diplomaten, Touristen). Die Finanzierung der ADZ erfolgt über das Demokratische Forum der Deutschen in Rumänien (DFDR) aus Mitteln des rumänischen Staates. Anfang 2007 wurde die Aufmachung der ADZ erneut umgestellt, sodass heute fast alle Seiten farbig erscheinen.

Als die *Hermannstädter Zeitung* (HZ) im Februar 1968 erschien, war Nicolae Ceaușescu fast drei Jahre im Amt. Die *Hermannstädter Zeitung* erscheint ab dem 25. Februar 1968 als lokale Wochenzeitung in deutscher Sprache in Hermannstadt. Vom 29. Oktober 1971 bis 15. Dezember 1989 erschien die HZ unter dem Titel *Die Woche*. In der ersten freien Ausgabe vom 26. Dezember 1989 nach dem Sturz des Diktators Ceaușescu wurde die alte Bezeichnung *Hermannstädter Zeitung* wieder



eingeführt. Gegründet wurde die HZ – wie die Kronstädter deutschsprachige *Volkszeitung* (1957), die spätere *Karpatenrundschau* (1968) auch, – als Wochenschrift und „Organ“ der Rumänischen Kommunistischen Partei (RKP) bzw. der Parteiorganisation des Kreises Hermannstadt und des Kreisvolksrates. Die Herausgeber der HZ waren von Februar 1968 bis Dezember 1989 die Parteiorganisation des Kreises Hermannstadt und der Kreisvolksrat. Die gegenwärtige Auflage liegt bei 2.000 Exemplaren, davon gehen fast 1.000 ins Ausland, hauptsächlich nach Deutschland und Österreich. In ihren besten Zeiten, Anfang der 1970er-Jahre, druckte die HZ ca. 10.500 Exemplare. Damals lebten im Kreis Hermannstadt noch 90.000 Deutschstämmige. Heute ist deren Anzahl massiv gesunken (ca. 6.000). Von den 2.000 gedruckten Zeitungen bleiben etwa 770 im Kreis Hermannstadt. Die Zeitung finanziert sich heute über Eigeneinnahmen aus Verkauf und Anzeigen sowie aus Subventionen, die sie von der rumänischen Regierung über das Demokratische Forum der Deutschen in Rumänien (DFDR) erhält. Ihre Leser sind überall in der Welt verstreut. Außer den (ausgewanderten) Siebenbürger Sachsen lesen die Zeitung auch Personen, die aus dem Ausland nach Rumänien zugezogen sind (Unternehmer, Diplomaten, Gastlehrer, Gastpfarrer, Sozialarbeiter) oder die einen Bezug zur Region haben (Touristen, Teilnehmer an Hilfsgütertransporten u.a.). Die Zeitung erscheint ab 1998 auch im Internet, allerdings nur ausgewählte Nachrichten und Berichte³⁹.

Hier muss die traditionsreiche, 1957 gegründete Fachzeitschrift *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* (FVL) des Forschungsinstituts für Geisteswissenschaften der Rumänischen Akademie in Hermannstadt erwähnt werden, die als erste wissenschaftliche Publikation in deutscher Sprache der Rumänischen Akademie ohne Unterbrechung unter der Schirmherrschaft der Rumänischen Akademie ab 1959 jährlich erscheint. Sie war damals die einzige deutschsprachige Fachzeitschrift der Rumänischen Akademie. Von 1964 bis 1989 erschienen sogar zwei Ausgaben pro Jahr. Die FVL dienten jedoch, vorwiegend im Ausland, als „Aushängeschild“ für die „gerechte“ Minderheitenpolitik der Rumänischen Kommunistischen Partei. In der Zeitschrift erschienen Beiträge zur (Siedlungs-)Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen, Geschichte des Zunft- und Schulwesens der Siebenbürger Sachsen, der Sächsischen Nationsuniversität sowie Beiträge zur siebenbürgisch-sächsischen Literatur und Presse, zur zeitgenössischen rumäniendeutschen Literatur, rumänisch-sächsischen Kulturinterferenzen im 19. Jahrhundert und Beiträge zur Erforschung der deutschen Mundarten (vorwiegend des Siebenbürgisch-Sächsischen)⁴⁰. Von 1959 bis 1989 war diese Publikation eine der wichtigsten wissenschaftlichen Zeitschriften der Rumänischen Akademie. Die Anzahl der Institutsmitarbeiter verringerte sich aufgrund politischer Verhaftungen in den 1960er-Jahren und infolge der Auswanderung

deutschstämmiger Mitarbeiter. In den 1960-er Jahren verstärkte sich der Eingriff politischer Machthaber, was auch die Zusammensetzung und den Umfang der beschäftigten Mitarbeiter beeinflusste. Wenigen Mitarbeitern wurde die Teilnahme an internationalen Kongressen, Veranstaltungen und Stipendienaufenthalte im Ausland erlaubt. Nach der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zur Bundesrepublik Deutschland (1967) erlangte 1970 das Hermannstädter Forschungsinstitut als „Zentrum für Gesellschaftswissenschaften“ der Akademie für Soziale und Politische Wissenschaften der Sozialistischen Republik Rumänien umbenannte Einrichtung ihre Selbstständigkeit. In den 1980er-Jahren schrumpfte der Anteil deutschsprachiger Forscher und auch die Anzahl der Veröffentlichungen. Nach 1989 wurde diese Forschungseinrichtung erneut der *Rumänischen Akademie* unterstellt und die Einrichtung in „*Forschungsinstitut für Geisteswissenschaften Hermannstadt*“ (*rum. Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*) umbenannt.

Außer der seit 1949 kontinuierlich erscheinenden Tageszeitung *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien* (vor 1993: *Neuer Weg*), die einzige deutschsprachige Tageszeitung Mittel- und Osteuropas, und der seit 1968 wöchentlich erscheinenden *Hermannstädter Zeitung* (vor 1990: *Die Woche*) gibt es in Rumänien weitere Publikationen vorwiegend im Fachbereich Germanistik sowie kirchlicher Blätter und Vereinsmitteilungen, deren Anzahl Akstinat (2013: 214–226) bei etwa 45 schätzt.

Fachartikel unterschiedlicher Disziplinen, die sich der Erforschung der regionalen Literatur und Sprache und der Geschichte der deutschsprachigen Bevölkerung und ihrer Institutionen widmeten, haben über den Erhalt des kulturellen, sprachlichen und geistigen Erbes der deutschen Minderheit hinaus Deutsch als Wissenschaftssprache in Rumänien gefördert. In Rumänien ist Deutsch nicht nur Muttersprache für eine (schwindende) Bevölkerungsschicht, sondern auch Kultursprache, die von Nichtmuttersprachlern gepflegt wird.

Bislang sind verschiedene deutschsprachige Periodika Rumäniens wie z.B. die *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien* und deren wöchentliche Beilagen *Banater Zeitung* und *Karpatenrundschau* aus verschiedenen Perspektiven untersucht worden. Der Dokumentation des deutschsprachigen Schrifttums und des Literaturbetriebs in der Wochenzeitung mit regionaler Reichweite *Die Woche* (heute: *Hermannstädter Zeitung*) in der Vorwendezeit (1968–1989) will sich die Hermannstädter Germanistik verstärkt annehmen. Von der internen Literaturproduktion und deren Präsenz in einer Regionalzeitung ausgehend, soll danach gefragt werden, welchen Genres und Themen sich die Redaktion angesichts der Nachwirkungen politisch-administrativer und kultureller Maßnahmen und der zunehmend verschärften Zensur zuwandte und welche Bemühungen um den Erhalt der deutschen Sprache und Kultur ermittelt

werden können. Es geht demnach nicht nur darum, wie die Resonanz der rumäniendeutschen Literatur in dem untersuchten Zeitraum ausfiel, sondern auch inwieweit eine Befolgung der damaligen kulturpolitischen Vorgaben ausgemacht werden kann. Am Material der *Hermannstädter Zeitung* kann zudem schriftsprachliche Seite der in Rumänien gebräuchlichen Standardvarietät des Deutschen, das aus synchroner Sicht nicht mehr ausschließlich von den Mundartsprechern gesprochene (Hoch-)Deutsch, das als überrregionale Sprachvarietät vom Rumänischen stark beeinflusst wird, untersucht werden. Bisher ist der Sprachgebrauch dieses Mediums nicht eingehend erforscht worden⁴¹.

Aufgrund ihres Alters erweist sich eine dringende digitale Sicherung historischer Pressezeugnisse erforderlich. Über die Bestandserfassung hinaus können die Pressezeugnisse historischer Sprachgemeinschaften für eine eingehendere wissenschaftliche Auswertung in verschiedenen Disziplinen und Forschungsfeldern herangezogen werden⁴². Diesem Zweck diene das zwischen 2009 und 2011 von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) finanziell geförderte Projekt der Heidelberger Universität, das einen Überblick zu den bedeutendsten deutschsprachigen Zeitungen Osteuropas bieten will. Der *Katalog: Deutschsprachige Zeitungen im östlichen Europa*⁴³ widmet sich nämlich der Dokumentation und Beschreibung des stark vernachlässigten Bereichs deutschsprachiger Tages- und Wochenzeitungen Osteuropas. Der Katalog⁴⁴ erfasst etwa 2.900 Zeitungen für den Zeitraum bis 1945 in Bosnien, Bulgarien, Estland, Georgien, Griechenland, Kroatien, Lettland, Litauen, Montenegro, Polen, Rumänien, Russland, Serbien, Slowakei, Slowenien, Tschechien, Ukraine, Ungarn und Weißrussland, um „ein exemplarisches Bild von der deutschsprachigen Zeitungslandschaft zwischen Polen und Georgien zu vermitteln“ (Riecke/Theobald 2019: 5).

Der erste Teilband stellt für die Länder Estland, Kroatien, Lettland, Litauen, Montenegro, Russland, Serbien, Slowakei und Slowenien die deutschsprachige Zeitungslandschaft exemplarisch dar. Ausschlaggebend für die Aufnahme in den Katalog waren die Kriterien Kontinuität der Erscheinung, Ausrichtung, Relevanz des Erscheinungsortes, Status der Mitarbeiter und das Potential für künftige Forschungen. Um eine repräsentative Auswahl zu ermöglichen, wurden auch kurzlebige und wenig bekannte Zeitungen aufgenommen. Der Darstellung der Periodika gehen in den jeweiligen Länderkapiteln Informationen zur Siedlungsgeschichte, Sprach- und Mediengeschichte und ganzseitige Abbildungen der Zeitungstitelseite voraus. Die Artikel bieten eine Gliederung wichtigster deutschsprachiger Zeitungen nach Regionen und Erscheinungsorten mit Angaben zu Titel (Umbenennungen), Erscheinungszeitraum, Herausgebern, Redaktionskreis, Mitarbeitern und

Beiträgern, Beilagen, Auflagen, Besonderheiten (Stellung innerhalb der jeweiligen Presselandschaft des betreffenden Landes, Organisation, inhaltliche Ausrichtung, Zielsetzung, Format). Die Angaben werden durch Aufbewahrungsorte, Reproduktionen und aktuelle Digitalisierungsvorhaben oder Kommentare (Hinweise zur künftigen geschichts-, kultur-, sprach- und literaturwissenschaftlichen Auswertung, Hinweise auf die Rezeption der Zeitungen in zeitgenössischen binnendeutschen Publikationen) ergänzt. Ein Personenregister (S. 685-700), in dem die Seitenzahlen mit ausführlichen Angaben zur Person in Fettsatz hervorgehoben sind, ein Zeitungsregister (S. 651-684), das die erwähnten Titel (mit Länderkürzel) verzeichnet, und ein Ortsregister (S. 701-715), das auf die Erscheinungsorte der Länderkapitel verweist, runden den Band ab. Die Fortsetzung des Katalogs erfolgt im Rahmen der Heidelberg-Mannheimer Forschungsstelle *Europäischen Zentrums für Sprachwissenschaften* (EZS)⁴⁵. Auf der Homepage des EZS sind die bereits fertiggestellten Teile des Katalogs einsehbar.

Einen Beitrag zur Erschließung der deutschsprachigen Presselandschaft und zur Erforschung der Sprach-, Medien- und Kulturgeschichte in dieser Region möchte auch folgendes länderübergreifendes Projekt leisten. Angesichts der Tatsache, dass Untersuchungen zur Pressesprache der deutschen Minderheiten äußerst selten sind, widmen sich das von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) seit April 2019 geförderte und an der Universität Erfurt angesiedelte Projekt *Deutsche Mediensprache im Ausland – am Beispiel der deutschen Minderheitenpresse in Mittel- und Osteuropa*⁴⁶ und das Forschungsnetzwerk „Deutsche Pressesprache im Ausland“ der Erforschung, Dokumentierung und digitalen Vermittlung der deutschen Mediensprache im Ausland (Polen, Slowakei, Ungarn, Rumänien, Russland und Kasachstan), wobei auch eine aktuelle kommentierte und online zugängliche Bibliografie zur Mediensprache dieser Minderheit erstellt werden soll. Damit möchte das Projekt auch die Rolle der Minderheitenpresse bei der Vermittlung von Sprache und Kultur aufzeigen. Zudem will das Projekt journalistische Handlungsformen und sprachliche Besonderheiten der deutschsprachigen Minderheitenpresse erfassen.

Mit der Auslotung der historischen deutschsprachigen Presse in Bibliotheken und Archiven kann das Zusammenwirken sozialer, kultureller, wirtschaftlicher und politischer Umstände aufgezeigt werden, die für die Gründung, Ausrichtung und Geltung der Periodika ausschlaggebend waren. Bei dem gegenwärtigen Stand der wissenschaftlichen Auswertung deutschsprachiger Printmedien stehen umfassendere systematische und vergleichende Untersuchungen zu den Entwicklungen und Auffälligkeiten der Presselandschaft in dieser Region (Produktionsumstände, inhaltliche Erschließung,



Textsortenspektrum, sprachliche Gestaltung) noch aus. Mit der Erfassung und Auswertung des Quellenmaterials der historischen deutschsprachigen Presse im Ausland können Ähnlichkeiten und Unterschiede im deutschsprachigen Zeitungswesen innerhalb mehrsprachiger Regionen ermittelt werden.

Bisher beschäftigte man sich vorwiegend mit der bibliografischen Erfassung der historischen deutschsprachigen Presse in systematisch angeordneten Verzeichnissen, die einen chronologischen und/oder kommentierenden Überblick über Periodika (Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter, Kalender, Almanache) bieten, den Status lokaler Archive für die Erschließung historischer Presselandschaften aufzeigen, den Wandel der Pressestruktur in ausgewählten Ländern, Regionen und Zeiträumen oder die historische Presse als Quelle für die Regionalgeschichte exemplarisch am Beispiel diverser Zeitungen erörtern und sich in einem weitaus beschränkteren Umfang mit den Eigenarten des Zeitschriftenwesens in vergleichenden Analysen zur (über)regionalen Pressegeschichte, der Wirkung sowie Rezeption ihrer Produkte, den Traditionslinien ihrer Ausführung (z.B. bei der Nachrichtenvermittlung) beschäftigen oder den Wert dieses bedeutenden Quellenmaterials für unterschiedliche

Forschungsgebiete herausstellen.⁴⁷

Digitale Ressourcen können für inter- und transdisziplinäre Fragestellungen vielfach genutzt werden. Durch die digitale Vermittlung können Pressezeugnisse für vielfältige, geschichts-, kultur- und literaturwissenschaftliche, linguistische oder soziologische Studien genutzt werden. Ihre konzeptionelle und kulturelle Vielfalt zu erforschen und für die Forschung und Öffentlichkeit zugänglich zu machen, muss das zentrale Anliegen der Geistes- und Sozialwissenschaften sein. Die historischen Periodika sind als Quelle kultur- und sozialgeschichtlicher Fragestellungen dann erhellend, wenn ihre Inhalte zeitlich, politisch, wirtschaftlich, soziokulturell usw. eingeordnet werden und intermediale und transnationale Querverbindungen berücksichtigt werden.

Mit der länderübergreifenden Erfassung und Auswertung historischer Presselandschaften erschließt sich ein bedeutendes interdisziplinäres Forschungsgebiet zur Erforschung der Sprach-, Medien- und Kulturgeschichte der und des Deutschen im polyethnischen Kulturraum Mittel- und Südosteuropas, dessen Relevanz für den Erhalt des Deutschen als Minderheitensprache und als geschriebenes Medium offensichtlich ist.

Note:

1. Der deutschen Kanzleisprache in Siebenbürgen (1550–1700) und im Verwaltungszentrum Hermannstadt bzw. den Besonderheiten der Regionalsprache Deutsch in diesem Areal widmete sich das vom rumänischen Ministerium für Bildung und Forschung geförderte Forschungsprojekt *Deutschsprachige Kanzleischriftstücke in siebenbürgischen Archiven. Erfassung, Edition, semantische und morphosyntaktische Beschreibung* (Laufzeit: 2012–2016). Die Digitalisierung deutschsprachiger Schriftzeugnisse (Kreisdienststelle Hermannstadt/Sibiu der Nationalen Archive Rumäniens, Archivbestand der Gerichtsbehörde der Stadt und des Stuhls Hermannstadt) und die Dokumentation frühneuhochdeutscher institutioneller Schriftlichkeit in Siebenbürgen ist für die Ermittlung des Entwicklungsstandes des Schriftdeutschen in einer historisch bedeutsamen deutschsprachigen Sprachlandschaft und für die regionale Sprachgeschichtsforschung wichtig.
2. Vgl. hierzu die historisch-thematischen Überblickdarstellungen und Detailuntersuchungen zur Pressegeschichte der Bukowina von Andrei Corbea-Hoișie, Ion Lihaciu, Markus Winkler und Alexander Rubel.
3. U.a. *Czernowitzer Presse: Ergebnis und Ferment der Modernisierung. Zum Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und urbaner Entwicklung in der Bukowinaer Provinzmetropole um die Jahrhundertwende (1890–1914)* und *Lexikon der deutschsprachigen Presse in der historischen Bukowina (1848–1940)*. Vgl. dazu die Homepage des ZDK unter <http://germanistik.uaic.ro/index.php/ro/centrul-de-cercetare-zdk-iasi/proiecte-nationale/>.
4. Vgl. <https://www.difmoe.info/projekte/j%C3%BCd%BCdisch-deutsche-bukowina-1918/>. Vgl. hierzu Markus Winkler, *Presselandschaft in der Bukowina und den Nachbarregionen. Akteure – Inhalte – Ereignisse (1900–1945)* (München: IKGS, 2011).
5. Vgl. hierzu auch die Digitalisierungsinitiative der Österreichischen Nationalbibliothek ANNO (= AustriaN Newspapers Online); <https://anno.onb.ac.at/>.
6. Einen Überblick über die deutschsprachige Zeitungslandschaft Osteuropas bieten Jörg Riecke und Britt-Marie Schuster, hrsg., *Deutschsprachige Zeitungen in Mittel- und Osteuropa. Sprachliche Gestaltung, historische Einbettung und kulturelle Traditionen* (Berlin: Weidler, 2005).
7. Der Einfachheit halber wurde das Maskulinum im generischen Sinne verwendet.
8. Hier sei auf die neu gegründeten Zeitungen in den von deutschen Touristen beliebten Urlaubsländern (Spanien, Türkei oder Griechenland) verwiesen. Vgl. Björn Akstinat, *Handbuch der deutschsprachigen Presse im Ausland. Verzeichnis deutschsprachiger Zeitungen, Zeitschriften, Mitteilungsblätter und Jahrbücher außerhalb Deutschland, Österreichs, Luxemburgs, Liechtensteins und der Schweiz* (Berlin: IHM-Verlag, 2013), 81.
9. Nach der politischen Wende 1989 hatten auch die der Verbreitung der deutschen Literatur, Sprache und Kultur gewidmeten

- Lehrstühle für Germanistik und der Lehr- und Schulbetrieb in deutscher Sprache in Rumänien durch die Auswanderung der Deutschstämmigen große personelle Schwierigkeiten.
10. Vgl. Jörg Meier, „Zur Situation der deutsch- und mehrsprachigen Presse in Mittel- und Osteuropa“ in *Deutsch in Mittel-, Ost- und Südosteuropa – DiMOS-Füllhorn Nr. 3. Beiträge zur 3. Jahrestagung des Forschungszentrums Deutsch in Mittel-, Ost- und Südosteuropa (Fz DiMOS) vom 29. September bis 01. Oktober 2016 in Regensburg*, hrsg. Hannes Philipp, Andrea Ströbl, Bernadette Weber und Johann Wellner (Open Access Schriftenreihe der Universitätsbibliothek Regensburg, 2018) DOI 10.5283/epub.37387, 358–371. Meier bietet hier auch einen Überblick zu den deutschsprachigen Pressezeugnissen deutscher Minderheiten im Ausland.
 11. Viele Lokalzeitungen erscheinen vermehrt ausschließlich im Internet.
 12. Vgl. Ulrich Ammon, *Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt* (Berlin: Walter de Gruyter, 2015), 870–944.
 13. Siehe hierzu auch die Regionalbeilagen *Banater Zeitung* und *Karpatenrundschau*.
 14. Die *Allgemeine Zeitung* ist die älteste Zeitung Namibias und die einzige deutschsprachige Tageszeitung in Übersee. Die Zeitung wurde 1916 gegründet und erscheint in einer Tagesauflage von 4.000 Exemplaren. Vgl. <https://www.az.com.na>.
 15. Dazu Akstinat, *Handbuch*, 301–318 und Ammon, *Die Stellung*, 883–885.
 16. Vgl. <http://wochenblatt.pl/>.
 17. Vgl. dazu auch Maria Katarzyna Lasatowicz und Tobias Weger, „Polen“, in *Handbuch der deutschen Sprachminderheiten in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. Ludwig M. Eichinger, Albrecht Plewnia und Claudia Maria Riehl (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008), 145–169.
 18. Vgl. <https://www.pragerzeitung.cz> und Pavla Tišerová, „Tschechien“, in *Handbuch der deutschen Sprachminderheiten in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. Ludwig M. Eichinger, Albrecht Plewnia und Claudia Maria Riehl (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008), 171–242.
 19. <https://www.observer.at/ein-grenzüberschreitendes-magazin/>.
 20. Vgl. <http://www.karpatenblatt.sk/>.
 21. Vgl. <http://www.pesterlloyd.net/>.
 22. Vgl. <http://www.neue-zeitung.hu>.
 23. Vgl. Elisabeth Knipf-Komlósi, „Ungarn“, in *Handbuch der deutschen Sprachminderheiten in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. Ludwig M. Eichinger, Albrecht Plewnia und Claudia Maria Riehl (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008), 265–327; hier S. 279, Akstinat, *Handbuch*, 288–297 verzeichnet insgesamt 42 deutschsprachige Periodika, wobei viele Fachzeitschriften und kleinere Regionalzeitungen darunter sind.
 24. Nina Berend und Claudia Maria Riehl, „Russland“, in *Handbuch der deutschen Sprachminderheiten in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. Ludwig M. Eichinger, Albrecht Plewnia und Claudia Maria Riehl (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008), 17–58.
 25. Vgl. Berend und Riehl, „Russland“, 29 und Akstinat, *Handbuch*, 227–236.
 26. Dazu Akstinat, *Handbuch*, 235.
 27. Nach Galon (2008) erschienen in der Zwischenkriegszeit in Rumänien 77 Zeitungen und 30 Zeitschriften in deutscher Sprache. Vgl. Anna Galon, *Zwischen Pflicht und Kür. Die Hermannstädter Zeitung und die Siebenbürger Sachsen im kommunistischen Rumänien und nach der Wende* (Hermannstadt/Bonn: Schiller-Verlag, 2008), 8. Zur Geschichte der deutschsprachigen Presse vgl. u.a. Meda Mucundorfeanu, *Die deutschsprachige Presse in Rumänien während der kommunistischen Zeit. Fallstudie: die Zeitung „Neuer Weg“* (Mittweida: Hochschulverlag, 2015); ferner auch Mira Miladinović Zalaznik, Peter Motzan und Stefan Sienerth, hrsg., *Benachrichtigen und vermitteln. Deutschsprachige Presse und Literatur in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert* (München: IKGS, 2007).
 28. Zur Entstehungsgeschichte der Presse in Siebenbürgen und Hermannstadt vgl. Carmen Popa, „Kulturinterferenzen in der Hermannstädter Presse (1868–1946)“, in *Siebenbürgen als Erfahrungsraum. Studien zur deutschsprachigen Literatur, Presse und Schule*, hrsg. Maria Sass und Doris Sava (Berlin: Peter Lang, 2020), 195–206; Mircea Popa und Valentin Taşcu, *Istoria presei românești din Transilvania de la începuturi până în 1918* (București: Tritonic, 2003).
 29. Da Hermannstadt das wichtigste Zentrum der deutschsprachigen Bevölkerung in Rumänien war, ist hier auch eine rege Tätigkeit zahlreicher wissenschaftlicher, literarischer oder kultureller Verbände und Gesellschaften zu verzeichnen. Stellvertretend seien hier zwei der wichtigsten und im 19. Jahrhundert gegründeten Vereine genannt: *Verein für Siebenbürgische Landeskunde* (1840), der ab 1843 die Zeitschrift *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* herausgab, und *Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român – ASTRA* (*Siebenbürgischer Verein für rumänische Literatur und Kultur des Rumänischen Volkes*) (1861) mit der ab 1868 erscheinenden Zeitschrift *Transilvania*.
 30. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren in der Hermannstädter rumänischen Presse drei große Publikationen führend: das erste siebenbürgische Periodikum in rumänischer Sprache *Telegraful Român* (1853–1919), die Zeitschrift *Transilvania* (1868–1946), das offizielle Presseorgan des ASTRA-Vereins, zugleich auch eine Literaturzeitschrift, und die Tageszeitung *Tribuna* (1884–1903). In diesen Publikationen und in ihren literarischen Ausgaben – *Foișoara Telegrafului Român* (1876–1877), *Țara Noastră* (1907–1909), *Tribuna literară* (1900–1902) – sind regelmäßig Beiträge zur Rezeption der siebenbürgisch-deutschen Kultur erschienen (z.B. Übersetzungen deutschsprachiger Autoren, Ankündigungen des Stadttheaters, Literaturkritik und Rezensionen, Reiseliteratur, biografische Kurzdarstellungen und Gedenkartikel). Dazu Carmen Popa, „Die Rezeption deutschsprachiger Kulturzeugnisse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der rumänischen Presse Hermannstadts“, in *Literaturgeschichte und Interkulturalität. Festschrift*



- für Maria Sass, hrsg. Doris Sava und Stefan Sienerth (Berlin: Peter Lang, 2019), 121-129.
31. Siehe hierzu die Zahlen bei Martin Bottesch, „Festvortrag. Hat die deutsche Sprache in Siebenbürgen eine Chance?“, in *Symposium der Deutsch-Rumänischen Akademie*, 3.-4. Oktober 2014. Thema: *Die Sprache: Aspekte des Sprachbegriffes aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen* (Sibiu: Global Media, 2014), 3-13.
 32. Zensus (2011): Institutul Național de Statistică. Rezultate definitive ale Recensământului Populației și al Locuințelor – 2011 (caracteristici demografice ale populației) [Nationales Statistikinstitut. Endgültige Ergebnisse der Volkszählung und Registrierung der Wohnungen – 2011 (demografische Charakteristika der Bevölkerung)]. <http://www.recensamantromania.ro/noutati/volumul-ii-populatia-stabila-rezidenta-structura-etnica-si-confesionala/>.
 33. Beide Publikationen sind vollständig digitalisiert worden. Auch die Astra-Bibliothek in Hermannstadt bemüht sich ab 2013 um die Digitalisierung ihrer Bestände. Die gescannten Publikationen können teilweise auf der Internetseite der Bibliothek eingesehen werden. Die Astra-Bibliothek bewahrt rund 6.000 historische Handschriften und Bücher auf. Die ältesten Werke stammen aus dem 16. Jahrhundert.
 34. Vgl. <http://www.adz.ro/>.
 35. Gudrun-Liane Ittu, „Die Tageszeitung ‚Neuer Weg‘ in der Zeitspanne von 1949 bis 1957, ein bedeutendes Zeitdokument“, *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, Nr. 46-47 (2003-2004): 59-70.
 36. Die Tageszeitung *Neue Banater Zeitung* (40.000 Exemplare) und die Wochenblätter *Hermannstädter Zeitung* (10.500) bzw. *Karpatenrundschau* (7.000) sowie die Monatszeitschrift *Neue Literatur* (2.500 Exemplare) verzeichneten in den 1960er-Jahren beachtliche Auflagen. Vgl. hierzu „Brauch und Boden“, in *Der Spiegel* 12 (1971). <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43345697.html>.
 37. Christopher Hanisch, „Zukunft der Zeitung: Aufgeben ist nicht. Die Leser sterben weg, die Auflage sinkt dramatisch: Rumäniens ‚Deutsche Zeitung‘ kämpft gegen das Aus“. Beitrag vom 12.05.2009. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/zukunft-der-zeitung-aufgeben-ist-nicht/1509756.html>.
 38. Vgl. den Artikel zum 70. ADZ-Jubiläum von Rohtraut Wittstock, „Die ADZ wird 70! – Kontinuität und Diskontinuität. Die ‚Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien‘ blickt auf eine 70-jährige Geschichte zurück“. Beitrag vom 13.03.2009. <https://adz.ro/artikel/artikel/die-adz-wird-70-kontinuitaet-und-diskontinuitaet>.
 39. Dazu Robert Sonnleitner, „Interview mit Horst Weber.“, *Siebenbürgische Zeitung*, 1. November, 2002. <https://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/interviews/6466-horst-weber.html>.
 40. Dazu ausführlich Gudrun-Liane Ittu, „Forschungen zur Volks und Landeskunde‘ - eine Zeitschrift im Dienste der wissenschaftlichen Bestrebungen der deutschen Minderheit in Rumänien (1959-1989)“, *Germanistische Beiträge*, Nr. 26 (2010): 151-164.
 41. Vgl. hierzu auch Hermann Scheuringer, „Lexikalische Rumänismen in der *Hermannstädter Zeitung* 2003“, *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Band VII (2005): 124-130.
 42. Vgl. hierzu auch Jörg Meier, „Digitalisierung historischer deutschsprachiger Periodika. Aufgaben und Perspektiven für die germanistische Forschung“, in *Zwischen Donau, Hornad und Dunajetz – Zur deutschen Sprache in der Slowakei*, hrsg. Armin R. Bachmann und Karin Simet (Berlin: Weidler, 2015), 61-76.
 43. <https://www.gs.uni-heidelberg.de/forschung/zeitungen.html>.
 44. Jörg Riecke und Tina Theobald, *Deutschsprachige Zeitungen im östlichen Europa. Ein Katalog*. Redigiert von Dominika Bopp (Bremen: edition lumière, 2019).
 45. <http://ezs-online.de/de/katalog-deutschsprachige-zeitungen-im-oestlichen-europa/>.
 46. Vgl. dazu die Homepage unter www.pressesprache.de und die zwischen dem 5. und dem 6. November 2021 geplante Arbeitstagung zum Themenschwerpunkt „Deutsche Pressesprache im Ausland“.
 47. Zur deutschen und europäischen Presselandschaft vom 15. bis zum 20. Jahrhundert in Deutschland, Österreich und in Regionen mit deutschsprachiger Presse (Polen, Ungarn, Russland, Tschechien und der Slowakei) vgl. den Sammelband von Astrid Blome, hrsg., *Zeitung, Zeitschrift, Intelligenzblatt und Kalender. Beiträge zur historischen Presseforschung* (Bremen: edition lumière, 2000).

Bibliography:

- Akstinat, Björn. *Handbuch der deutschsprachigen Presse im Ausland. Verzeichnis deutschsprachiger Zeitungen, Zeitschriften, Mitteilungsblätter und Jahrbücher außerhalb Deutschland, Österreichs, Luxemburgs, Liechtensteins und der Schweiz*. Berlin: IHM-Verlag, 2013.
- Ammon, Ulrich. *Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt*. Berlin: Walter de Gruyter, 2015.
- Berend, Nina, and Claudia Maria Riehl. „Russland.“ In *Handbuch der deutschen Sprachminderheiten in Mittel- und Osteuropa*, edited by Ludwig M. Eichinger, Albrecht Plewnia and Claudia Maria Riehl, 17-58. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Blome, Astrid, ed. *Zeitung, Zeitschrift, Intelligenzblatt und Kalender. Beiträge zur historischen Presseforschung*. Bremen: edition lumière, 2000.
- Bottesch, Martin. „Festvortrag. Hat die deutsche Sprache in Siebenbürgen eine Chance?“. In *Symposium der Deutsch-Rumänischen Akademie*, 3.-4. Oktober 2014. Thema: *Die Sprache: Aspekte des Sprachbegriffes aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen*,

- 3-13, Sibiu: Global Media, 2014.
- „Brauch und Boden“. *Der Spiegel* 12 (1971). <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43345697.html>.
- Corbea-Hoișie, Andrei, Ion Lihaciu, and Markus Winkler, eds. *Zeitungstadt Czernowitz: Studien zur Geschichte der deutschsprachigen Presse der Bukowina (1848–1940)*. Kaiserslautern: Parthenon, 2014.
- Corbea-Hoișie, Andrei, Ion Lihaciu, and Markus Winkler, eds. *Prolegomene la un Dicționar al Presei de Limbă Germană din Bucovina Istorică (1848–1940)* [Prolegomena to a Dictionary of the German Language Press in Historical Bucovina (1848–1940)]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2012.
- Corbea-Hoișie, Andrei, Ion Lihaciu, and Alexander Rubel, eds. *Deutschsprachige Öffentlichkeit und Presse in Mittel- und Südosteuropa (1848–1948)*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”/ Konstanz: Hartung-Gorre, 2008.
- Galon, Anna. *Zwischen Pflicht und Kür. Die Hermannstädter Zeitung und die Siebenbürger Sachsen im kommunistischen Rumänien und nach der Wende*. Hermannstadt/Bonn: Schiller-Verlag, 2008.
- Hanisch, Christopher. “Zukunft der Zeitung: Aufgeben ist nicht. Die Leser sterben weg, die Auflage sinkt dramatisch: Rumäniens ‘Deutsche Zeitung’ kämpft gegen das Aus.” *Der Tagesspiegel*, May 12, 2009. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/zukunft-der-zeitung-aufgeben-ist-nicht/1509756.html>.
- Ittu, Gudrun-Liane. “‘Forschungen zur Volks- und Landeskunde’ – eine Zeitschrift im Dienste der wissenschaftlichen Bestrebungen der deutschen Minderheit in Rumänien (1959–1989).” *Germanistische Beiträge*, no. 26 (2010): 151–164.
- Ittu, Gudrun-Liane. “Die Tageszeitung ‘Neuer Weg’ in der Zeitspanne von 1949 bis 1957, ein bedeutendes Zeitdokument.” *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, No. 46–47 (2003–2004): 59–70.
- Knipf-Komlósi, Elisabeth. “Ungarn.” In *Handbuch der deutschen Sprachminderheiten in Mittel- und Osteuropa*, edited by Ludwig M. Eichinger, Albrecht Plewnia, and Claudia Maria Riehl, 265–327. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Lasatowicz, Maria Katarzyna, and Tobias Weger. “Polen.” In *Handbuch der deutschen Sprachminderheiten in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. von Ludwig M. Eichinger, Albrecht Plewnia und Claudia Maria Riehl, 145–169. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Meier, Jörg. “Zur Situation der deutsch- und mehrsprachigen Presse in Mittel- und Osteuropa.” In *Deutsch in Mittel-, Ost- und Südosteuropa – DiMOS-Füllhorn Nr. 3. Beiträge zur 3. Jahrestagung des Forschungszentrums Deutsch in Mittel-, Ost- und Südosteuropa (FZ DiMOS) vom 29. September bis 01. Oktober 2016 in Regensburg*, edited by Hannes Philipp, Andrea Ströbl, Bernadette Weber, and Johann Wellner, 358–371. Open Access Schriftenreihe der Universitätsbibliothek Regensburg, 2018. DOI 10.5283/epub.37387.
- Meier, Jörg. “Digitalisierung historischer deutschsprachiger Periodika. Aufgaben und Perspektiven für die germanistische Forschung.” In *Zwischen Donau, Hornad und Dunajetz – Zur deutschen Sprache in der Slowakei*, hrsg. von Armin R. Bachmann und Karin Simet, 61–76. Berlin: Weidler, 2015.
- Miladinović Zalaznik, Mira, Peter Motzan, and Stefan Sienerth, eds. *Benachrichtigen und vermitteln. Deutschsprachige Presse und Literatur in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert*. München: IKGS, 2007.
- Popa, Carmen. “Kulturinterferenzen in der Hermannstädter Presse (1868–1946).” In *Siebenbürgen als Erfahrungsraum. Studien zur deutschsprachigen Literatur, Presse und Schule*, edited by Maria Sass and Doris Sava, 195–206. Berlin: Peter Lang, 2020.
- Popa, Carmen. “Die Rezeption deutschsprachiger Kulturzeugnisse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der rumänischen Presse Hermannstadts.” In *Literaturgeschichte und Interkulturalität. Festschrift für Maria Sass*, edited by Doris Sava und Stefan Sienerth, 121–129. Berlin: Peter Lang, 2019.
- Popa, Mircea, and Valentin Tașcu. *Istoria presei românești din Transilvania de la începuturi până în 1918* [The History of Romanian Press in Transylvania from its Beginnings to 1918]. Bucharest: Tritonic, 2003.
- Riecke, Jörg, and Tina Theobald. *Deutschsprachige Zeitungen im östlichen Europa. Ein Katalog*. Bremen: edition lumière, 2019.
- Riecke, Jörg, and Britt-Marie Schuster, eds. *Deutschsprachige Zeitungen in Mittel- und Osteuropa. Sprachliche Gestaltung, historische Einbettung und kulturelle Traditionen*. Berlin: Weidler, 2005.
- Scheuringer, Hermann. “Lexikalische Rumänismen in der Hermannstädter Zeitung 2003” *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung* VII (2005): 124–130.
- Sonnleitner, Robert. “Interview mit Horst Weber.” *Siebenbürgische Zeitung*, November 1st, 2002. <https://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/interviews/6466-horst-weber.html>.
- Tišerová, Pavla. “Tschechien.” In *Handbuch der deutschen Sprachminderheiten in Mittel- und Osteuropa*, edited by Ludwig M. Eichinger, Albrecht Plewnia, and Claudia Maria Riehl, 171–242. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Winkler, Markus. *Presselandschaft in der Bukowina und den Nachbarregionen. Akteure – Inhalte – Ereignisse (1900–1945)*. München: IKGS, 2011.
- Wittstock, Rohtraut. “Die ADZ wird 70! – Kontinuität und Diskontinuität. Die ‘Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien’ blickt auf eine 70-jährige Geschichte zurück.” March 13, 2009. <https://adz.ro/artikel/artikel/die-adz-wird-70-kontinuitaet-und-diskontinuitaet>.
- Zensus (2011): Institutul Național de Statistică. Rezultate definitive ale Recensământului Populației și al Locuințelor – 2011 (caracteristici demografice ale populației) [National Institute of Statistics. Definitive results of the Population and Housing Census – 2011 (demographic characteristics of the population)]. <http://www.recensamantromania.ro/noutati/volumul-ii-populatia-stabila-rezidenta-structura-etnica-si-confesionala/>.



CONSIDERAȚII ASUPRA TRADUCERII ÎN LIMBA ROMÂNĂ A TEXTULUI LUI JOHANN DANIEL FRIEDRICH RUMPF, ALEXANDER I, KEISER VON RUSSLAND. EIN REGIERUNGS- UND KARAKTERGEMÄLDE (1814)

Ana CATANĂ-SPENCHIU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, Institutul de Cercetări Interdisciplinare
“Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Institute for Interdisciplinary Research
Personal e-mail: anaspenchiu@gmail.com

CONSIDERATIONS ON THE TRANSLATION IN ROMANIAN OF THE TEXT “ALEXANDER I, KEISER VON RUSSLAND. EIN REGIERUNGS- UND KARAKTERGEMÄLDE” BY JOHANN DANIEL FRIEDRICH RUMPF (1814)

Abstract: This paper aims to gather and provide information about a less known historical text from the beginning of the 19th century. Alexander I, Keiser von Russland. Ein Regierungs- und Charaktergemälde written by Johann Daniel Friedrich Rumpf is the less known booklet printed in Buda, in 1815. With an anonymous translator, the text represents an important analytical base to understand the cultural, political and social landscape in the Romanian time-frame of Enlightenment. The paper focuses on some important translation issues as: loans or adaptation, in a period of time when the translators had to adapt to a different context in order to use a specialized language for the economic, geographic and legal realities.

Keywords: Alexander I, translation, Rumpf, old Romanian book, Ioan Theodorovici.

Citation suggestion: Catană-Spenchiu, Ana. “Considerații asupra traducerii în limba română a textului lui Johann Daniel Friedrich Rumpf, Alexander I, Keiser von Russland. Ein Regierungs- und Charaktergemälde (1814)”. *Transilvania*, no. 4 (2021): 47-56.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.08>.



1. Introducere

Este bine cunoscut faptul că în prima jumătate a secolului al XIX-lea a existat o bogată dezvoltare a culturii românești prin înființarea de școli gimnaziale, realizarea de manuale școlare și lucrări didactice, traducerea a numeroase texte științifice și religioase, coduri juridice, dar și a unor texte literare din diferite limbi europene. Odată cu noile realități, dar și cu

noțiunile inedite întâlnite, cărturarii români se aflau în situația privilegiată, dar în același timp și dificilă, de a găsi soluții de traducere potrivite pentru noile realități lingvistice. Prin intermediul împrumutului lexical și frazeologic din domenii diverse (drept, istorie, teologie, filozofie, științe) au fost împrumutate noțiuni noi care reflectă întocmai imaginea limbilor de cultură din care proveneau. Formația traducătorului, tipologia textuală, contextul spațio-temporal al realizării unei transpuneri,

transferul cultural, împrejurările profesionale ale textului și ale traducătorului, reformele lingvistice și limitările impuse de circulația cărților etc., toate acestea oferă astăzi cercetătorilor posibilități infinite de studiu și, în același timp, dificultăți majore prin multitudinea de probleme care necesită investigație.

În lumina orizonturilor actuale, perioada sfârșitului de secolul al XVIII-lea și începutul secolului următor, prin scrierile istorice originale și în special prin traduceri din același domeniu în Țările Române din limbile germană, franceză, italiană, neogreacă, latină (din texte originale sau intermediare), oferă fragmente importante pentru a înțelege imaginea de ansamblu a integrării istoriei universale în cultura românească. Este o arie captivantă prin întoarcerea la originea textului (traducere sau scriere originală), la realitatea textului (autorul, traducătorul, uneori educația, nivelul cunoașterii limbii-sursă, motivația religioasă și istorică a acestuia, filiația textuală, revizorii și tipografia). Paralelismele dintre texte, dintre textul-sursă și traducere, dintre anumite pasaje, dintre anumite cuvinte chiar, permit observarea convergențelor și divergențelor dintre acestea, dar și caracterul și trăsăturile specifice textului.

În procesul de modernizare a limbii române literare, un rol hotărâtor l-au avut reprezentanții Școlii Ardelene (Samuil Micu, Gheorghe Șincai și Petru Maior, Radu Tempea, Paul Iorgovici, Dimitrie Eustatievici Brașoveanu, Ioan Molnar) care au susținut programul iluminist de emancipare națională, dezvoltarea culturii și a limbii române literare. Aceștia au realizat importante lucrări normative: lucrări speciale, ortografii, gramatici, dicționare, preocupări teoretice care au contribuit la modernizarea limbii literare. Spre deosebire de epoca anterioară, ceea ce caracterizează perioada anilor 1780-1840 este o creștere considerabilă a interesului pentru problemele limbii literare, fenomen care poate fi văzut și în alte spații, de pildă, Grecia, Ungaria, Serbia etc. Școala Ardeleană domină această perioadă prin cultivarea a tot ceea ce este latin și izolarea elementelor alogene, transformând limba română într-un instrument capabil să exprime preocupările unei culturi înaintate, cărturarii fiind în cea mai mare parte orientați spre latină și limbile romanice moderne.¹ Samuil Micu, în traducerea *Loghicii*, apărută la Buda, în 1799, afirma: „iară unde lipsește limba noastră cea românească și nu avem cuvinte cu care să putem spune unele cuvinte, mai ales întru învățături și în științe, atunci cu socoteală și numai cât este lipsa putem să ne întindem să luom cuvinte, ori din cea grecească, ca din cea mai învățată, ori din cea latinească, ca de la a noastră maică”².

Începând cu secolul al XVIII-lea viața culturală începe un proces de renaștere, care se reflectă în dezvoltarea limbii române literare. În câteva decenii româna literară este surprinsă de o adevărată avalanșă de neologisme, iar fiecare traducător sau autor devine, în măsură mai

mare sau mai mică, un făuritor al limbii române literare moderne. În 1795, limba germană a fost declarată limba oficială a imperiului habsburgic, devenind limba de conversație pentru intelectualii români din imperiu, pregătind astfel apariția unor texte paralele (româno-germane), a unor foi volante cu circuit administrativ, coduri juridice în limba germană³. Astfel, autorii preluau în traduceri lor nu numai cuvinte noi, ci și expresii sau elemente de sintaxă, făcând posibilă exprimarea specifică tipului de text tradus.

2. Tipografia de la Buda

O importantă activitate editorială în această perioadă se desfășoară la Tipografia de la Buda, fiind un capitol deosebit în istoria literaturii române a epocii lui Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior și a urmașilor acestora, aflându-se într-un spațiu străin, dar favorabil românilor. Patrimoniul cultural al unui popor este creat nu numai din creațiile păstrate în țară, acesta deține, în afara elementelor pe care le are în proprietate fizică, o proprietate morală asupra tuturor fragmentelor care întregesc imaginea trecutului și contribuie la cunoașterea culturii și civilizației sale⁴. Scrierile originale și traduceri apărute la Buda, laice sau religioase, erau prețuite de contemporani și căutate pentru frumusețea tiparului și eleganța lor în toate țările locuite de români⁵. Textele de popularizare, traduceri, scrierile oficiale cu circulație în întreg imperiul austriac, calendare, toate trec în slujba tipografiei budane și a revizorilor acestora. În contextul unei revoluții a gândirii în viața intelectuală, dar și a tulburărilor religioase relaționate cu unirea cu Biserica Romei și a campaniei de reorientare religioasă a românilor din Transilvania, în plină epocă de intensificare a schimburilor culturale și a creșterii interesului pentru limbile și literaturile străine, autoritățile vieneze au inițiat măsuri care controlau pătrunderea cărților moldovene și muntene în zona transilvăneană. Activitatea tipografiei de la Blaj, singurul atelier care mai funcționa, va fi controlată, iar în dorința de a uniformiza, centraliza și proteja informația care circula în imperiu, se înscrie decizia Mariei Tereza de a transforma Buda într-un centru al învățământului universitar și principalul furnizor de carte. Tipografia avea privilegiul de a imprima cărțile didactice necesare învățământului diferitelor minorități din Ungaria, iar după anul 1795 sunt achiziționate seturi de caractere chirilice folosite anterior la Viena, imprimând nu numai cărțile didactice stipulate, ci și cărți de literatură, gramatici, calendare⁶. Însă, cărțile de popularizare, în perioada discutată (sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului următor), au constituit segmentul căruia i s-a asigurat un loc central în activitatea editorială. O serie largă de manuale și broșuri au avut drept obiectiv difuzarea cunoștințelor economice în limbile latină, germană, maghiară, română, slovacă. Un

clasament al lucrărilor apărute la Buda a fost întreprins de Béla Köpeczi⁷, între anii 1777-1848, la tipografie, văzând lumina tiparului 5.500 de titluri (1.723 în latină, 1.379 în maghiară, 924 în germană, 672 în limba sârbă, 278 în limba română, 229 în slovacă, 127 în croată, 72 în ebraică, 41 în ucraineană, 23 în bulgară și 30 în alte limbi)⁸.

Activitatea editorială a tipografiei se afla în grija atentă a unor cenzori capabili să înfațișeze cititorilor lucrări cu un înalt nivel estetic și nu numai. Primul dintre cenzorii români aflați la tipografia de la Buda a fost Ion Onișor (numit în 1794), urmat de Samuil Clain (numit în 21 Septembrie 1804), iar până la sosirea acestuia interimatul a fost asigurat de Șincai, care după moartea lui Samuil Micu va continua pentru o perioadă acest travaliu. Ioan Corneli va primi după acesta slujba de cenzor, fiind înlocuit de Petru Maior. Cărturarii au valorificat timpul cenzoratului la Buda pentru a completa și tipări lucrări cu tematică bisericească sau istorice. Știri despre întâmplările războinice din Europa, broșuri dedicate instruirii poporului de rând (cum să își îngrijească culturile sau animalele, cum să prevină anumite boli) și cărțile religioase rămân cele mai citite subiecte⁹. Iată câteva lucrări care au apărut la Buda la cumpăna dintre cele două secole: Constantin Caraioan, *Polyzois Kontos, Comoara gramaticii*, 2 volume în limba greacă (1796); *ABC sau Bucoavnă spre folosul Școlilor niamului românesc*, în limba română și germană (1797); *Ducere de mână către cinste*, în 1798 (română, germană); Samuil Micu, *Prospect pentru dicționarul latin-român-german-unguresc* (1806), *Istoria biblicească*, Buda, 1806; Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dachia*, Buda, 1812; Petru Maior, *Istoria bisericii românilor*, Buda, 1813¹⁰. Calendarele sunt un alt tip de scriere cu largă răspândire în spațiul european, încă din epoca medievală, având un caracter compozit, cu elemente educative de ordin astronomic, geografic, istoric, politic, medical, agricol destinate unui public mai larg¹¹. În perioada 1806-1830, au apărut la Buda 21 de calendare alcătuite de Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Nicola Nicolau, Zaharia Carcalechi, Ioan Teodorovici și Ștefan P. Niagoe, texte care s-au bucurat de popularitate în ambele părți ale Carpaților, cu rol educativ¹².

3. Johann Daniel Friedrich Rumpf, *Alexandru I. Împăratul a toată Rossia*, 1815.

Interesul pentru situația socială și în special pentru cea politică din epocă (războaiele duse de Napoleon Bonaparte împotriva rușilor, înfrângerea sa, retragerea trupelor) a atras atenția contemporanilor asupra popoarelor și a imaginii istorice a protagoniștilor implicați. Astfel, nevoia pentru cunoașterea ultimelor evenimente din epocă de către publicul vorbitor de limbă românească, lipsit de alte surse de informare, rămâne în seama unor astfel de texte să prezinte evenimentele petrecute în Europa în acea perioadă. Tematica istorică

poate fi ușor observată din titlurile acestora: *Întâmplările războiului franțozilor și întoarcerea lor de la Moscva* (1814), *Trista întâmplare a cetății Dresda de la spargerea încoace a podului, până la apărarea cetății* (1814), *Scurtă arătare despre luare Parisului și alte întâmplări* (1814), *Vrednica de pomenire biruință, ce în vremea noastră s-au făcut, sau piramida cea din tunuri înălțată în marea cetate Moscva* (1815), *Napoleon Bonaparte, ce au fost și ce iaste* (1815), *Alexandru I. Împăratul a toată Rossia* (1815), scrisă de I.D.F. Rumpf Există o bogată literatură de specialitate pe tematica broșurilor apărute la Buda. Dintre acestea menționăm studiul asupra paternității acestor texte realizat de Paul Cernovodeanu, *Préoccupations en matière d'histoire universelle dans l'historiographie roumaine au XVIIe et XVIIIe siècle*, în „Revue Roumaine d'Histoire”, 9 (1974), nr. 1, pp. 73-94. Cercetătorul propune o clasificare¹³ în funcție de conținut: texte dedicate eșecului campaniei lui Napoleon în Rusia (*Întâmplările războiului franțozilor și întoarcerea lor de la Moscva*, 1814; *Vrednica de pomenire biruință, ce în vremea noastră s-au făcut, sau piramida cea din tunuri înălțată în marea cetate Moscva*, 1815), un al doilea grup de texte care prezintă luptele din Germania și Franța (*Trista întâmplare a cetății Dresda de la spargerea încoace a podului, până la apărarea cetății*, 1814 și *Scurtă arătare despre luare Parisului și alte întâmplări* (1814); o lucrare tipărită cu scopul de a distruge mitul lui Napoleon – *Napoleon Bonaparte, ce au fost și ce iaste* (1815), iar o ultimă broșură dedicată elogierii țarului Alexandru I, întocmită de J.D.F. Rumpf¹⁴, *Arătarea stăpânirii și a caracterului lui Alexandru I. Împăratul a toată Rossia*, 1815, contracarând prin apariția sa mitul napoleonian. Conducătorul francez era privit de unii români ca un exponent legitim al Revoluției, punându-și speranța în figura sa de eliberator, astfel fiind explicat entuziasmul intelectualilor din Ardeal, iar odată cu intrarea monarhiei habsburgice în război, știrile referitoare la Napoleon sunt filtrate, literatura favorabilă Franței se face prezentă prin filieră grecească¹⁵.

În cercetările asupra textelor care aparțin acestei perioade au fost studiate aspecte legate de paternitatea și sursele traducerilor, gradul de înnoire de la nivelul vocabularului¹⁶, probleme referitoare la transpunerea din alfabet chirilic în alfabet latin, realizându-se și antologii¹⁷ ale textelor istorice și nu numai din Principate și din Transilvania în veacul Luminilor¹⁸. Domeniul analizei practicilor de traducere, a modului de transpunere dintr-o limbă în alta a anumitor conținuturi este un spațiu mai puțin exploatat în cazul acestor texte, fapt remarcat și de autorii studiului *Practici de traducere a numelor proprii în scrisul românesc premodern* (1780-1830)¹⁹. Broșurile antinapoleoniene au fost editate în mici dimensiuni, fiind considerate ca fiind premergătoare presei românești²⁰, inserarea unor informații referitoare la evenimente contemporane într-un text cu scop didactic dovedind tocmai acest fapt. Publicațiile Tipografiei Universității din Buda

aveau o mare căutare, listele cu cititorii care plăteau anticipat prețul exemplarelor (prenumeranți) este foarte mare²¹. Creionăm în continuare o schiță a descrierii textului lui I.D.F. Rumpf, urmărind relația textuală cu alte traduceri din seria apărută la tipografia budană, inserând informații referitoare la activitatea autorului și a contextului apariției lucrării sale, la structura diferită a unor ediții germane, prezente și în bibliotecile din alte țări, la imaginile apărute în acest text care prezintă realități din epoca napoleoniană, la problema paternității în studiile filologice recente și a rolului avut de cenzori în vederea tipării. Vom urmări să evidențiem printr-o atentă comparație a textului-sursă german și a traducerii în limba română unele aspecte ale traducerii, punând valoare aspectul neologic.

Majoritatea textelor apărute la Buda sunt traduceri, iar de cele mai multe ori textul este prelucrat sau prescurtat de traducători, fiind inserate și elemente despre Țările Române²². După destinație și titlu, textul *Alexandru I. Împăratul a toată Rossia*, scris de I.D.F. Rumpf (1815), este o biografie, oferind cititorului posibilități de informare diverse. În aceeași perioadă în epocă apar: jurnale de călătorie (Thomas Thornton, *Starea de acum din oblađuirea gheograficească, orășenească și politicească a Prințipurilor Valahiei și a Moldaviei...*, Buda, 1826), texte cu aspect politic (Jean-Pierre Claris de Florian, *Istoriia lui Numa Pompilie, al doilea craiu al Romii*, 1820) și lucrări didactice (Joachim Heinrich Campe, *Descoperirea Americii. O carte foarte folositoare*, 1816; Louis Domairon, *Prescurtarea istorii universale*, 1826-1827).

În primele decenii ale secolului al XIX-lea apar tipărituri dedicate lui Alexandru I al Rusiei, publicate în special în Germania și răspândite prin traduceri. Iată câteva dintre lucrările dedicate țarului din această perioadă: Jens Kragh Hoest, *Russlands Keiser Alexander I Levnet og Regjering*. Kjoebenh, 1815; Sergius Uwarow, *A la memoire de l'empereur Alexandre I*, Saint-Petersburg, 1826; Charles Yves Cousin d'Avallon, *Vie privée, politique et militaire d'Alexandre Paulowitz, premier du nom, empereur et autocrate de toutes les Russies*, Paris, 1826; Henry Evans Lloyd, *Alexander I, emperor of Russia. Sketch of his life*, London, 1826; Adrien Egron, *Vie d'Alexandre I, empereur de Russie, suivie de notices sur les grands-ducs Constantin, Nicolas et Michel*, etc. Paris, 1826; August Joseph Ludwig Graf von Wackerbarth, *Versuch einer kurzen Lebensbeschreibung Alexanders I*, Dresd. et Leipz., 1826; Alexander Schischkoff, *Memoiren über die Zeit seines Aufenthaltes bei der Person des wohlseligen Keisers Alexanders I während des Krieges mit den Frunzosen in den Jahren 1812-14* (traducere din rusă de Carl Goldhammer), Leipzig, 1832; Erdmann Gustav Broecker, *Alexander der Gesetzgeber*, Riga, 1828 etc.²³

Johann Daniel Friedrich Rumpf (c.1758-c.1838) a fost cunoscut autor german și a avut funcția de consilier la Curtea Regală prusacă „craiescul praisesc a Direcției din Berlin secretar-expeditor”, notat pe foaia de titlu. A

scris lucrări²⁴ precum: *Die Disputir- und Vortragkunst. Eine praktische Anleitung zum logischen Beweisen und Widerlegen und zum folgerichtigen Gedankenvortrage*, Berlin, 1833; *Berlin und Potsdam, eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände*, 1808 etc; traduceri: *Droits et Devoirs des fonctionnaires et employés prussiens depuis leur entrée en place jusqu'à leur sortie, exposés*, tradus din germană de C. Noël, după *Dienst- und Rechts- Verhältnisse der preussischen Staatsbeamten von ihrem Dienstantritte bis zu ihrem Ausscheiden*.²⁵ Domeniul său de activitate se încadrează în: domeniul administrației prusace, monarhia prusacă, încurajarea economiei locale, legislație, descrieri geografice, biografii etc.²⁶

Originalul lucrării poartă numele de *Alexander I, Kaiser von Russland. Ein Regierungs- und Charaktergemälde*, fiind apărută la Berlin, G. Hayn, în 1814, și este dedicată nepotului lui Frederic cel Mare, Frederic Wilhelm al III-lea al Prusiei²⁷. Pagina de titlu a versiunii românești²⁸ a lucrării lui I.D.F. Rumpf are următoarele indicații: *Arătarea stăpînirii și a caracterului lui Alexandru I, împăratul a toată Róssia*²⁹, întocmită prin I.D.F. Rumpf, craiescul praisesc a Direcției din Berlin Secretar-Expeditor, și Măririi Sale celui pre dreptate și moștenitoriu craiu al Borússiei Fridrih Vilhelm III închinată, iară acum întîiu pre românie prefăcută și tipărită cu chipul împăratului, la Buda, în Craiasca Tipografie a Universității Ungăriei, 1815³⁰. Lucrarea dedicată țarului a mai fost tradusă și tipărită la Zutphen³¹, în Olanda, *Karakterschets en kort overzigt der regeringwijze van Alexander den 1 keizer van Rusland*. H.C.A. Thieme, 1815.³² Traducerea românească a apărut la Buda în același an fără ca numele traducătorului să fie menționat. Asemenea celorlalte broșuri, traducerea în limba română dedicată țarului Alexandru I este de mici dimensiuni, în format în -8° (22 x 14 cm), exemplarul verificat având un număr de 104, împreună cu lista de penumeranți având 108 pagini. Structura este similară cu cea din originalul german, conținând: o istorie a conducătorilor ruși (Vladimir I, Iaroslav I, Ivan I, Ivan al II-lea, Petru cel Mare și Ecaterina a II-a), evenimente din viața țarului până la călătoria făcută de Alexandru I la Petersburg, din 1814, manifest către împăratul rus în ziua pornirii către Viena, în 1814. După ediția germană³³ este preluată o gravură în metal cu portretul lui Alexandru I, împăratul a toată Rossia, reproducă pe reversul primei foi liminare, iar frontispiciul de pe foaia de titlu originală reprezentând medalia emisă în cinstea încoronării împăratului Alexandru I, este substituit, cu un altul, care simbolizează Muză cu sceptru³⁴. Îi datorăm Ancăi Tatay o analiză³⁵ a imaginilor care sunt prezente în tipăriturile de la Buda. Textul analizat prezintă o gravură semnată de Adám Sándor Ehrenreich (Ehrenreich Iunior sc.), printre primele apărute în spațiul românesc, reprezentându-l pe împăratul Rusiei (Alexandru I. Împăratul a toată Rossia). Acesta este ilustrat în costum militar de general, cu epoleți, cu decorații, sabie, stând în picioare și având



o ținută impozantă, gravorul folosind maniera punctată, folosită și de gravorii vienezi.³⁶

Lista³⁷ care însoțește textul românesc conține 1551 de abonați din diferitele zone ale vorbitorilor de limbă română: Moldova (415), Țara Românească (374), din Craiova (112), din Roman (45), Brașov (75), Sibiu (66), Făgăraș (16), Timișoara (55), Lugoj (54), Arad (104), Caransebeș (90), din Buda (18), Pesta (103), Viena (24). Listele cu abonați furnizează importante informații referitoare la distribuția tipăriturilor, iar apariția lor nu se datorează simpatiei lor pentru Rusia sau pentru conducătorii ruși, ci mai ales interesului firesc pentru evenimentele istorice contemporane³⁸.

Nu a fost identificat până în prezent autorul traducerii în limba română a biografiei țarului Alexandru I. Problema paternității a fost discutată în repetate rânduri de filologi. Această chestiune a fost reluată de Iosif Camară în articolul *Observații asupra textelor despre războaiele napoleoniene apărute la Buda în anii 1814-1815*³⁹. Autorul studiază critic principalele ipoteze și susține, după o atentă analiză comparativă, că nu există încă date suficiente pentru a identifica autorul acestei broșuri, deoarece aceasta se deosebește de celelalte texte prin particularitățile lingvistice. Nu este exclus ca traducătorul să fie preotul bănățean Ioan Teodorovici, care lucrase în acea perioadă și la alte broșuri antinapoleoniene⁴⁰. Cărturarul iluminist este numit în 1809 preot la biserica ortodoxă românească din Pesta, iar după 1820 deține și funcția de cenzor și corector al tipografiei din Buda. Împreună cu fratele său Alexandru Teodorovici se va ocupa în perioada 1824-1830 de editarea calendarelor românești apărute la Buda, traduce, tipărește lucrări istorice și este revizor și coautor al *Lexiconului* de la Buda (1815)⁴¹. Acesta păstra o relație strânsă cu Petru Maior, discutând probleme filologice și făcând propagandă scrierilor acestuia⁴². Iată ce scria în prefața⁴³ la *Moralnice sentenții*, Buda, 1818:

„ (...) Eu zic, că nici unul dintră acești doi bine nu a făcut, că au încetat a mai lucra pentru neam (...), unul având frică de vorbe, altul îngrozindu-se de cheltuială, tinerimea neamului nostru tot într-o întunecare va rămâne, și nicicând nu va ajunge, cum au ajuns alte neamuri la lumină. Singur un bătrîn, preacinstitul Domn Petru Maior, protopopul Gurghiului din Ardeal și la crăescul Consiliului locumtenențial al Ungariei crăesc a cărților revizor, încă cu lucrul nu a încetat. De patru ani de când sunt eu aici în Peșta paroh, mult a lucrat pentru neam. Întîi a făcut frumoase și folositoare propovedanii la îngropăciunea morților. A doua, asemenea folositoare didachii, pentru creșterea fiilor. A treia, prediche la toate Duminecele și sărbătorile anului. A patra, Istoria pentru începutul Românilor în Dachia. Iară acum lucră la Istoria Besearicii românești. Ceale patru mai sus numite au ieșit din tipariu, iară aceasta despre urmă cît mai curînd e gata a o da în tipariu, numai să poată căpăta bani ca să plătească ceale pînă acuma tipărite, - că, de ar cumpăra

Românii noștri cu acea rîvnă cărțile ceale lor folositoare, cu care el le-a lucrat, multe alte cărți neamului românesc folositoare am putea nădăjdui de la bătrînul acesta”⁴⁴.

Lui Ioan Teodorovici îi sunt atribuite cele cinci broșuri care au apărut la Buda: *Întâmplările războiului franțozilor*, *Vrednica de pomenire biruință și Trista întâmplare a cetății Dresda*, *Scurtă arătare despre Luarea Parisului și Napoleon Bonaparte: ce au fost și ce iaste*, neexistând suficiente dovezi pentru a atribui și biografia țarului Alexandru I acestui cărturar. O formă semnalată doar la Petru Maior de N.A. Ursu⁴⁵ este grafia *monumînt* care urmărește adaptarea analogică a unor neologisme (cazul lui e + n + consoană > î sau i). Andrei Veress, *Tipografia românească din Buda*, admite că „aceste broșuri au fost scrise ori traduse de însuș Petru Maior, ele îi aduceau un venit mai mare decât salariul de cenzor”⁴⁶. În privința aceasta Paul Cernovodeanu susține că „la traduction roumaine anonyme - parue à Buda en 1815 - a été attribuée dubitativement au réputé coryphée de l'École transylvaine, Petru Maior”⁴⁷. Substantivul *armadie* apare în două broșuri antinapoleoniene scoase de Teodorovici, la Nicola Nicolau (*Geografia* din 1814, *Plutarh nou*) și într-un manifest din 1813 atribuit de Ursu/Ursu (2006) lui Petru Maior. Tot la Nicola Nicolau apare în Calendar 1814 adjectivul etnonimic *svedicesc*. Dificultatea studierii modului în care au fost traduse aceste texte provine și din bariera impusă de faptul că aceste texte au fost tipărite, potrivit contextului social și temporal, în alfabet chirilic.

4. Note asupra traducerii în limba română a textului german *Alexander I, Kaiser von Russland*.

O trăsătură a traducerii acestui text este oscilația în notarea unor nume proprii. Chiar și în cazul denumirii Rusiei, încă din titlu, se pot vedea unele alternanțe, cauzate de nevoia traducătorului de a se adapta grafic și fonetic la limba-țintă: *Rossia, Róssia, Rosia, Țeara Rusască*. Predomină forma *Rossia*. În limba română literară, acest nume s-a integrat sistemului predominant, în care accentul este pe silaba antepenultimă, deci *Rússia*, spre deosebire de cel din limba rusă unde forma *Rossîna* este normală, denumirea fiind atestată încă din 1517. Forma cu -o- provine din limba greacă *Ῥωσσία*⁴⁸. Termenul *Russland* din textul-sursă german este echivalat prin cele trei moduri: *Rósia, Róssia* și *Țeara Rusască*. Sistemul de accentuare latinesc savant a conviețuit timp îndelungat cu sistemul mai vechi românesc, cu o bază populară certă, format din termenul țară + un determinant adjectival sau substantival, cu radical numele poporului.⁴⁹ În limba română lat. *terra* a fost păstrat atât cu sensul de 'Erde' (ca în alte limbi romanice) și mai ales cu cel de 'Land'.⁵⁰ În traducerea românească a biografiei țarului apar și *Țeara Nemțescă* și *Țeara Franțozească*, dar și *Împărăția Austricească*.

O situație diferită o putem întâlni în contextul „Alexandru și aicea călcă în urmele celor înaintea lui stăpânitori, căci el nu numai că au isprăvit ceale începute pentru umblarea corăbiilor canale, ci încă altele noao sviricești⁵¹, tihvinicești ș.a. au croit și streme la Zna umblet de corăbii au făcut”.⁵² În textul din limba română, în alfabet chirilic, termenii *sviricești*, *tihvinicești* și *streme* sunt notați cu majusculă. Modelul german are: „Alexander trat auch hier in die Fußstapfen seiner großen Vorfahren, indem er nicht nur die angefangene Anlegung schiffbarer Kanäle vollendete, sondern auch neue, den swirischen, tichwinischen u.a. anlegte, und Ströme, den Zna, schiffbar machte”.⁵³ În dorința de a se păstra cât mai aproape de textul-sursă, traducătorul român confundă termenul *Ströme* ‘râu’ cu un nume propriu. Traducerea ar fi fost: „iar râul Zna l-a făcut navigabil.”⁵⁴ O altă eroare de traducere, probabil o confuzie cu un nume propriu, este termenul *Steppen*⁵⁵, transpus fără modificare în traducerea românească. O altă ocurență similară este „und nächst der Mündung des Flusses [Dnieper]”, tradusă prin „și aproape de riul Mindung.”⁵⁶ Germ. Mündung ‘gură, vărsare’ devine toponim, transcris *Mindung*, în timp ce expresia germană „der alte Schlendrian” ‘după vechiul tipic’ este tradusă în românește printr-un antroponim: *bătrînul Șlendrian*⁵⁷.

O altă intervenție asupra textului este făcută de traducătorul român în cazul împăratului Petru cel Mare. Astfel, *Petru II* în textul românesc (9) echivalează *Petru III* în textul german (p. 8). O altă posibilă greșeală o întâlnim în R.R. (p. 48): *în 29 septevrie* 1802, iar în R.G. (p. 51): *11 august* 1802. O altă greșeală a traducătorului: R.G. (60) *12 Sept* este echivalat greșit *30 septemvrie* (57, R.R.); ar fi fost corect conform calendarului propus de traducător, cel iulian: *31 august*. Acestea sunt singurele situații, traducătorul român făcând modificările necesare redării datelor calendaristice din textul german (calendarul gregorian) pe tot parcursul textului său conform calendarului iulian. Numai în finalul traducerii, la pagina de început a manifestului închinat împăratului Rusiei, cărturarul notează ambele date *1814, Octomvrie 15/27*. Întâlnim această practică și în traducerea lui Ioan Theodorovici, *Scurtă arătare despre luare Parisului și alte întâmplări* (1814), unde traducătorul notează consecvent datele în paralel.

Comparația amănunțită a versiunii românești cu textul-sursă german ne-a permis să observăm că, spre deosebire de prima parte a textului, unde intervențiile traducătorului constau în special în explicații, pasajele omise fiind de dimensiuni mici, în ultima parte a textului acesta se îndepărtează mai mult de text, alegând să omită în traducere de la câteva pasaje până la câteva pagini (64-67, 70-71, 72-75).

Traducătorul nu este consecvent în păstrarea notelor de subsol din textul german, alege să omită o parte dintre acestea. Textul german are marcată o notă la paragraful al doilea semnalată prin (R.G., 29): *). *Diese genaue*

akademische Rangbezeichnung ist in ihrer Art neu, und contrastirt sehr mit einer ältern Rangordnung eines gewissen deutschen Staats, wo die Doctoren in die zehnte Klasse neben Kammerdiener, Bereiter und Büchsenspanner, verwiessen worden waren. De această dată, traducătorul român alege să nu transpună nota. Într-o singură situație, traducătorul român scrie o glosă originală, o notă de subsol explicativă, atașată expresiei *rusăștile flote* (*russischen Flotte*) marcată prin aceleași semne *) *O flotă e un șir de 100 de corăbii de Mare* (TR, 65). Traducătorul adaptează traducerea, modificând și punctuația, folosirea ghilimelelor nu corespunde originalului, inserându-le în anumite contexte (R.R., 73).

Se poate observa atenția pentru expresivitatea lexicală în alegerea traducătorului pentru următoarea situație: *Dankbarkeit und Schonung sind Tugenden*, (R.G., 68), *Facerea de bine și aducerea aminte, sînt fapte bune* (R.R., 62). Finalul textului românesc diferă (p. 90-104) de cel german. Acesta conține *Manifestul, care înălțatul împărat a toată Rossia în ziua pornirii cale către Vienna l-au lăsat, 1814, Octomvrie 15/27*.

De multe ori, modificările sunt ușor observabile. Marcate prin paranteze sau nu, interpolările sau intervențiile asupra textului îl segmentează. Deși utile pentru o mai bună înțelegere a conținutului, modificările traducătorului duc la apropierea de o traducere mai puțin literală. Este vorba despre o modalitate, asumată și de cărturarii din epocă de a atenua și uniformiza astfel anumite diferențe lingvistice și culturale și de a înscrie în limba română, progresiv, în direcția amplificării vocabularului intelectual și, implicit, a modernizării sale⁵⁸. Intervențiile explicative sau sinonimice sunt frecvente în traducerea biografiei țarului rus. Am ales câteva exemple care vizează explicarea unor neologisme sau a unor termeni mai vechi: *Damen tanzte* (R.G., 56), tradus prin *Damele (cocoanele)* (R.R., 53); *Der Erbherr des Postillions* (56, R.G.) transpus prin *Stăpînul Postilionului (slugii de poștă)* (R.R., 53); *Polen* (57, R.G.), *Polonia (țeara leșească)* (R.R., 53); *Sklaven* (R.G., 62), traducătorul român echivalează prin *Sclavi*, însă în paranteză oferă un sinonim (*robi*) (R.R, 60); administrația sa (luarea de samă) Senatului R.R. (64), *den Senat Rechenschaft* (R.G., 71); *Reisewagen* (80, R.G.), *hinteul (rățvanul)*; *den immer jeder Krieg mit neuen Lorbeern krönte* (R.G., 76), *cu cunună de hurben (laură)* (R.R., 76) *o au încoronat*; *Der französische Dictator* (R.G., 88); *Dictatorul (împăratul) franțozese* (R.R., 78); *pună vina pre stihii (elemente)* (R.R., 78); *wollte die Elemente zu den Ursachen* (R.G., 87); *lui țar (împăratului) Alexie Mihailovici* (R.R., 8), *des Zars Alexej Michailowitsch* (R.G., 8); *Annalen glänzt* (R.G., 1), *Anale (istorii) strălucitoare* (R.R., 1). Uneori, traducătorul inserează o interpolare între paranteze (R.R., 7) *Paris (fîndcă Rosia avea în vremea aceea rășboiu cu Anglia)*. Explicația redă expresia germană din text, care nu e marcată de semnul parantezelor: *den Russland war damals mit England in Krieg* (R.R., 6).

Traducătorul român s-a străduit să asigure o reproducere cât mai exactă atât în fond cât și în formă

a textului german, însă surprind în traducere unele aspecte referitoare la grafie. Dorind să păstreze cu oarecare consecvență opțiunile autorului german, traducătorul român alternează în câteva cazuri alfabetul chirilic cu inserția unor citate transpuse cu ajutorul alfabetului latin. Contextul (R.R. 55) „*Bon Dieu, voilà le plus beau jour de ma vie!*” (Дѣне ѿле бѣне, ачѣсть ѿ сѣче чѣ май фрѣмоасѣ ѿ ѿ дѣнтрѣ тоате ѿилеле вѣѣѣѣ мѣле!) transpune echivalentul german (R.G., 58) „*Bon Dieu, voilà le plus beau jour de ma vie!*” (Guter Gott, dies ist der schönste Tag meines Lebens!). O situație similară o întâlnim în cazul unei note de subsol care reproduce un text în limba franceză. (R.R., 60, R.G., 65). Traducătorul român recurge la redarea în alfabet latin un alt termen din limba franceză preluat întocmai din textul-sursă german: *Es waren schon Anweisungen (Bons) auf den Raub in Moskau ausgetheilt, schon Plane zur Conscription in Russland gemacht* (R.G., 86, notă); Аѿкѣм еѿрѣ ѿнѣрѣѣте дѣрѣле (Bons) пенѣрѣ Рѣнѣѣрѣле дѣн Мѣсква, ѿѣ плѣнѣрѣнѣнѣрѣ Конскрѣпѣѣѣѣ Рѣссѣѣ ѿѿкѣ еѿрѣ фѣкѣте. (R.R., 77, notă). Și în cazul unui citat în limba latină traducătorul român alege transpunerea prin intermediul alfabetului latin: *чѣле че Тѣѣѣѣс дѣсѣѣѣ ѿнѣрѣѣтѣ Нѣрѣѣа аѿѣ вѣстѣѣѣ: Imperium ѿѣ Libertatem аѣле ѿзѣрѣѣнѣ* (R.R., 11); *was Tacitus vom Kaiser Nerva rühmt: Imperium und Libertatem zu vereinigen* (R.G., 10).

5. Observații asupra neologismelor din traducerea textului lui I. D. F. Rumpf

Semnalăm unele variante neologice care apar în traducerea românească (având ca punct de sprijin repertoriul publicat de N.A. Ursu și Despina Ursu), urmărind unele aspecte mai importante ale adaptării fonetice. La nivelul lexical, traducătorul român continuă să păstreze la numeroase neologisme, integral sau parțial, aspectul fonetic propriu limbilor din care proveneau ori cu care era familiarizat. Am selectat din textul studiat unele exemple pentru a aprecia la nivel cantitativ o parte din componenta neologică: *academie* (R.R., 26, 103), *adiutant* (R.R., 69), *administrator* (R.R., 64), *anale* (R.R., 32), *arendăș* (R.R., 59), *arîndă* (R.R., 59, 60), *arestat* (R.R., 18), *atestat* (R.R., 37, 38), *autocrat* (R.R., 16), *bal* (R.R., 52), *biblioteca* (R.R., 27, 106), *britanicesc* (R.R., 72), *buchet*, (*bochetă* R.R., 69), *cabinet* (R.R., 27), *candidat* (R.R., 27), *capital* (R.R., 53, 97), *capitale* (R.R., 27), *hauptcvartirul oștirilor* (R.R., 84), *cavalerie* (R.R., 66); *stare împrej(gi)ur* (R.R., 65), *clase* sg. (R.R., 44), („categorie socială”) *clas* (R.R., 27), *comisie* (R.R., 7, 23, 24, 33, 103), *confisca* (R.R., 100), *consilium* (R.R., 106), *consistorium* (R.R., 106), *cultură* (R.R., 32), *criminalnic* (R.R., 19, 24, 97), *decret* (R.R., 8, 21), *deputat* (R.R., 52), *dictator* (R.R., 78), *diplomatie* (R.R., 66), *diplomă* (R.R., 17), *diréctor* (R.R., 39), *direcție* (R.R., 19, 26, 37), *district* (R.R., 26, 51), *damă* (R.R., 69), *dame (cocoane)* (R.R., 52), *madamă* (R.R., 69), *document* (R.R., 38), *dux* (R.R., 3), *educație* (R.R., 63), *economie* (R.R., 19), *emite* (R.R.,

13, 33), *examen* (R.R., 37), *examént* (R.R., 39), *expediție* (R.R., 34, 39), *fabricat* (R.R., 31), *fălcér* (R.R., 53, 54), *familie* (R.R., 40, 93), *fisicesc* (R.R., 27), *fisică* (R.R., 4), *fundamentalnic* (R.R., 12, 48, 91), *fundatie* (R.R., 46, 58), *general* (R.R., 22), *grație* (R.R., 12, 71), *ilumina* (R.R., 70, 89), *inscripție* (R.R., 47), *institut* (R.R., 27, 29, 36), *interes* (R.R., 12), *lighioane* (R.R., 76), *maior* (R.R., 27), *marș* (R.R., 73), *metalie* (R.R., 93), *monarh* (R.R., 16), *monarhie* (R.R., 13), *monumînt* (R.R., 47, 48), *moralicesc* (R.R., 15), *moralnic* (R.R., 5), *musică* (R.R., 3), *național* (R.R., 85), *neutral* (R.R., 74), *noble* (R.R., 30), *nemeș* (R.R., 24), *nobli* (R.R., 92), *nobilitate* (R.R., 2, 30, 92), *normalicesc* (R.R., 31), *normă* (R.R., 26), *ocazie* (R.R., 30), *organ* (R.R., 22), *organizație* (R.R., 13, 35, 44), *original* (R.R., 60), *patronie* (R.R., 57), *plan* (R.R., 3, 10, 26, 67), *personă* (R.R., 10, 15, 22, 49), *persoană* (R.R., 8), *persone* (R.R., 25, 33), *persoane* (R.R., 24), *politicesc* (R.R., 23, 65, 66), *prenumerant* (R.R., 105), *poliție* (R.R., 27, 76), *polaci* (leși) (R.R., 73), *pomă* (R.R., 44), *postilion* (slugă de poștă) (R.R., 53), *prerogative* (R.R., 14), *presidăului* (R.R., 61), *profesor* (R.R., 4), *provizie* (R.R., 50), *public* (R.R., 10, 46, 51), *president* (R.R., 63), *rebeliune* (R.R., 66), *rație* (R.R., 8), *revizie* (R.R., 96), *revizor* (R.R., 106), *reservă* (R.R., 66), *resultat* (R.R., 8), *rublă* (R.R., 34), *talent* (R.R., 69), *universitate* (R.R., 26), *soldat* (R.R., 6, 66, 79), *statute* (R.R., 43), *stație* (R.R., 13, 23), *svedicesc* (R.R., 72), *suveran* (R.R., 15, 70), *tabacheri* (R.R., 56), *tribunal* (R.R., 9, 14).

Un număr important de neologisme au fost utilizate în primele decenii ale secolului al XIX-lea, care au fost pronunțate cu africaterle č și ģ (urmărite de e și i), chiar când cuvintele respective proveneau din limbile latină, franceză, italiană, germană, polonă, rusă ori maghiară⁵⁹. Iată unele exemple pe care le-am identificat în traducerea textului german: *coleghium* (R.R., 27, 37, 63), *coleghiu* (R.R., 63); (dar și *colegiu*), (R.R., 166), *ghimnaziu* (R.R., 314), *ghimnazium* (R.R., 26), *ghimnaziuri* (R.R., 36), *relighe* (R.R., 76), *ghenerar* (R.R., 28, 69), *gheneralissim* (R.R., 87), *reghistratură* (R.R., 106), *gheneral-procurer* (R.R., 22), *căntălărie* (R.R., 9, 34, 39); *țenzură* (R.R., 27), *țidulă* (R.R., 96), *franțoz* (R.R., 67), director de *căntălărie* sau *cefla vro expediție* (R.R., 39), *vițe-president* (R.R., 63), *finanție* (R.R., 22). La unele neologisme întâlnim pronunțarea *cv* și *gv* a digrafelor *qu* și *gu*, urmărite de *a*, *e*, *i*, în neologismele de proveniență latină, germană, italiană și franceză. Iată unele situații identificate în traducerea textului lui Rumpf: *incvisiție* (R.R., 8, 9). Digraful *ch* din cuvintele de proveniență latină, polonă, germană, franceză și italiană se pronunță *h*, potrivit pronunției limbii latine în Europa centrală, în lumea germană și slavă:⁶⁰ *sholastic* (R.R., 36). Traducătorul explică noțiunile noi și neologismele cu sprijinul unor interpolări. Pentru a lărgi spațiul de cunoaștere al cititorului și a asigura înțelegerea textului, traducătorul utilizează trei forme pentru a echivala substantivul german *Wundarzt*, (57, R.G.) și expresia *ersten Wundarzt*. Astfel, pentru acest substantiv am identificat în text formele: *cel mai de frunte al lui fălcear sau doctor (tămăduitoriu de rane)*; *doftorul* (2 ocurențe) (R.R., 53, 54);

Forma *doftor* („medic”) era frecventă până la 1860. Câteva substantive de proveniență latină terminate în *-ius* sau *-ium*, atît numele comune cît și cele proprii, erau adaptate cu terminația *-ie*: *coleghiu* (R.R., 63), *consiliu*, *conzistoriu*, *guberniu* (R.R., 23); *imperiu*, *ministeriu*, dar și *consilium*, *consistorium*, *ministerium* (R.R., 22, 26, 63). În vechea română literară nu existau sufixele adjectivale *-al* și *-ar*, adjectivele latinești terminate în *-alis* și *-arius*, *-aris*, germane în *-alisch*, *-al*, *-ell* și *-arisch*, *-ar*, *-al*, *-el* și *-aire*, *-(i)er* și italienești în *-ale* și *-ario*, *-are*, pătrunse în limba română pînă pe la 1830-1840, au fost adaptate mai ales cu ajutorul sufixelor vechi *-icesc* și *-nic*. Au luat astfel naștere, în procesul adaptării adjectivelor străine menționate, patru sufixe neologice caracteristice epocii respective, și anume: *-alicesc*, *-alnic* și *-aricesc*, *-arnic*.⁶¹ Iată un exemplu: *criminalnic* (R.R., 24, 97). Verbul *presidăului* (R.R., 61) este format cu sufixul verbal *-ăului* (și variantele *-elui*, *-ului*). Astfel de forme au fost folosite îndeosebi în scrieri cu conținut juridico-administrativ, care s-au stabilit mai tîrziu la conjugările I și a III-a. Și acest mod de adaptare a unor verbe de proveniență latino-romanică a continuat pînă după anul 1830.⁶² Alte adaptări din textul studiat: *administrație* (R.R., 21, 44), *apelație* (R.R., 21), *asésor* (R.R., 106), *avtocratie* (R.R., 15, 16), *avtocratie* (R.R., 10, 60), această de *bronță* metalie (R.R., 93), *cvartir* (R.R., 77), *caractir* (R.R., 11), *clase pl.* (R.R., 38), *condiție* (R.R., 65, 74), *conscriptie* (R.R., 77), *deputație* (R.R., 77), *escadron* (R.R., 66), *flotă* (R.R., 65), *fundament* (R.R., 14, 38), *gardă* (R.R., 85), *garnizon* (R.R., 70), *gazete* (R.R., 63), *feldmarșal* (R.R., 45), *guberniat* (R.R., 35, 43, 48), *gubernie* (R.R., 23, 26, 97), *încoronație* (R.R., 16, 45), *iluminație* (R.R., 49, 89), *incvizitie* (R.R., 8, 9), *instanție* (R.R., 14), *instrucție* (R.R., 3), *locumtenențiale* (R.R., 106), *pretenzie* (R.R., 100), *rescript* (R.R., 45), *răstație* (R.R., 96, 97, 98), *reverenție* (R.R., 57), *residențialnica cetate* (R.R., 89), *cef-gubernament* (R.R., 50), *gubernament cef* (R.R., 51), *senat* (R.R., 8), *sistemă* (R.R., 4, 11, 17), *shoală* (R.R., 13, 25), *r* (R.R., 102), *first* (R.R., 54), *grof* (R.R., 3, 45), *gubernium* (R.R., 23), *guberniu* (R.R., 23), *gubernament* (R.R., 36, 50, 51), *haubiță* (R.R., 74, < germ. *Haubitze*), *ipotés* (R.R., 4), *cunună de lurben (laură)* (R.R., 76), *monetă* (R.R., 13, 61, 93), *oberster* (R.R., 20), *ord* (R.R., 43, 93), *trofee* de trebuință (R.R., 85), *privat* (R.R., 12, 27, 35), *plenipotențiar* (R.R., 68), *soveran* (R.R., 72).

Concluzii

Articolul de față a fost centrat asupra descrierii traducerii textului lui Johann Daniel Friedrich Rumpf *Alexander I, Kaiser von Russland. Ein Regierung- und Charaktergemälde*, von I. D.F. Rumpf, Königl. Preuss. expedir. Secretär bei der Abgaben-Direction in Berlin, bei G. Hayn, mit dem Bildniss des Kaisers, 1814 [*Arătarea stăpînirii și a caracterului lui Alexandru I. Împăratul*

a toată Rossia. Întocmită prin I.D.F. Rumpf, crăiescul praisesc a Direcției din Berlin secretar-expeditor, și Măririi Sale celui pre dreptate și moștenitoriu craiu al Borusiei Fridrih Vilhelm III închinată. Iară acum întăiu pre românie prefăcută și tipărită cu chipul împăratului. La Buda, în Crăiasca Tipografie a Universității Ungariei, 1815]. Pe lângă importanța textului în istoria științei în care se încadrează, traducerea din 1815 reprezintă și un inventar lexical important, în care se văd încercările traducătorului de a materializa cât mai potrivit conținutul și forma textului-sursă. Cu un traducător anonim, textul se încadrează în tematica broșurilor antinapoleniene apărute la Buda. În urma comparației textului-sursă german și a traducerii în limba română am putut stabili unele divergențe, interpolări, greșeli de traducere, identificând și inventariind o listă consistentă de neologisme, pentru a putea estima amploarea împrumutului lexical. Chiar și după o superficială lectură comparativă se pot observa încercările traducătorului de a transpune cât mai fidel textul-sursă, într-o perioadă în care româna literară era aptă să redea parțial subtilitățile de gândire ale sursei. Rămân deschise cercetării subiecte care vizează paternitatea traducerii, analiza amănunțită a lexicului traducerii, transcrierea integrală a textului din alfabet chirilic în cel latin, chiar dacă autorul alege să transpună întocmai cuvinte, sintagme sau pasaje și în alfabet latin (impediment pentru a putea vedea unele aspecte ale adaptărilor în limba română, inconsecvența transunerii unor forme lexicale), toate acestea pentru a putea oferi un repertoriu analitic și, în consecință, o imagine mai cuprinzătoare asupra influenței transferului de limbă germană în Țările Române.

Acknowledgement: Această lucrare a fost realizată cu sprijinul Consiliului național pentru cercetarea științifică CNCS-UEFISCDI, tip proiect: Tinere echipe, număr proiect PN-III-P1-1.1-TE-2019-0721.

Sigle și abrevieri bibliografice

R.G. = Johann Daniel Friedrich Rumpf, *Alexander I, Kaiser von Russland. Ein Regierung- und Charaktergemälde*, von I. D.F. Rumpf, Königl. Preuss. expedir. Secretär bei der Abgaben-Direction in Berlin, bei G. Hayn, mit dem Bildniss des Kaisers, 1814.

R.A. = Johann Daniel Friedrich Rumpf, *Arătarea stăpînirii și a caracterului lui Alexandru I. Împăratul a toată Rossia. Întocmită prin I.D.F. Rumpf, crăiescul praisesc a Direcției din Berlin secretar-expeditor, și Măririi Sale celui pre dreptate și moștenitoriu craiu al Borusiei Fridrih Vilhelm III închinată. Iară acum întăiu pre românie prefăcută și tipărită cu chipul împăratului. La Buda, în Crăiasca Tipografie a Universității Ungariei, 1815.*



Note:

1. Ion Gheție, *Introducere în studiul limbii române literare* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982), 121.
2. N. A. Ursu, *Împrumutul*, vol. I (Iași: Editura Cronica, 2004), 58.
3. Ursu, *Împrumutul*, vol. I, 32.
4. Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare, Mică enciclopedie de creații românești și de izvoare despre români în colecții din străinătate*, I, Albania-Grecia (București: Editura Enciclopedică, 1991), III.
5. Andrei Veress, „Tipografia românească din Buda”, *Boabe de grâu*, an 3, nr. 12, decembrie (1932): 612.
6. Monica Avram, „Activitatea tipografiei de la Buda de la începuturi și până la cenzoratul lui Petru Maior”, *Libraria*, Biblioteca Județeană Mureș: 2-4. [<https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A19350/pdf>].
7. Béla Köpeczi, „Le rôle de l'imprimerie Universitaire de Buda dans le développement culturel des peuples de l'Europe Centrale et Orientale à la fin du XVIII-ème et au début du XIX-ème siècle”, *TUH* (1983):19-24.
8. Ana-Maria Roman-Negoi, „Politica editorială a tipografiei universității din Buda la începutul secolului al XIX-lea”, *Țara Bârsei* (Brașov:2006): 59. [<http://tara-barsei.ro/wp-content/uploads/2008/12/roman2006.pdf>].
9. Andrei Veress, „Tipografia românească din Buda”, *Boabe de grâu*, an 3, nr. 12, decembrie (1932): 596-601.
10. Pentru această problemă, v. Otilia Urs, *Catalogul cărții românești vechi din Biblioteca Academiei Române filiala Cluj-Napoca* (București: Mega, 2011) și Monica Avram, „Activitatea tipografiei de la Buda de la începuturi și până la cenzoratul lui Petru Maior”, *Libraria*, Biblioteca Județeană Mureș, [<https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A19350/pdf>], Anexa.
11. Pentru descrierea acestui tip de text, v. Eugen Pavel, *Arheologia textului* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință), 69-79.
12. Anca Tatay, în lucrarea *Un alt calendar de Buda (1821) necunoscut*, în *Terra Sebus. Acta Musei Sabesiensis*, nr. 5 (2013): 563-576. Cercetătoarea oferă informații inedite referitoare la problema calendarelor și investighează apariția celor două Calendare din anul 1821.
13. Cernovodeanu, *Préoccupations*, 82-86.
14. Johann Daniel Friedrich Rumpf, *Arătarea stăpânirii și a caracterului lui Alexandru I. Împăratul a toată Rossia. Întocmită prin I.D.F. Rumpf, crăiescul praisesc a Direcției din Berlin secretar-expeditor, și Măririi Sale celui pre dreptate și moștenitoriu craiu al Borusiei Fridrih Vilhelm III închinată. Iară acum întâiu pre românie prefăcută și tipărită cu chipul împăratului. La Buda, în Crăiasca Tipografie a Universității Ungariei*, 1815.
15. Iosif Camară, „Observații asupra textelor despre războaiele napoleoniene apărute la Buda în anii 1814-1815”, *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, nr. 1 (2017): 146.
16. N. A. Ursu, Despina Ursu, *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare (1760-1860)* (Iași: Editura Cronica), 2004 (vol. 1), 2006 (vol. 2), 2011 (vol. 3.1. și 3.2).
17. *Școala Ardeleană. Antologie de texte* alcătuite și coordonate de Eugen Pavel. Coordonatorul colecției: acad. Eugen Simion (București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă), 2018.
18. Eugenia Dima, Andrei Corbea Hoișie (editori), Alexandra Chiriac, Andrei Corbea Hoișie, Eugenia Dima, Gabriela E. Dima, Magda Jeanrenaud, Ion Lihaciu, Ana-Maria Minuț (autori), *Impulsul Iluminismului în traduceri românești din secolul al XVIII-lea* (Iași: Editura „Alexandru Ioan Cuza”), 2014.
19. Ana-Maria Gînsac (coord.), Iosif Camară, Dinu Moscal, Mădălina Ungureanu, *Practici de traducere a numelor proprii în scrisul românesc premodern (1780-1830)* (Iași: Editura „Alexandru Ioan Cuza”), 2017.
20. Camară, *Observații*, 152.
21. Anca Tatay, „Imagini din epoca napoleoniană existente în cărțile românești vechi tipărite la Buda (1814-1815)”, *Transilvania*, nr. 3-4 (2011): 116.
22. Gînsac, *Practici*, 15.
23. Pentru mai multe lucrări referitoare la țarul rus din această perioadă, vezi Eduard Maria Oetinger, *Bibliographie bibliographique universelle: dictionnaire des ouvrages relatifs à l'histoire de la vie publique et privée des personnages célèbres de tous les temps et de toutes les nations*, vol. I, Paris, A. Lacroix/ Paul Daffis, 1866 și Gînsac, *Practici*, 55.
24. Despre această problemă, vezi <http://www.bl.uk/>.
25. Bihl, Liselotte, Karl Epting, *Bibliographie französischer Übersetzungen aus dem Deutschen/ Bibliographie des traductions françaises d'auteurs de langue allemande (1487-1944)*. Band 1: Periode I-V (1487-1870) (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987): 382.
26. Gînsac, *Practici*, 56.
27. Pavel, *Școala Ardeleană*, I, 1338.
28. Exemplarul de referință este cel de la Biblioteca Academiei Române, disponibil pe <http://digibuc.ro/> (accesat la 16.03. 2021), BAR, cota CRV 885.
29. O descriere a textului, importante referințe bibliografice asupra traducerii românești și un inventar al depozitelor din bibliotecile românești și nu numai (BACJ, BAR, BCUCJ, BCUIS, OSzK, BVAUGL, BUB) pot fi găsite în lucrarea semnată de Ioan Chindriș, Niculina Iacob, Eva Mârza, Anca Tatay, Otilia Urs, Bogdan Crăciun, Roxana Moldovan, Ana Maria Roman-Negoi, *Cartea românească arta românească veche în Imperiul Habsburgic (1691-1830). Recuperarea unei identități culturale/ Old*

- Romanian Book in the Habsburg Empire (1691-1830). Ecovery of cultural identity* (Cluj-Napoca: Editura Mega, 2016), 484.
30. Pentru descrierea textului, vezi BRV III, 885.
 31. Gînsac, *Practici*, 56.
 32. Tavernier, Roger, *Russia and the Low Countries: An International Bibliography, 1500-2000* (Groningen: Barkhuis Publishing, 2006), 400.
 33. Un exemplar al textului german care nu se încadrează în tiparul celor consultate în bibliotecile din țară este cel aflat la <http://www.bsb-muenchen.de/>, cota Russ. 134k. Acesta deține unele pagini cu alte lucrări ale autorului german fiind tipărite cu alt tip de alfabet (gotic), iar prima copertă este o imagine care ilustrează un șarpe încolăcit, toată imaginea fiind încadrată cu alte elemente florale etc. Pentru un alt exemplar al textului lui Rumpf și care conține atașat textului de bază un discurs închinat regelui poate fi consultat pe adresa http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100022612449.0x000001-?c=0&m=0&s=0&cv=103&xywh=-746%2C419%2C2166%2C1294.
 34. Pavel, *Școala Ardeleană*, I, 1338.
 35. Tatay, *Imagini*, 115-121.
 36. Tatay, *Imagini*, 117.
 37. Exemplarul consultat pentru lista de prenumerați aparține Bibliotecii Academiei Române, cota CRV 885; accesibil pe Biblioteca Digitală a Bucureștilor [<http://digibuc.ro/>].
 38. Cernovodeanu, *Préoccupations*, 84.
 39. Camară, *Observații*, 145-154.
 40. Pavel, *Școala Ardeleană*, I, 1338.
 41. *Dictionar*, 1979, 849.
 42. Pentru rolul lui Petru Maior la Tipografia de la Buda, vezi Maria Berényi, *Personalități marcante în istoria și cultura românilor din Ungaria (Secolul XIX)* (Budapesta: Giulia, 2013): 18.
 43. Ioan Teodorovici, *Moralnice sentenții*, (Buda, 1818): 3-6.
 44. Teodorovici, *Moralnice*, 4-5.
 45. Camară, *Observații*, 150; Gînsac, *Practici*, 57; Ursu, *Împrumutul*, I, 236.
 46. Veress, *Tipografia*, 605.
 47. Cernovodeanu, *Préoccupations*, 86.
 48. Arvinte, Vasile, *Român, românesc, România. Studiu filologic*, ediția a III-a (Iași: Casa Editorială Demiurg, 2003), 123-124.
 49. Arvinte, *Român*, 124.
 50. Arvinte, *Român*, 105.
 51. În tipăritură cuvintele *sviricești*, *tihvinicești* și *streme* sunt notate cu literă mare. Vezi în tipăritură, p. 31.
 52. Pavel, *Școala Ardeleană*, I, 776.
 53. Johann Daniel Friedrich Rumpf, *Alexander I, Kaiser von Russland. Ein Regierungs- und Charaktergemälde*, von I.D.F. Rumpf, Königl. Preuss. expedir. Secretär bei der Abgaben-Direction in Berlin, bei G. Hayn, mit dem Bildniss des Kaisers, 1814, 34.
 54. Pavel, *Școala Ardeleană*, I, 1341.
 55. „Auf den Steppen, längs den Ufern des Dniepers” (Rumpf, *Alexander I*, 35).
 56. Rumpf, *Alexandru*, 32.
 57. Gînsac, *Practici*, 226.
 58. Dima, Corbea-Hoișie, et.al., 136.
 59. Ursu, *Împrumutul*, 266.
 60. Ursu, *Împrumutul*, 275.
 61. Ursu, *Împrumutul*, 326.
 62. Ursu, *Împrumutul*, 341.

Bibliography:

- Arvinte, Vasile. *Român, românesc, România. Studiu filologic* [Romanian, Romanian, Romania]. Iași: Casa Editorială Demiurg, 2003.
- Avram, Monica. “Activitatea tipografiei de la Buda de la începuturi și până la cenzoratul lui Petru Maior” [The Printing Activity of Romanian Printing House from beginnings to the censorship of Petru Maior]. *Libraria. Studii și cercetări de bibliologie*, V (2006).
- Berényi, Maria. *Personalități marcante în istoria și cultura românilor din Ungaria (Secolul XIX)* [Prominent Personalities in the History and Culture of the Romanians from Hungary (19th Century)]. Budapesta: Giulia, 2013.
- Cernovodeanu, Paul. “Préoccupations en matière d’histoire universelle dans l’historiographie roumaine au XVIIe et XVIIIe siècle.” *Revue Roumaine d’Histoire* 9, no. 1 (1974): 73-94.
- Camară, Iosif. “Observații asupra textelor despre războaiele napoleoniene apărute la Buda în anii 1814-1815” [Observations on



- the Texts published in Buda between 1814 and 1815 concerning the Napoleonic Wars]. *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, no. 1 (2017).
- Cândeia, Virgil. *Mărturii românești peste hotare, Mică enciclopedie de creații românești și de izvoare despre români în colecții din străinătate*, I, Albania-Grecia [Romanian testimonies abroad, Small encyclopedia of Romanian creations and sources about Romanians in collections abroad, I, Albania-Greece]. Bucharest: Editura Enciclopedică, 1991.
- Chindriș Ioan et al. *Cartea românească arta românească veche în Imperiul Habsburgic (1691-1830). Recuperarea unei identități culturale/ Old Romanian Book in the Habsburg Empire (1691-1830). Ecovery of cultural identity*. Cluj-Napoca: Editura Mega, 2016.
- Crețu, Stănuța, Daniela Drăgoi, and Florin Faifer et al. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, [Romanian Literature Dictionary from its origins to 1900]. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979.
- Dima, Eugenia and Andrei Corbea-Hoișie (eds.), *Impulsul Iluminismului în traduceri românești din secolul al XVIII-lea* [The impulse of the Enlightenment in Romanian translations from the 18th century]. Iași: Editura „Alexandru Ioan Cuza”, 2014.
- Gheție, Ion. *Introducere în studiul limbii române literare* [Introduction to the Study of the Romanian Literary Language]. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.
- Gînsac, Ana-Maria, Iosif Camară, Dinu Moscal, and Mădălina Ungureanu, eds. *Practici de traducere a numelor proprii în scrisul românesc premodern (1780-1830)* [Translation Practices of Proper Names in the Romanian Pre-modern Writing (1780-1830)]. Iași: Editura „Alexandru Ioan Cuza”, 2017.
- Köpeczi, Béla. “Le rôle de l’Imprimerie Universitaire de Buda dans le développement culturel des peuples de l’Europe Centrale et Orientale à la fin du XVIII-ème et au début du XIX-ème siècle.” *TUH* (1983).
- Liselotte, Bihl, and Karl Epting. *Bibliographie französischer Übersetzungen aus dem Deutschen/ Bibliographie des traductions françaises d’auteurs de langue allemande (1487-1944)*. Band 1: Periode I-V (1487-1870). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987.
- Pavel, Eugen, ed. *Școala Ardeleană* [Transylvanian School]. Bucharest: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2018.
- Roman-Negoi, Ana-Maria. “Politica editorială a tipografiei universității din Buda la începutul secolului al XIX-lea” [The Editorial Policy of the Printing House of the University of Buda at the beginning of the 19th century]. *Țara Bârsei*, Brașov, 2006.
- Tatay, Anca. “Imagini din epoca napoleoniană existente în cărțile românești vechi tipărite la Buda (1814-1815)” [Images from the Napoleonic Epoch Existing in the Old Romanian Books Printed in Buda (1814-1815)]. *Transilvania*, no. 3-4 (2011).
- Tatay, Anca. “Un alt calendar de Buda (1821) necunoscut” [Another unknown calendar of Buda (1821)]. *Terra Sebus. Acta Musei Sabesiensis*, no. 5 (2013).
- Roger, Tavernier. *Russia and the Low Countries: An International Bibliography, 1500-2000*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2006.
- Ursu, N. A. and Despina Ursu. “Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare (1760-1860)” [Lexical Borrowing in the Process of Modernizing the Romanian Literary Language]. Iași: Editura Cronica, 2004 (vol. 1), 2006 (vol. 2), 2011 (vol. 3.1 și 3.2).
- Veress, Andrei. “Tipografia românească din Buda” [Romanian Printing House in Buda]. *Boabe de grâu* 3, no. 12 (1932).

ANALIZE MICRO-STILISTICE ÎN POETICA BLAGIANĂ A MATERIALITĂȚII

Alexandru FOITOȘ

Universitatea de Vest din Timișoara
West University of Timișoara

Personal e-mail: alexandru.foitos97@e-uvt.ro

MICRO-STYLISTIC ANALYSES IN LUCIAN BLAGA'S POETICS OF MATERIALITY

Abstract: The present study aims to highlight the main occurrences of different material elements in Lucian Blaga's lyrical work, by focusing on quantitative and micro-stylistic approaches. The quantitative research was made with the help of a digital instrument, Sketch Engine, a relevant tool for research in corpus linguistics and computational stylistics. This study encapsulates the explicit occurrences of 22 materials from Lucian Blaga's poems, categorized into three main groups: metallic materials (ferrous and non-ferrous), non-metallic materials (ceramic/telluric) and rocks and building materials. The analysed material elements are integrated in 317 micro-structures and contexts, the main aspect observed being the ratio between metaphorical and denotative regimes in which materials are included. Starting from distant reading, the article questions a possible cognitive dimension of Lucian Blaga's poems, which is based on the author's cultural and philosophical experience.

Keywords: Lucian Blaga's poetics of materiality, micro-stylistics, digital instrument (Sketch Engine), metaphorical and denotative regimes, distant reading.

Citation suggestion: Foitoș, Alexandru. "Analyze micro-stilistice în poetica blagiană a materialității". *Transilvania*, no. 4 (2021): 58-74.

<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.9>.



Considerații generale. Cercetarea cantitativă, micro-stilistica și instrumentele digitale

Această lucrare își propune să urmărească modul în care opera lirică a lui Lucian Blaga este reprezentată de o bogată poetică a materialității, conturată prin aparițiile constante ale diverselor materiale, elemente concrete care alcătuiesc un tablou amplu al ocurențelor explicite. De asemenea, studiul de față vizează și analizarea contextelor în care survin aceste elemente materiale, observând raportul denotativ-metaforic, prin propunerea unor serii tematice. Astfel, întrucât vom opera cu anumite contexte minimale în care se regăsesc ocurențele materialelor, demersul pe care îl abordăm este unul micro-stilistic.

Opera poetică blagiană a fost, cu siguranță, permanent analizată și interpretată de cercetători din domeniul studiilor literare și din cel al lingvisticii,

aceștia utilizând o gamă largă de metode și instrumente adecvate. Întrucât lucrarea de față este fundamentată pe o cercetare cantitativă, sintetizarea contextelor în care survin elemente materiale s-a realizat cu ajutorul unui instrument digital, focalizat asupra lingvisticii de corpus, care evidențiază „noi metode de analiză computațională”¹. Inițial, metoda utilizată pentru relevarea unei părți consistente a ocurențelor în contexte s-a realizat manual, dar am ales să recurgem la instrumentul digital Sketch Engine², relevant pentru cercetarea în stilistica computațională, întrucât acesta „ține cont de lexic și de frecvența relativă a unor cuvinte”³, în vederea realizării unor analize de stil și limbaj. Așadar, instrumentul digital ne ajută la sistematizarea frecvenței unor anumite lexeme, care pot fi observate în contexte minimale, generate în urma realizării și stabilirii corpusului de texte, ce include opera poetică a lui Lucian Blaga. Corpusul a fost extras din două volume



publicate ale textelor blagiene, și anume din *Opere*, 2, *Poezii postume*, ediție critică de George Gană, București, Editura Minerva, 1984, respectiv *Poezii*, ediție de Ion Nistor, București, Cartea Românească, 1982.

În urma cercetării cantitative întreprinse, lucrarea de față va sintetiza aparițiile a 22 de materiale principale, extrase din lirica blagiană și regăsite în aproximativ 317 contexte. Deși, inițial, cu ajutorul instrumentului digital Sketch Engine, au fost regăsite mai multe contexte (aproximativ 410), am observat faptul că un asemenea software prezintă și anumite limitări, mai ales în cazul limbii române (limbă integrată abia în 2007, cu un corpus de peste 2 miliarde de cuvinte, spre deosebire de limba engleză, caz în care instrumentul operează cu aproape 20 de miliarde de termeni). Astfel, acesta nu poate realiza distincția între anumite lexeme care prezintă aceeași formă, dar semantisme diferite. De pildă, în cazul termenului generic *pământ*, au fost descoperite 116 contexte, însă doar 35 dintre acestea sunt relevante pentru analiza noastră, întrucât sensul care ne interesează este acela „element primordial, material”, și nu cel de „component al sistemului planetar”. De asemenea, în cazul termenului *tină*, care prezintă relații semantice cu termenul *pământ*, au fost regăsite 8 contexte cu ajutorul instrumentului digital, însă doar două dintre acestea au putut fi analizate pentru scopul lucrării noastre, celelalte 6 contexte punând în centrul atenției forma *tine* a pronumelui personal, pe care Sketch Engine o recunoaște, în mod eronat, ca fiind forma de plural a elementului substantival *tină*. În acest sens, s-au operat inclusiv selecții și verificări manuale în privința contextelor expuse de acest *tool* digital. Sketch Engine a oferit, însă, printr-un algoritm complex, informații referitoare la locațiile care sunt utilizate în discurs. Astfel, instrumentul generează lista contextelor pentru fiecare termen propus, pe baza unui corpus, dar și asocierile între cuvinte, prin determinarea diferitelor relații gramaticale în care se află termenul, respectiv cuvintele cu care acesta este relaționat⁴.

Lucrarea de față a încercat, așadar, să întrebuițeze un instrument digital pentru stabilirea frecvențelor unor lexeme care denotă, în mod explicit, materialele din opera blagiană, aceste ocurențe contribuind la fundamentarea unei cercetări cantitative. În continuare, listele întregi de contexte în care se regăsesc elemente materiale, devenite „semne poetice”⁵, vor fi analizate manual, urmărind un demers micro-stilistic, prin care vom putea observa efectul pe care îl au cuvintele în cadrul unor micro-structuri. Îmbinarea instrumentelor digitale cu analiza micro-stilistică sugerează conturarea unei „stilistici de corpus, o nouă direcție aflată la interfața domeniului stilisticii și al lingvisticii de corpus, care folosește o metodologie bazată pe un anumit corpus pentru a cerceta categorii stilistice în diferite tipuri de texte sau în textele individuale. Analizele cantitative și calitative ale fenomenelor stilistice se bazează pe dovezi

ale utilizării limbajului, după cum a fost adunat și analizat în corpusuri”⁶. Pe baza textelor alese, am selectat cele 22 de materiale pe care le-am considerat relevante și care, de asemenea, prezintă apariții numeroase, astfel încât pot oricând să reprezinte baza unei cercetări cantitative, care este îndreptată spre o analiză micro-stilistică la nivelul textelor blagiene.

În continuarea lucrării, vom observa modul în care poetica materialității este constituită în lirica blagiană, poetul-filosof dovedindu-se a fi extrem de atent asupra detaliilor. Menționăm acest aspect deoarece materialele utilizate în textele poetice par a fi simple elemente cu funcții ornamentale, componente ale peisajului, însă acestea „interven în peisaj pentru a mărturisi perenitatea timpului naturii”⁷.

Poetica materialității. Serii tematice în lirica blagiană

Deși universul liric blagian este dominat de apariții constante și numeroase ale materialelor, lucrarea se va opri numai asupra unei părți a acestora, materialele fiind grupate pe trei mari serii tematice, după cum urmează: *seria materialelor metalice*, cu subcategoria *feroaselor*: metal (3) – fier (10) – oțel (4), respectiv a *neferoaselor*: aur (44) – argint (19) – aramă (7) – plumb (6); *seriile materialelor ceramice/ telurice*: pământ (35) – lut (31) – țărână (14)/ țărână (5) – humă (13) – argilă (7) și noroi (4) – tină (2) – glod (1); *seria materialelor de construcție și a rocilor*: piatră (59) – nisip (17) – prund (12)/ prundiș (1) – bazalt (5) – cremene (3) – marmură (2) – lemn (13). Aria tematică a materialității este, însă, mult mai bogată, iar alte serii precum cea a *materialelor textile*, a *mineralelor* sau a *pietrelor prețioase și semiprețioase* ș.a. pot constitui oricând baza unei viitoare cercetări, întrucât și acestea prezintă ocurențe explicite și semnificative pentru conturarea poeticii blagiene a materialității, prin care se arată „un mod de configurare, o specifică structurare a universului imaginar”⁸. Am realizat o asemenea selecție întrucât am observat că, deși par a fi simple elemente decorative, care fac parte din peisajul de foarte multe ori rigid al textelor blagiene, materialele prezintă „o excepțională capacitate de invenție metaforică”⁹, acestea pierzând sensul lor literal, denotativ. În cazul discursului poetic blagian, „metaforicul se produce prin însuși actul transferului sau conjugării termenilor, în vederea plasticizării sau a revelații”¹⁰.

Poetica materialității din lirica lui Lucian Blaga prezintă un tablou vast al elementelor concrete, astfel că aparițiile încă din primele volume sunt păstrate în mod constant inclusiv în opera postumă. Dacă „imaginile materiei terestre ni se oferă din abundență într-o lume de metal și de piatră, de lemn și de rășini”¹¹, remarcăm o apetență mai ales pentru elementele teluricului, *seria materialelor nemetalice* fiind reprezentată cel mai bine de cele ceramice/ telurice. În privința metalelor, Gaston Bachelard menționează, în *Pământul și reveriile voinței*,

faptul că acestea, „oricât de substanțial diverse ar fi, oricât de variate ar fi ele prin greutatea, prin culoarea, prin sonoritatea lor, ele ne oferă, totuși, o imagine materială generică, imaginea precisă, clară, nemijlocită a existenței metalice”¹². Varietatea acestora este evidentă, seriile tematice pe care le-am realizat bazându-se pe trăsăturile general dominante ale materialelor, și anume fie din punctul de vedere al proprietăților fizico-chimice, fie din punct de vedere structural, fie în funcție de întrebuintarea acestora. Dacă în studiul lui G. Bachelard am remarcat că acesta clasifică materialele în funcție de criteriul solidității, în „solide stabile (piatră, os, lemn), solide semiplastice (care dobândesc prin căldură o anumită plasticitate: metale), solide plastice (care devin dure prin uscare: ceramică, lacuri, cleiuri), solide suple (piele, fire, țesături, împletituri vegetale)”¹³, în lucrarea noastră ne vom axa asupra primelor trei categorii, denumite *metalice (feroase și neferoase)*, *nemetalice (ceramice/ telurice)* și *roci și materiale de construcție*. În continuare, vom sintetiza specificul acestor serii constituite.

Seria *materialelor metalice*, alcătuită din două subcategorii, *feroase* și *neferoase*, prezintă aproximativ 93 de contexte, iar diferențele dintre cele două sunt semnificative. Dacă în cazul subcategoriei *metalelor feroase*, care este formată din termenul generic *metal*, respectiv din *fier* și aliajul *oțel*, observăm o deschidere spre concretețe, sugerând duritatea sau rigiditatea, remarcăm, în cazul subcategoriei *metalelor neferoase* o și mai mare ancorare în regim metaforic. Este vorba despre *aur*, *argint*, *aramă*, *plumb*, ordonate în funcție de numărul ocurențelor explicite. Elementele materiale sunt „golite” de sensul lor propriu, fiind surse ale conceperii unor noi contexte metaforice: „condiția creării sensurilor metaforice este dată de *alterarea* sensului fundamental (denotativ), pentru a face posibilă nașterea concomitentă a sensului figurat (conotativ), care funcționează ca sens nou și *propriu*. Metafora nu este un simplu transfer de sens, ci o metamorfozare semantică”¹⁴.

Impregnată de un asemenea regim metaforic este și seria *materialelor ceramice/ telurice*, întrucât, deși formată din *pământ*, *lut*, *țărână* (*țărână*), *humă* și *argilă*, aceasta prezintă elemente aflate numai aparent în relație de echivalență semantică. *Pământ* poate fi considerat un termen generic sau un *arhilexem*, după cum menționează Dinu Moscal, deoarece „i se subsumează o serie de termeni echivalenți sau evasiechivalenți semantic”¹⁵, în timp ce *lut*, *țărână*, *humă* și *argilă* devin „semne poetice care se specializează și care, odată utilizate într-un context, nu mai pot fi înlocuite prin vreunul dintre «sinonime», pentru că sensul ar fi desființat”¹⁶. În majoritatea contextelor minimale, termenii anterior amintiți intră în regim metaforic. Această serie este, de altfel, și foarte numeroasă, întrucât am identificat aproximativ 101 ocurențe explicite, incluzând și seria elementelor care stau sub semnul unei alăturări a două

elemente primordiale, pământ și apă: *noroi*, *tină* și *glod*. Lăcrămioara Solomon sugerează că termenii care compun această serie a teluricului, „deși desemnează aceeași realitate – *pământul* – contexte poetice diferite impun semne poetice diferite”¹⁷. De altfel, dacă luăm în considerare, de pildă, termenul *țărână* (existent și cu forma *țărână*), Lăcrămioara Solomon afirmă că aceștia sugerează atât „pământul ușor, care, supus vântului, își pierde caracterul de *stabilitate* și *siguranță*”¹⁸, cât și efemeritatea condiției umane. Mai mult, observăm cum, în cazul seriei elementelor telurice, *pământul* prezintă multiple forme de manifestare, precum: „materie (pământ, țărână/ țărână), formă (argilă, humă, lut), viață (sâmburi, semințe), moarte (mormânt)”¹⁹. În cazul operei poetice blagiene, ne vom concentra asupra primelor două ipostaze ale elementelor telurice din această arie semantică.

În cazul seriei *rocilor și materialelor de construcție*, putem afirma că acestea sunt utilizate mai degrabă pentru a genera o anumită concretețe a spațialității, prin sugestia unei solidități protectoare, a unei adevărate arhitecturi peisagistice impunătoare. De altfel, și G. Bachelard asociază câteva elemente componente ale acestei serii tematice cu cea a *solidelor stabile*, generând siguranța și durabilitatea. Lăcrămioara Solomon afirmă că anumite materiale integrate acestei serii tematice, precum *piatra* sau *bazaltul*, reprezintă „materie dură, simbol al neclintirii și al stabilității”²⁰. Seria elementelor este compusă din *piatră*, termen generic în acest caz, *nisip*, *prund/ prundiș*, *bazalt* și *marmură*, *cremene* și, izolat, *lemnul* ca material de construcție.

Această poetică a materialității poate fi privită fie ca pe o personalizare a peisajului, realizată prin adăugarea unor elemente de natură ornamentală, aparent decorativă, în aceste situații putându-se observa rusticitatea și arhaicitatea cadrului constituit, fie ca pe un pretext pentru generarea unui regim metaforic. În continuarea lucrării, vom analiza fiecare serie tematică propusă, urmărind, în cadrul fiecăreia, anumite contexte relevante pentru observarea raportului denotativ-metaforic din lirica blagiană. Astfel, micro-structurile pe care le vom evidenția au la bază ocurențele explicite ale materialelor, urmărind să înțelegem motivul pentru care Lucian Blaga a integrat o asemenea diversitate a elementelor materiale, atât în antume, cât și în postume.

Analiza micro-stilistică a ocurențelor și contextelor: denotativ vs. metaforic

Pentru partea aplicată a lucrării vom analiza cele trei serii tematice propuse, luând fiecare element pe rând și urmărind raportul denotativ-metaforic, conturat în funcție de contextul în care survine acesta. Z. Cârługea afirmă că, la Blaga, „încă de la început, într-o primă «radiografiere» a universului liric, sesizasem anumite teme și motive poetice, imagini, idei, metafore

obsedante și chiar «serii» tematice ale vocabularului poetic²¹. De aceea, în acest subcapitol vom analiza, chiar dacă nu exhaustiv, câteva micro-structuri în care identificăm apariții explicite ale materialelor, întrucât diferitele contexte vor fi cele care impun un regim metaforic: „elementele semantice care formează metafora pot apărea doar în context”²². Deși în lirica blagiană predomină regimul metaforic, există și câteva contexte când denotativul este preferat, sugerând ideea unei „lumi în care obiectele trăiesc prin concretul lor material”²³. Un simplu exemplu în acest sens poate fi structura *poduri de metal*, preluată din versurile unei poezii postume: „Vino să ieșim dintre aceste ziduri./ de sub arcade ce apasă./ din inelul cu-nvechite turnuri, al cetății./ din ceața ce pe poduri de metal se lasă”²⁴ (O-PP, *Echinocțiu de toamnă*, p. 9). În acest context, remarcăm câteva elemente care compun cadrul imaginarii poetice, dominat de exactitate și de diverse forme prin care se manifestă materialitatea, precum *ziduri*, *arcade*, *turnuri*, *cetate*. Astfel, *podurile* reprezintă un element surprins în detaliu, ce pare a fi o parte componentă a unei anumite dispunerii scenice, a unui peisaj dominat de rigiditate și de materialitate, întrucât determinantul substantival *metal* accentuează concretețea detaliilor componente ale unui cadru.

Prima serie pe care o vom analiza este cea a *materialelor metalice*, cu subcategoria *feroaselor*. Aceasta este formată din *metal* (3), termen generic, respectiv *fier* (10) și *oțel* (4). Astfel, din 17 ocurențe explicite, micro-structurile putând fi observate inclusiv în graficele vizuale din figurile 1-3, am regăsit aproximativ 70% din sintagme aflate în regim metaforic (12 situații), precum *metal în febră*, *flori albe de metal*, *vârșă de fier*, *braț de fier*, *amiaza fierului* ș.a. De remarcat, în cazul acestei serii, este faptul că elementul material *oțel* prezintă numai contexte denotative, în sintagme precum *roți de oțel*, *cal turnat în oțele*, *poduri de oțel*, astfel că din totalul de 30% al contextelor denotative, cele care conțin elementul *oțel* reprezintă aproximativ 20%. Putem considera faptul că *oțelul*, prin însăși natura sa ca aliaj al fierului, sugerează forța, duritatea, deși, la nivelul micro-structurilor, îl remarcăm ca pe un element care conturează anumite repere integrate unei „dispunerii scenice”²⁵ a peisajului.

În cazul primului termen din această serie, *metal*, vom analiza micro-structura *flori albe de metal*, din *Fată între ziduri*, unde regăsim următorul context: „Dactilografă, danț silnic al mânilor/ pe flori albe de metal –/ orașul huruie din o mie de străzi/ o – fără sfârșit” (O-PP, *Fată între ziduri*, p. 289). Dacă am analiza independent structura *flori albe de metal*, scoasă din context, am putea intui o posibilă metaforă a „ninsorii grele”, dar, urmărind, circumstanțial, această structură, identificăm că *flori albe de metal* reprezintă o metaforă a „tastelor mașinii de scris”, după cum sugerează primul vers al poeziei. În această poezie, remarcăm o structură ancorată în regim metaforic plasticizant, deoarece aceasta „e chemată să

compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect”²⁶. Metafora „tastelor” văzute ca *flori albe*, fiind realizate din *metal*, este una extrem de complexă, întrucât se realizează substituirea semantică a unui termen concret, tehnic, printr-o nouă structură (*flori albe*), întărită semantic de un determinant substantival, reprezentat prin elementul material *metal*²⁷.

În cazul elementului *fier*, regăsim, de asemenea, un regim metaforic predominant, în structuri de tipul *braț de fier*, *Hristosul [...] biruitor fără fier*, *pecete arsă cu fier*, *vârșă de fier*, *amiaza fierului* ș.a., acestea reprezentând 90% din totalul contextelor regăsite în corpusul pe baza căruia cercetarea de față a fost realizată. Singura sugestie denotativă este cea a micro-structurii *cocoș de fier* din versurile: „Aci e și turnul cu punțile trase./ Cocoșul de fier mi-amintește c-un strigăt/ de câte ori străbune furtuni și galbene vânturi/ trec peste case” (O, *În jocul întoarcerii*, p. 84). În acest context în care integram micro-structura *cocoș de fier*, remarcăm detaliul ornamental concret care face parte din arhitectura cadrului. Așadar, încadrând această sintagmă într-un context dat, *cocoșul* devine un simplu element decorativ, deși cu un rol esențial în anunțarea diferitelor dezlănțuiri ale naturii, iar faptul că acesta este realizat din *fier* sugerează „asprime, îndârjire, rigoare excesivă și inflexibilitate”²⁸, respectiv „simbolizează o forță aspră, sumbră, impură”²⁹.

La nivelul contextelor metaforice, regăsim textul poetic *Veniți după mine, tovarăși!*, unde remarcăm versurile: „Ha, ha! Ce licărește-așa straniu pe cer/ E cornul de lună?/ Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur./ ce-am spart-o de boltă/ cu brațul de fier” (O, *Veniți după mine, tovarăși!*, p. 34). *Brațul de fier*, sugestie a forței și durității, a unui „eu puternic și încrezător”³⁰, reprezintă o micro-structură integrată unui regim metaforic plasticizant, astfel încât, la nivelul construcției acesteia, „apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ei”³¹, și anume a elementului substantival *braț*. Mai mult, la nivelul acestui text poetic, Irina Dincă menționează că „întețirea vitalistă a ritmurilor eului [...] dobândește un gust amar, beția dionisiacă nu împospătează energiile constructive ale eului, ci le activează pe cele distructive, demolatoare, profanatoare”³². În regim metaforic revelator regăsim sintagme precum *vârșă de fier*, astfel încât acestea „suspendă înțelesuri și proclamă altele”³³. De aceea, micro-structura dată, fiind utilizată de două ori, atât ca titlu de volum, cât și ca titlu al unei poezii, nu este integrată unui context poetic, dar este „condusă de o tendință mitizantă, de un alt sentiment existențial, determinat de împrejurări biografice și istorice, invocând mitul altei vârste, cea «de fier», pusă în titlul unui poem și al unui ciclu”³⁴. Așadar, *vârșă de fier* reprezintă o metaforă revelatorie, sugestie a unei perioade istorice apăsătoare, precum cea comunistă, determinantul atributiv *fier* fiind utilizat tot cu sensul de greutate, de atmosferă încărcată, specifică, de altfel,

acestei perioade. Și Zenovie Cârlușea face referire la ceea ce George Gană sugerează într-o notă la poezia *Vârsta de fier*, și anume faptul că micro-structura reprezintă o „sintagmă cu sens mitologic, care maschează trimiterea istorică”³⁵.

Tot în cadrul primei serii tematice, și anume a *materialelor metalice*, regăsim și subcategoria *neferoaselor* (figurile 4-7), alcătuită din *aur* (44), *argint* (19), *aramă* (7) și *plumb* (6). Aceste ocurențe explicite sunt integrate în aproximativ 68 de contexte metaforice, observând, de pildă, faptul că utilizarea primelor două elemente sugerează, mai degrabă, fie cromatismul elementelor, fie semantisme precum „prețiozitatea”, „sacralitatea”, „luminozitatea”, „importanța deosebită” ș.a., în funcție de integrarea micro-structurilor în contexte minimale. În urma sintetizării corpusului de texte poetice, am identificat aproximativ 89% din sintagme ancorate în regim metaforic, iar numai 11% din acestea au fost parte a unor contexte proprii, denotative. În cazul elementului material cu cea mai mare frecvență din această serie, *aurul*, regăsim aproximativ 91% din contexte devenite metaforice, în micro-structuri numeroase, de tipul *umbră de aur*, *cerc de aur*, *cântec de aur*, *comoară de aur*, *cușă de aur*, *de aur crață boabele de grâu*, *gângurit de aur*, *lacrimă de aur*, *noroc de aur*, *curgător aur crud*, *păpădii cu coifuri de aur*, *ploș de aur*, *fulberi de aur*, *rodii de aur*, *vulpe de aur*, *amintiri de aur*, *cărăbuș de aur*, *drum de aur*, *eră de aur*, *fagure de aur*, *joc de aur*, *lumi de aur*, *lună de aur*, *par de aur*, *templu de aur*, *văi de aur* ș.a. Predomină metafora plasticizantă, „o alăturare de doi termeni, pe linia dihotomiei concret – abstract”³⁶. De pildă, în postuma *Ulciorul*, regăsim structura *curgător aur crud*, reprezentând o metaforă a „vinului (alb)”, determinantul *aur* fiind legat, în acest caz, de cromatism: „Se face că torn, alte dați, în ulcior/ tomnaticul soare prin teascuri trecut,/ curgător aur crud,/ vin de piatră, soi cald de Aiud” (O-PP, *Ulciorul*, p. 47). Alte micro-structuri și texte în care survine un asemenea regim metaforic, semantismul fiind cel al cromaticii, sunt: *cușă de aur* din *Veniți după mine, tovarăși!*, *boabe de aur* din *În lan* (poezie în care, de altfel, observăm un spectaculos joc al culorilor, prin nuanțele alternante de roșu și galben), *păpădii cu coifuri de aur* din poezia *1917*, *cărăbuș de aur* din *Convalescență*, *fagure de aur* din *Și totuși*, respectiv *lună de aur* din textul *Cuvinte către patru prieteni*.

Alexandra Indrieș menționează că un alt semantism al aurului „este conotat prin organicitate”³⁷, în micro-structuri precum *vulpea de aur*, din antuma *Munte vrăjit*: „Din ferigă vulpea de aur mă latră” (O, *Munte vrăjit*, p. 128), *ploș de aur*, din *Sat natal*, sau *suveici de aur* din *Bazin într-un parc*, cea din urmă sintagmă reprezentând o metaforă a „peștilor”: „Suveici de aur,/ mici zei de apă,/ luând sfatul lunii/ învață să tacă” (O, *Bazin într-un parc*, p. 156). După cum remarcă și Alexandra Indrieș, *aur* reprezintă unul dintre termenii care au dobândit un „prestigiu simbolic [...], fiind utilizat plasticizant”³⁸.

Acesta poate fi identificat cu precădere în contexte care sugerează organicitatea aurului, asociat unor animate precum cele din exemplele anterior expuse.

Regimul metaforic bazat pe dihotomia concret-abstract este „activat” și în *Tusculum*: „Pier lumini și piere laur,/ cade frunte, cade drum./ Amintirile de aur –/ numai ele ard sub scrum” (O-PP, *Tusculum*, p. 128). În această situație, remarcăm micro-structura *amintiri de aur*, sugestie a unor imagini păstrate în memorie, de o importanță semnificativă sau, după cum afirmă și Alexandra Indrieș, „simbolul aurului nu se poate despărți de ideea de evaluare: amintirile în sine sunt un lucru de preț. De abia predicatul și determinantul său le concretizează”³⁹. Mai multe exemple ale „activării” regimului metaforic regăsim în micro-structurile *fulberi de aur*, sugestie a jocului firelor de polen prin aer, a „plutirii polenului în spațiul protector al aerului, în înălțimi (sugerate de comparația cu *norul*), care favorizează infuzia cu lumină a acestuia, făcându-l strălucitor”⁴⁰, *fete cu părul de aur*, metaforă plasticizantă a „spicelor”, *rodii de aur*, o „metaforă a Ideilor, care adună la un loc simbolistica împlinirii prin substantivul *rodii* și aceea a perfecțiunii, la care se adaugă și sensul de sacralitate, sugerate de determinantul *de aur*”⁴¹. Remarcăm, astfel, o continuă asociere a *aurului* cu perfecțiunea, cromatismul deosebit, noblețea, luminozitatea ș.a., întrucât acest element este considerat a fi „cel mai prețios dintre metale, aurul fiind metalul perfect”⁴².

La nivel denotativ, *aurul* survine doar în patru contexte, adică în 9% din totalul structurilor selectate, ca un pur material din care anumite elemente sunt realizate, așa cum, de exemplu, observăm într-o notație a poeziei *Pasărea sfântă*: „Întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși” (O, *Pasărea sfântă*, p. 102), referindu-se la opera *Pasărea măiastră* a sculptorului român. În asemenea situații vorbim despre conturarea unor imagini ornante, chiar picturale, așa cum identificăm și în descrierea unei „embleme” din *Caravela*: „Emblemă are o cetate/ ținută-n brațe de doi lei,/ un scut cu câmpul alb și roșu/ și-o cruce-alătura de ei.// La proră poartă, dat în aur,/ prelung în aer, magic semn,/ căscată gură de balaur,/ furtuni să-nfrunte, ea de lemn” (O-PP, *Caravela*, p. 35).

În cazul celorlalte trei elemente, *argint*, *aramă* și *plumb*, predomină, de departe, regimul metaforic, astfel că, din 32 de contexte în care acestea survin, aproximativ 88% prezintă asemenea metamorfozări semantice. Pentru *argint*, 17 contexte din 19 (adică aproximativ 90%) prezintă un semantism distinct, fiind structuri metaforice, precum *pinteni de-argint*, *copite de-argint*, *sunset de-argint*, *argint viu (roiul)*, *bunătațe de-argint*, *fulbere de-argint (roua)*, *coarde de-argint*, *ev de argint*, *grai de-argint*, *soarele a asfințit în argint*, *ariși de argint*, *argintul nopții* ș.a. Analizând contextul uneia dintre micro-structuri, de pildă *ev de argint*, urmărim textul poetic *Corn de vânatoare*, unde regăsim versurile: „Subt

o geană de dumbravă/ sparg mistreții luncile./ Cornul sună, câinii latră./ àuie speluncile./ Vino și tu. Vânătoarea/ drum deschidă-ne pe grind/ spre arhaice izvoare/ și spre evul de argint” (O-PP, *Corn de vânătoare*, p. 33). Această micro-structură, ancorată în regim metaforic revelator, sugerează un drum spre origini, adică spre *arhaicele izvoare*, care duce la „reintegrarea în timpul absolut (*evul de argint*)”⁴³. Mai mult, la nivelul sintagmei *ev de argint*, regăsim o strategie de construcție, prin „conotația +puritate a simbolului *argint*, sugerând ingenuitatea începuturilor”⁴⁴. În regim metaforic, *argint* sugerează o spațialitate concretă, precum în *Printre lacurile de munte*: „Printre lacurile de munte stăm și privim./ Soarele a asfințit în argintul de vest” (O-PP, *Printre lacurile de munte*, p. 268). Sugestii ale cromaticii regăsim în micro-structuri precum *pintenii de-argint*, *coșite de-argint*, *aripi de argint*, *pene de argint* ș.a. La nivel denotativ, se remarcă numai două exemple care sugerează materialitatea din care sunt constituite anumite obiecte, precum cele din sintagmele *clopot de-argint* și *paner de-argint*. În aceste situații, *argint* este utilizat cu sensul său propriu, ca element mineral, care face parte din aria semantică a „*terestrului*, în sens larg”⁴⁵.

Preponderent metaforice sunt contextele în care observăm ocurențe ale materialelor *aramă* și *plumb*. Dacă în cazul primului termen observăm o proporție de aproximativ 72% a micro-structurilor metaforice, în cel al lui *plumb* regăsim în totalitate (100%) numai constructe metaforice. Pentru *aramă*, metaforicul este strâns legat de sugestiile cromaticii sau greutateii, în sintagme precum *cărăbuș de aramă*, *fulgi de-aramă*, *aramă grea ca vinul (părul)*. Un spectacol al culorilor aflate în contrast este întâlnit în poezia *Cărăbușul de aramă*, unde observăm asocieri ale cromatismului verde cu cel generat de *aramă* („arâmiu”/ „roșu”): „Din belșugul de verdeață/ cărăbușul de aramă/ vine din turnătoria/ verii, să-l luăm în seamă” (O-PP, *Cărăbușul de aramă*, p. 119). Mai mult, sugestia unui „metal al forței”⁴⁶, al greutateii și durității regăsim în *Tămâie și fulgi*, prin versurile: „Fulgi moi și grași îmi troienesc/ în pace lumea ca de scrum./ și fulgi de-aramă azvârlți din cer/ par clopoței atârnați/ de gâtul pașilor de cai pe drum” (O, *Tămâie și fulgi*, p. 52), respectiv sugestia unui „portret prozaic”⁴⁷ din versurile poeziei *Portret*: „Aramă grea ca vinul – părul./ sprâncenele ușor piezișe./ o cută, vertical pe frunte./ vădind trecutul de răstriaște” (O-PP, *Portret*, p. 113).

Plumbul, în totalitate integrat unor sintagme metaforice, precum *bătăi de plumb*, *pași de plumb*, *grămezi de plumb* ș.a., reprezintă un „simbol al greutateii și al individualității inatacabile”⁴⁸. De pildă, în cazul poeziei postume *Munți și nori*, regăsim versurile sugestive: „Munții s-au făcut/ când norii de la început/ s-au dezbrăcat de greul plumb./ de greul lut.// Munții s-au făcut când norii./ dorind să fie călători și ușori./ și-au lepădat subț ei, în vânt./ povara pe pământ.// De-atunci munții stau./ grămezi de plumb, grămezi de

lut/ și cată către zile de-nceput” (O-PP, *Munți și nori*, p. 250). La nivelul construcției, remarcăm o simetrie a celor două sintagme, *greul plumb* și *greul lut*, acestea „accentuând sensul de greutate, intrând în antiteză cu epitele caracterizante *călători* și *ușori*”⁴⁹. Astfel, puternic ancorat în regim metaforic, *plumbul* sugerează apăsarea, greutatea și duritatea elementelor alături de care formează structuri precum cele anterior expuse.

A doua serie prezintă o rețea imagistică bogată (figurile 8-13), întrucât am ales să ne focalizăm atenția asupra *materialelor nemetalice*, luând drept reper *elementele telurice* (care, din punctul de vedere al folosinței acestora, reprezintă *materiale ceramice*). În cadrul acesteia, regăsim două subcategorii, prima fiind alcătuită din *pământ* (35), *lut* (31), *tărână* (14)/ *tărână* (5), *humă* (13), *argilă* (7). Am ales să cercetăm această serie tematică, deoarece este foarte puternic ancorată în regim metaforic. Dacă elementele componente sunt, la prima vedere, aparente sinonime, în momentul în care sunt integrate unor contexte își pierd semantismul inițial (de „materialitate pură”) și capătă noi sensuri, precum „moartea”, „efemeritatea”, „perisabilitatea”, „creația” ș.a. Referindu-se la termenul generic *pământ*, Lăcrămioara Solomon menționează următoarea idee: „Conștiința apartenenței la teluric este acută în primul volum al liricii blagiene, unde în 6 texte din 38 raportarea la elementul *pământ* este directă, iar în altele 13 există cel puțin câte o imagine terestră”⁵⁰. Acest lucru certifică faptul că lirica blagiană prezintă o bogată dimensiune telurică, în care contexte poetice diferite impun semantisme distincte ale termenilor ce desemnează aceeași realitate concretă, reprezentată prin *pământ*. În această parte a lucrării, reamintim că ne vom referi la *pământ* cu sensul de „element material”, „substanță”, și nu la cel de „component al sistemului planetar”. Dacă acesta este o sursă a vieții, prin asigurarea materialității lumii, semantismul termenului *pământ* primește și o conotație opusă, prin sugestia unei existențe trecătoare. Arhilexemul *pământ* generează, de asemenea, și imagini care dezvoltă o semantică a „nimicniciei”, a efemerității și perisabilității lucrurilor.

Pământ prezintă 35 de micro-structuri care ne interesează în cercetarea de față, aproximativ 91% dintre acestea (32 de sintagme) fiind integrate unor regimuri metaforice generatoare de noi semantisme ca „pierirea”, „moartea”, „efemeritatea”, „perisabilitatea”, „greutatea”, în exemple precum: *țintirime [...] adăpostite în pământ, a pierit [...] s-a cufundat în pământ, scufundat în pământ, popi negri [...] sub pământuri, pământ în tenebre, pe la morți [...] sub pământ, cel ce ți-a vorbit e în pământ, sub pământuri domn al oaselor ce drepte dorm, le-a măcinat pământul, încredințat pământului [...] nemișcat, veșminte de pământ, greul pământului* ș.a. De pildă, în poezia postumă *De profundis*, regăsim următoarele versuri: „Încă un an și-un vis și-un somn –/ și-oi fi pe sub pământuri domn/ al oaselor ce drepte dorm” (O-PP, *De profundis*, p. 85). Fiind

un poet al spațiului, Blaga conturează, în această poezie, ideea *pământului* ca spațialitate a „veșniciei, pământul fiind locul unde se naște viața, unde se moare și de unde izvorăște din nou viața, în cicluri infinite”⁵¹.

Pentru a realiza trecerea dinspre arhilexemul *pământ* spre celelalte elemente care intră în relație de cohomonimie, propunem să pornim de la un exemplu, și anume poezia *Călugărul bătrân îmi șoptește din prag*, cu versurile: „Azi tac și aici, și golul mormântului/ îmi sună în urechi ca o talangă de lut./ Aștept în prag răcoarea sfârșitului./ Mai este mult? Vîno tinere,/ ia țărna în pumn/ și mi-o presară pe cap în loc de apă și vin./ Botează-mă cu pământ” (*O, Călugărul bătrân îmi șoptește din prag*, p. 79). În această poezie, remarcăm „elementul *pământ* care domină structura semantică a textului: într-o singură strofă sunt prezenți trei termeni care numesc în mod direct – *pământ*, *lut*, *țărna* – și unul care sugerează – *mormânt*. Poezia întreagă stă sub semnul pământului pentru că tema este sfârșitul. Sfârșitul este văzut ca o întoarcere la țărna primordială”⁵². Astfel, celelalte elemente materiale utilizate prezintă semantisme distincte în funcție de contextele în care apar. *Lutul*, de pildă, care are 31 de ocurențe în lirica blagiană, este regăsit în aproximativ 90% contexte metaforice. Semantismele dominante, în cazul *lutului*, sunt cele ale „creației”, ale „corporalității” sau ale „conștientizării perisabilității lucrurilor (existența pământească trecătoare), întrucât acesta reprezintă un „prin excelență materie propice modelării în formă. Din amestecul celor două elemente primordiale – pământ și apă – rezultă materia creației. În același simbolism al creației prin modelare intră și argila”⁵³, la care face referire și G. Bachelard în *Pământul și reveriile voinței*. În majoritatea poeziilor în care observăm apariții explicite ale *lutului* se sugerează faptul că acest material „conține în sine o forță dinamică, ce conduce la transformarea materiei în formă (umană sau nu, sugerând oricum viața), sub puterea unei viziuni creatoare”⁵⁴. Astfel, câteva micro-structuri ancorate în regim metaforic, prezente în lirica blagiană, sunt *va plămădi [...] din lutul ei pe noul Adam, numai trup și numai lut, lut slab, [...] îmi apasă lutul, scoică de lut, haină de lut, podmol de lut, lut jalnic și grav, părinteștile luturi, lutul diafan, lut purpuriu, lut din lutul raiului* ș.a. Poezia *A fost cândva pământul străveziu* reprezintă un exemplu sugestiv, care conține o micro-structură utilizată metaforic: „A fost cândva pământul nostru străveziu/ ca apele de munte-n toate ale sale/ [...] Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci/ arzând se văd minuni – prin lutul purpuriu” (*O-PP, A fost cândva pământul străveziu*, p. 150). Astfel, la nivelul construcției textuale, remarcăm o simetrie a termenului generic *pământ* din prima strofă cu semnul poetic *lut* din finalul textului, „care numește materia în formare, sursă a viitoarei vieți”⁵⁵. Mai mult, L. Solomon sugerează regimul metaforic pe care îl surprinde sintagma *lutul purpuriu*, astfel că „transformarea are loc prin combinarea a

doă elemente primordiale: pământ și foc – *arzând se văd minuni*; lutul, sub forța creatoare a focului, devine *purpuriu* – culoare a vieții și a creației”⁵⁶. Când este utilizat în structuri denotative, precum în *opaiț de lut, cupă de roșiatic lut* ș.a., *lutul* este ancorat în ideea de „materie-substanță” sau în configurarea unei întregi specificități „a satului ardelean: zidurile de piatră, casele înalte, cioplitorii în lemn și olarii, iscusiți în formele lutului”⁵⁷.

În cazul elementelor *țărână/ țărna* și *humă* predomină, de asemenea, regimurile metaforice. Primul termen, care apare cu ambele sale forme, *țărână* și *țărna*, generează metafore de o expresivitate puternică, în micro-structuri precum *te-am pierdut pentru totdeauna în țărână, țărâna înveninează, țărâna va seca poveștile din trupul trist, mângâiere-n țărna* ș.a. În sintagmele în care survin în mod explicit aceste elemente materiale, discursul capătă posibilitatea de a fi interpretat în multiple moduri, prin metaforă, solicitându-se, astfel, ca lectorul să își focalizeze atenția asupra nuanțelor semantice, întrucât, în anumite texte poetice, raportarea la semantismele „pieririi” sau ale „morții”, ale „trupului care se preface în țărână trecătoare”⁵⁸ este incertă. Unele poezii par a integra elementul material prin păstrarea sensului de bază al termenului, și anume cel al „pământului sfărâmat mărunț”. În acest sens, cu o anumită marjă de eroare, identificăm aproximativ 74% din constructe ca fiind metaforice în cazul *țărânei/ țărnei*. Vom analiza un exemplu singular, și anume poezia *Psalm*, unde regăsim versurile: „Apoi sălbăticia mi-a crescut,/ cântările mi-au pierit,/ și fără să-mi fi fost vreodată aproape/ te-am pierdut pentru totdeauna/ în țărână, în foc, în văzduh și pe ape” (*O, Psalm*, p. 74). În acest context, precum și în majoritatea poeziilor lui Blaga, *țărâna* este „reprezentativă pentru condiția limitată [...]; ea este josul, materialitatea, efemerul”⁵⁹ și sugerează, așadar, pierirea a tot ceea ce este material.

Huma prezintă, de asemenea, diverse semantisme prin integrare în contexte. Din 13 ocurențe ale acestei materialități, regăsim aproximativ 91% din micro-structuri aflate în regim metaforic, în exemple precum *coastele humei, buzele humei, huma săracă, suflet prăbușit în humă, crucea oaselor în humă dulce, oamenii de humă, se curmă în humă* ș.a. În studiul Lăcrămioarei Solomon este expusă ideea conform căreia *huma*, alături de *lut* și *argilă*, reprezintă materia terestră care „capătă formă; fiind simboluri ale creației, ele presupun *devenirea*”⁶⁰. Pe lângă acest semantism, putem remarca și un sens al „reîntoarcerii la spațiul originar”, de exemplu, în *Ani, pribegie și somn*, prin versurile: „Mă opresc cu ochii în huma săracă,/ mi se pare că anii aceștia/ de osteneri fără zăre,/ de rățaciri și aureole amare,/ vor ține până la urmă,/ ca un vânt ce mă-mbracă/ și-mi zvântă ființa” (*O, Ani, pribegie și somn*, p. 146). Micro-structura metaforică *huma săracă* reprezintă un „simbol al pierderii sau al recăștigării spațiului originar benefic. În peregrinările

prin ținuturi străine, huma este *săracă*⁶¹. De asemenea, în *Temeiuri*, regăsim o triplă asociere a semantismelor din aria tematică a teluricului, astfel încât putem face trecerea spre ultimul element al acestei serii, și anume *argila*. O observație interesantă ar fi că *argila* se regăsește în numai aproximativ 43% micro-structuri metaforice (3 sintagme din 7), în general predominând utilizările denotative. În regim metaforic, regăsim exemple precum *rod de argilă, chipuri de-argilă, se supune duh și-argilă*. Astfel, poezia *Temeiuri*, așa cum am expus anterior, prezintă o alăturare interesantă a elementelor din sfera teluricului: „Pământul mai poartă/ în huma neștearsă/ chipuri-de argilă,/ istorie arsă” (O-PP, *Temeiuri*, p. 201). Întocmai precum *lutul* sau *huma*, *argila* reprezintă „creația”, prin „modelarea unor *chipuri de argilă* (ulcioare)⁶². Denotativ, câteva exemple folosite în creația blagiană, ca sugestii ale materialității care concretizează anumite elemente componente ale spațiului rustic, sunt structurile *ulciorul [...] durat din argilă, amfore de argilă, cuib de-argilă, ovale de-argilă*.

A doua subcategorie (figurile 14-16), aflată tot sub semnul elementelor materiale telurice este formată din *noroi* (4), *tină* (2) și *glod* (1). Având la bază o mai mare complexitate, prin alăturarea a două elemente primordiale, și anume *pământ* și *apă*, ele nu prezintă numeroase ocurențe explicite. Acestea, însă, survin, aproape în mod egal, în micro-structuri metaforice și denotative. Primul element, *noroi*, apare doar într-o singură metaforă, ceea ce reprezintă doar 25% din contexte. Exemplul sugestiv se regăsește în poezia antumă *Vei plânge mult ori vei zâmbi?*, prin versurile: „Eu/ nu mă căiesc,/ c-am adunat în suflet și noroi -/ dar mă gândesc la tine” (O, *Vei plânge mult ori vei zâmbi?*, p. 33). De obicei, putem observa apariții ale *noroiului* în structuri aproape antitetice (în acest caz asocierea *suflet-noroi*). Remarcăm, de asemenea, și sintagme denotative precum *fulgi de nea s-ar așeza-n noroi, lacuri cu noroi, flori de prun, curate, albe în noroi*, unde același *pattern* al antitezei este utilizat. Pentru *tină* și *glod* predomină regimul metaforic (50% în cazul lui *tină* și 100% în cazul lui *glod*), în micro-structuri precum *sunt numai tină și rană sau tâlcul morții nu e glodul*. Aceste elemente materiale, aflate în opoziție cu cele din prima subcategorie a *teluricului* pe care am analizat-o anterior, conturează o adevărată „dialectică a durității și a moliciunii”⁶³. Dacă *pământul*, substanță-solidă, schițează o anumită duritate sau putere, intervenția elementului acvatic îl transformă într-un pământ moale, instabil, care poate fi interpretat ca o „formă intermediară între apă și pământ, simbolizând efortul zadarnic, efemerul, pericolul sau boala”⁶⁴, dar și conștientizarea sfârșitului inevitabil al existenței terestre.

A **treia serie** tematică, cea a *rocilor și materialelor de construcție* (figurile 17-24), este formată din elementele *piatră* (59), *nisip* (17), *prund* (12)/ *prundiș* (1), *bazalt* (5), *cremene* (3), *marmoră* (2), *lemn* (13). Ce este interesant

este faptul că acestea nu prezintă regimuri metaforice atât de bogate și diverse precum celelalte elemente, ci focalizarea se realizează pe ideea de materialitate ca substanță dură, care participă la constituirea cadrului scenic. În cazul elementului *piatră*, din 59 de apariții, 22 de micro-structuri (aproximativ 37%) prezintă un regim metaforic accentuat sau intră în componența unor alte figuri semantice, de pildă comparații explicite. Câteva exemple în acest sens sunt *ascet de piatră, bolnavă piatra, chip de piatră, pietrele părinților, piatra-treaptă, Dumnezeu pietrelor, pietrele-gânduri, greul pietrelor, tăria pietrelor* ș.a. Fiind sugestii ale durității și, deci, ale stabilității, *piatra* intervine în arhitectura peisagistică pentru a sugera durabilitatea elementelor naturii. Postuma *Cântec în noapte* evidențiază „trăsăturile *duritate și greutate* ale semnelor poetice *piatră*, care intră în simbolistica *drumului*; drumul vieții poate fi un șir de pietre sau poate fi presărat cu pietrele-obstacol”⁶⁵. De asemenea, tot un regim metaforic pregnant regăsim în poezia *Boală*, prin următoarele versuri: „Bolnav e omul, bolnavă piatră/ se stinge pomul, se sfarmă vatra// Negrul argint, lutul jalnic și grav/ sunt aur scăzut și bolnav” (O, *Boala*, p. 124). În acest text, „imaginea dominantă este cea a ruinei și a stingerii. Materia se îmbolnăvește la fel ca și omul, de o boală fără nume”⁶⁶. În contextele denotative, *piatra* rămâne un simplu material cu întrebuințare în construcția diferitelor elemente componente ale peisajului stabil și rigid: *printre pomi și printre pietre, poartă de piatră, piscuri de piatră, piatra de pe deal, pietre pe subt plopi, buruieni și pietre și ierburi, catedrala clădită din piatră de nisip, piatră de lagună* ș.a.

Elementul material *nisip* prezintă un număr aproximativ egal de sintagme metaforice, în raport cu cele denotative, astfel că, din 17 contexte care au fost analizate, în aproape 53% (9 contexte) intervine regimul metaforic sau al altor figuri semantice (comparația explicită, de pildă), prin micro-structuri precum *nisipuri prind să fiarbă, cu tinerețea [...] pe nisipul roșu să cobor, piere în nisipuri, făptura de nisip, creierii de nisip* ș.a. *Nisipul* devine, în multe cazuri, o sugestie a efemerității și perisabilității lucrurilor, așa cum putem vedea în *Plajă*: „Ins pierdut în ceasul rar/ mă uit prin spinii de la usă,/ oameni goi zac în nisip/ tăcuți, ca-n propria lor cenușă” (O, *Plajă*, p. 128), prin comparația explicită realizată cu ajutorul ultimelor două versuri. Asemănător *nisipului*, elementul material *prund*, cu forma *prundiș*, prezintă, în total, 13 micro-structuri, dintre care aproximativ 70% se află în regim metaforic: *prund de poveste, prund de suflet, prund de păcate, suntem prund, prundul tainelor, negru prundiș (eres vinovat)* ș.a. De exemplu, poezia *Suflete, prund de păcate*, prin versurile „Suflete, prund de păcate,/ ești nimic și ești de toate./ Roata stelelor e-n tine/ și o lume de jivine” (O-PP, *Suflete, prund de păcate*, p. 49), sugerează o „armonizare contradictorie a lumii exterioare care se răsfrânge și în interioritatea sufletului, *prund* ce mediază legătura dintre celest și teluric, angelic

și animalic, rătăcire și stabilitate, trecut și viitor”⁶⁷.

Pentru sfera semantică a rocilor, regăsim *bazaltul* în 20% din sintagmele metaforice, *cremenele* în 34%, iar *marmora* în 50%. Tocmai datorită concreteții termenilor, aceștia sunt predominanți în structuri denotative: *căldare de bazalt, sarcofage de bazalt, cremene, bazalt e totul, stâlț alb de marmoră* ș.a. Asemenea elemente materiale contribuie tocmai la configurarea spațialității, având la bază „cetatea, invadată de cremene și bazalt, cu blocuri drepte, care stăruie cu temei în noapte”⁶⁸ sau chiar un peisaj inospitalier, rece și insensibil, după cum putem remarca în *Cetate în noapte*: „Cremene, bazalt e totul./ Blocuri/ drepte stau în noapte, cu temei./ Pe străvechea stradă ca-ntr-o matcă/ grele curg miresmele de tei” (O-PP, *Cetate în noapte*, p. 135). În regim metaforic, foarte puțin conturat, remarcăm micro-structuri precum *moartea respiră din bazalt, pleoapele-i sunt cremene, bătrâneța apare prin luciul marmoriei*.

Ultimul element material pe care îl avem în vedere este *lemnul*. Acesta prezintă 13 ocurențe constante, aproximativ 31% dintre acestea fiind integrate unor expresii metaforizate (4 din 13 contexte): *cristale de lemn, inimă de lemn, lemn moale, lemn sfânt*. Întrucât „lemnul este prin excelență materie”⁶⁹ concretă, și folosirea acestui element în contexte proprii, denotative, devine constantă în lirica blagiană: *cruci de lemn, pluguri de lemn, linguri de lemn, pod de lemn, lemnul pădurii* ș.a. Predominând în regim denotativ, *lemnul* implică ideea unei construcții sigure, care este bazată pe o soliditate stabilă (*pod de lemn, lemnul pădurii*). Mai mult, *lemnul* sugerează și configurarea unui univers arhaicizant, dar și rustic, dominat de imagini exterioare: *cruci de lemn, pluguri de lemn, linguri de lemn*.

Concluzii

Lucrarea de față a urmărit o sinteză a principalelor elemente materiale care survin la nivelul discursului poetic blagian, fie în regim metaforic, fie în regim denotativ. Am remarcat o preponderență a regimului metaforic, care uzitează de aceste elemente materiale cu scopul de a crea o diversitate a semantismelor, iar majoritatea dintre acestea derivă de la un model conceptual comun, provenit din experiența culturală și din vocația filosofică a lui Lucian Blaga. De pildă, o mare parte a micro-structurilor care conțin elemente concrete ale ariei semantice a materialității își pierde sensul lor propriu și sunt dominate de noi sensuri, de obicei referindu-se la aspecte ale creației sau ale pieririi, ale efemerității și perisabilității lucrurilor. Această dimensiune cognitivă, însă, poate oricând institui o continuare a cercetării de față, întrucât presupune o discuție mult mai amplă privind experiența blagiană care generează anumite elemente-prototip de la nivelul discursului poetic. În cazul sintagmelor care conțin materialele folosite cu sens denotativ, este extrem de

interesant să observăm „cum se configurează spațiul în care se rostește discursul subiectului liric, care este geometria lui mai evidentă sau mai ascunsă, cum sunt valorizate elementele materiale sau cum e trăită materia, ce forme primește această materie organizată într-o lume a obiectelor”⁷⁰.

Sintetizarea ocurențelor explicite ale materialelor s-a realizat cu ajutorul unor instrumente digitale, astfel încât să putem porni, în cercetarea noastră, de la câteva numere ancorate în studiul cantitativ, pentru a ajunge să ne explicăm de ce o atât de mare diversitate a elementelor materiale este întrebuințată la nivelul discursului poetic blagian. Astfel, regimurile metaforice „întregesc exprimarea directă”⁷¹ a micro-structurilor, generând un grad ridicat de expresivitate. În cazul *metalelor feroase*, regăsim o apropiere de semantisme „greutății” și „durității”, pe când *metalele neferoase* generează sensuri strâns legate de „cromatică”, „prețiozitate” sau, de asemenea, „greutate”. Sfera *elementelor telurice* rezonază în mare măsură cu „experiența culturală”⁷² a poetului-filosof în preocupările pentru cultura română, remarcată prin folclor și prin eresuri (superstiții, convingeri ș.a.). Regimul metaforic al seriei elementelor subsumate arhilexemului *pământ* prezintă semantisme strâns legate de „viziunea biblică”⁷³, deci de o apropiere spre dimensiunea mitică: „creația (prin modelare)”, „moartea”, „pierirea”, „efemeritatea”, „perisabilitatea” ș.a. Ultima serie analizată, cea a *rocilor și a materialelor de construcție* schițează, în regim metaforic, sugestii privitoare la „stabilitate”, „durabilitate”, „rigiditate”, „duritate” și „putere” ș.a.

Ceea ce poate rezulta în urma analizării celor două tipuri de regimuri, denotativ și metaforic, este faptul că, în lirica blagiană, observăm o alternanță a antinomiilor, de tipul *concret-abstract, duritate-moliciune, efemeritate-eternitate, stabilitate-instabilitate, duritate-precaritate*, generând drept efect o anumită tensiune, prin modificarea semantismelor și prin integrarea sintagmelor în contexte antitetice sau aparent antitetice. De cealaltă parte, micro-structurile denotative prezintă, la nivelul discursului liric, alte roluri, cum ar fi concretizarea spațială sau configurarea unei arhitecturi peisagistice, prin descrierea amănunțită a obiectelor care compun cadrul scenic respectiv. De asemenea, valențele pe care anumite structuri aflate în regim denotativ le primesc sunt pur ornamentale sau decorative, deși am identificat și situații în care acestea contribuie la generarea unui univers rustic sau arhaicizant, creând un cadru al etnicului, o „personalizare a peisajului”⁷⁴, așa cum sugerează Marin Mincu în prefața volumului de antume *Poezii*.

Un alt obiectiv al acestei lucrări a fost de a pune în lumină utilitatea unor metode recente de cercetare, prin folosirea unor instrumente digitale specializate în domeniul lingvisticii de corpus, *tooluri* care se dovedesc a fi extrem de utile, mai ales în comparație cu realizarea



unor asemenea analize folosind metode manuale. Chiar dacă aceste instrumente cunosc anumite limitări, ele se dovedesc a fi mult mai practice, ajutând, în cercetarea cantitativă, la sintetizarea unor chestiuni care țin de lingvistica de corpus și de stilistică. Pornind de la o astfel de panoramare prin *distant reading*, am ajuns la a opera cu diferite contexte minimale, realizând, astfel, un demers micro-stilistic în ceea ce privește apariția

explicită și constantă a elementelor materiale din lirica blagiană. Deși studiul de față și-a propus să abordeze doar o parte a elementelor materiale, acesta poate fi oricând continuat și dezvoltat printr-o nouă temă de cercetare, întrucât universul material din poezia lui Lucian Blaga este unul extrem de vast, care ar putea fi oricând (re)explorat.

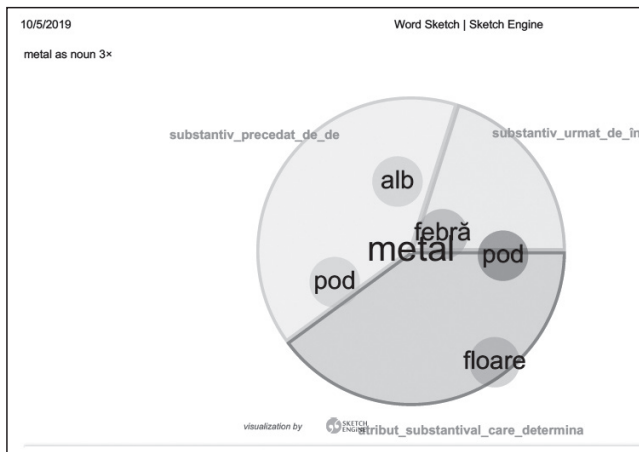


Fig. 1

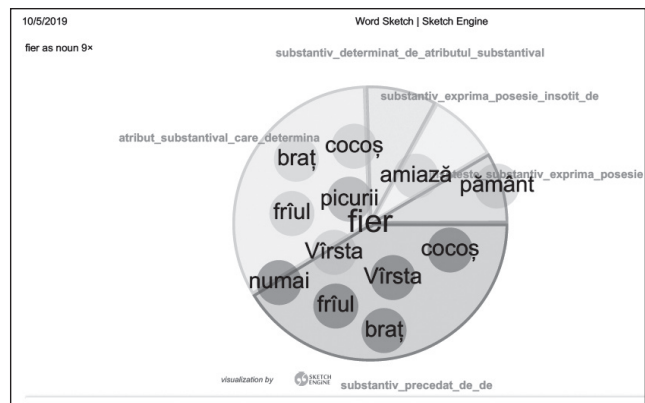


Fig. 2

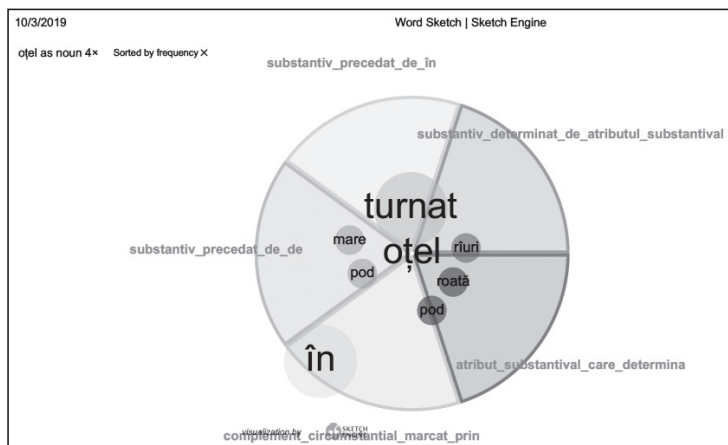


Fig. 3

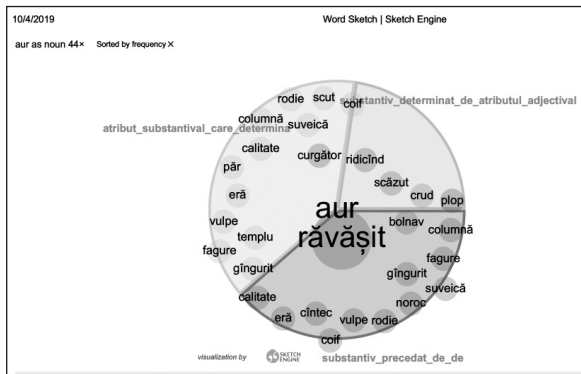


Fig. 4

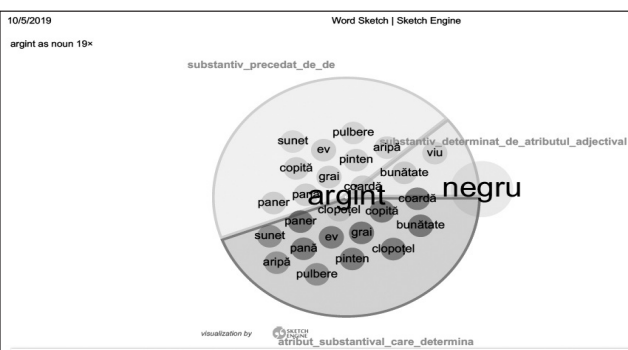


Fig. 5

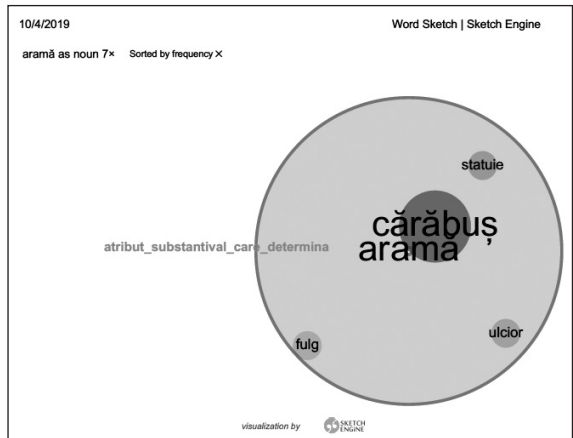


Fig. 6

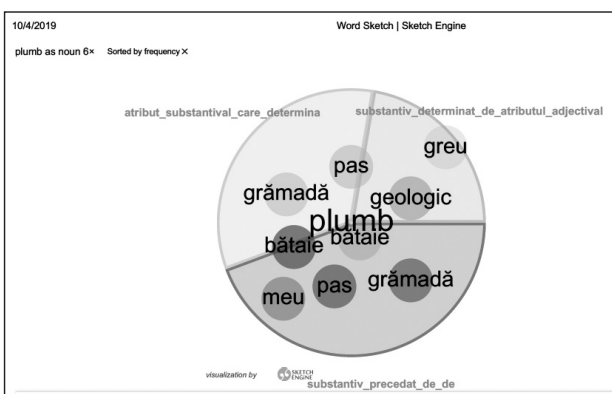


Fig. 7

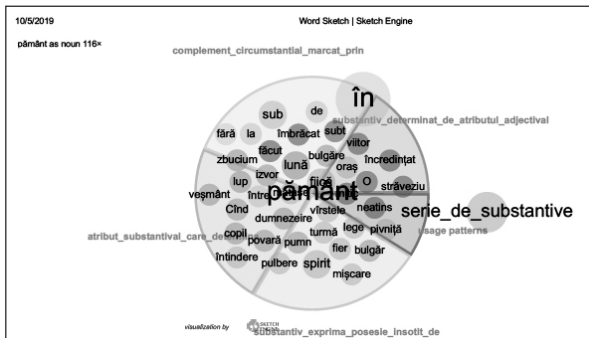


Fig. 8

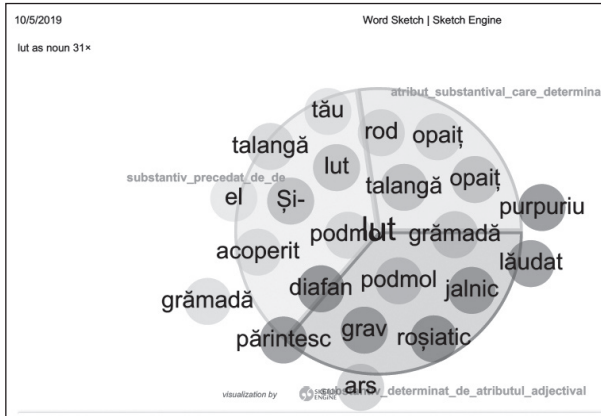


Fig. 9

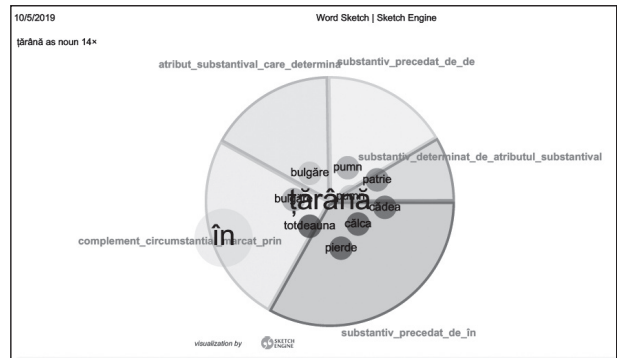


Fig. 10

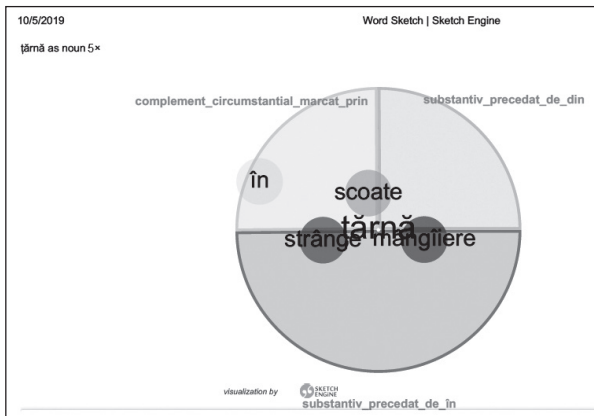


Fig. 11

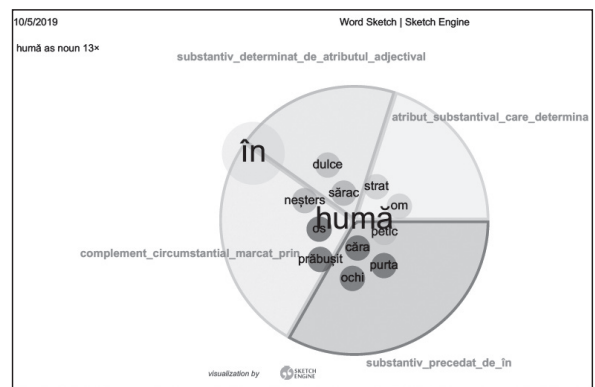


Fig. 12

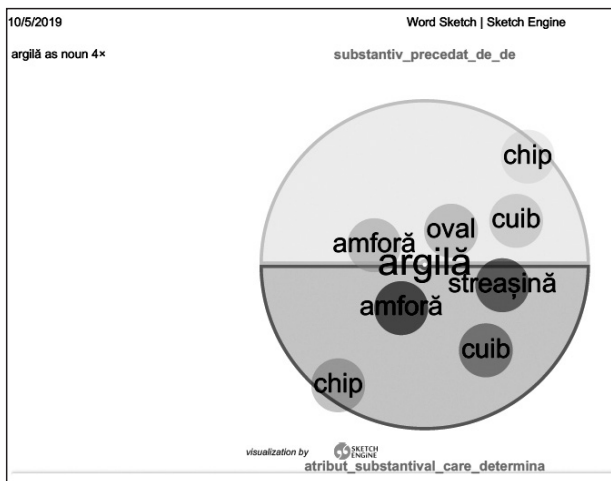


Fig. 13

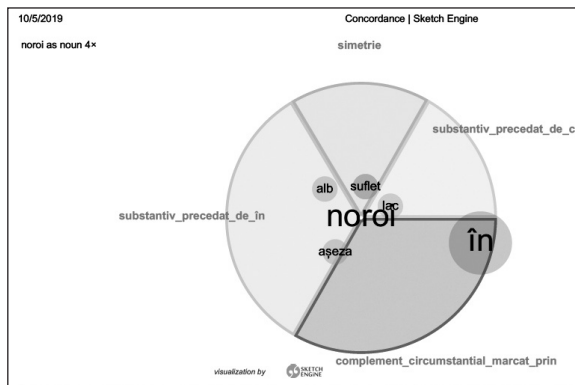


Fig. 14

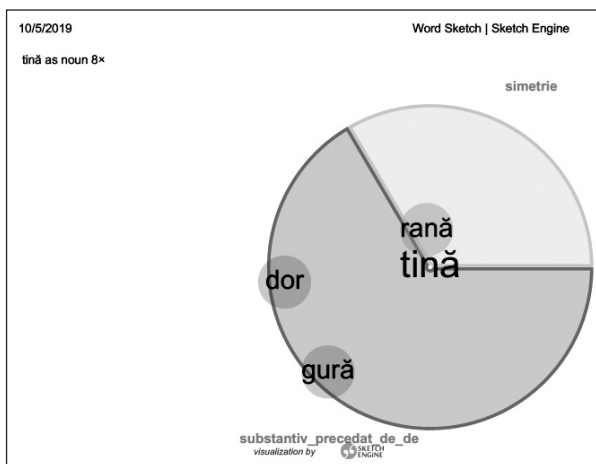


Fig. 15

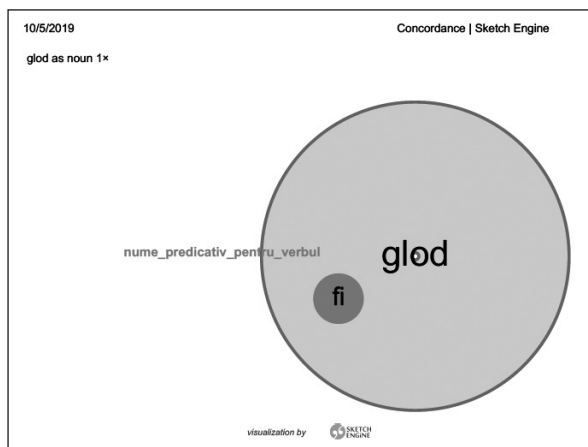


Fig. 16

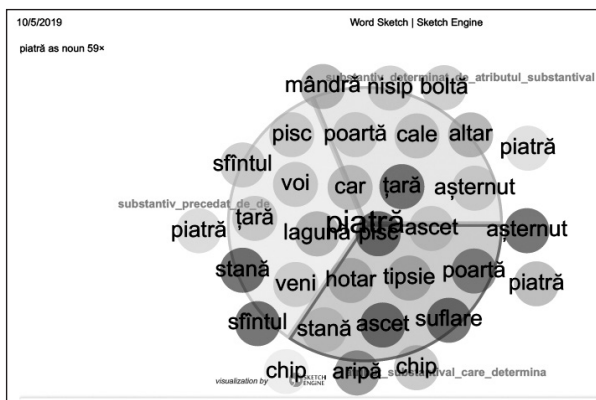


Fig. 17

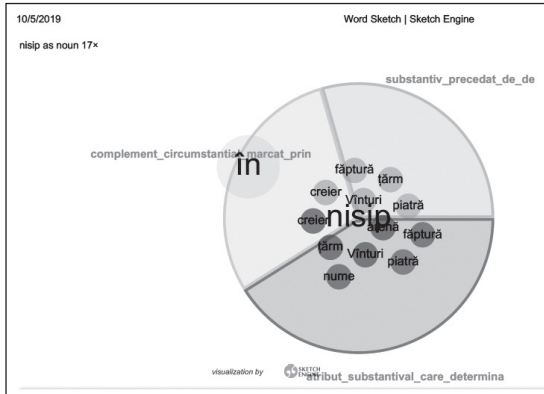


Fig. 18

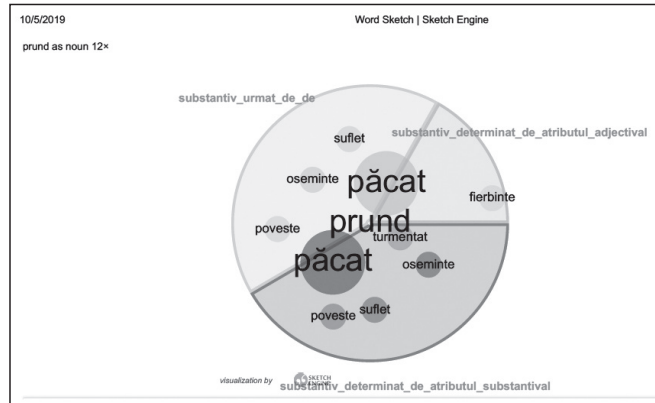


Fig. 19

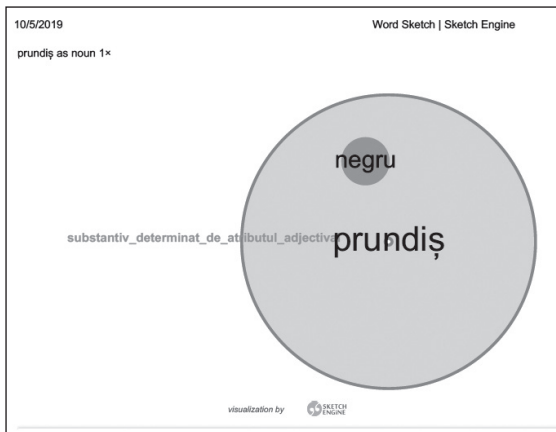


Fig. 20

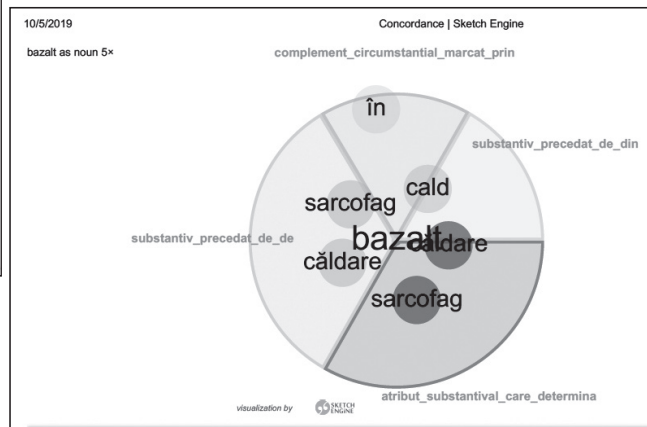


Fig. 21

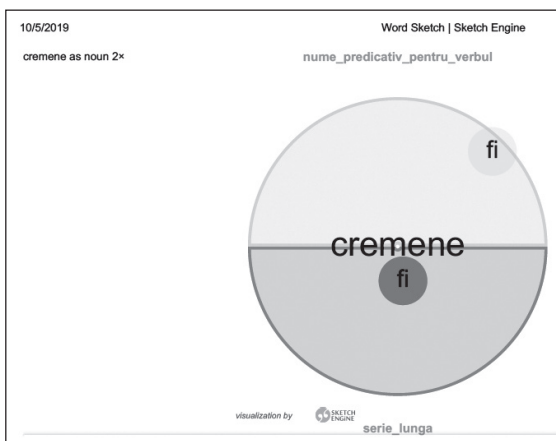


Fig. 22

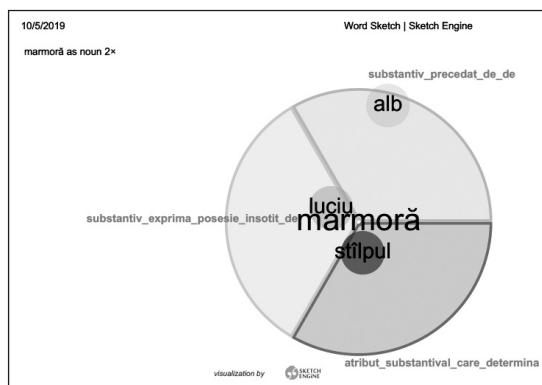


Fig. 23

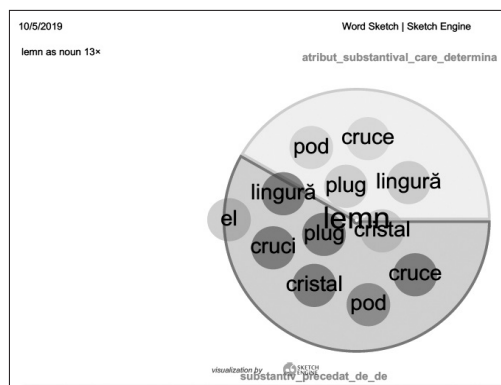


Fig. 24

Note:

1. Alex Ciorogar, Emanuel Modoc, „Analiza computațională în cadrul studiilor literare românești”, în *Observator Cultural*, nr. 981, 2 august 2019, disponibil online la <https://www.observatorcultural.ro/articol/analiza-computationala-in-cadrul-studiilor-literare-romanesti/>, accesat ultima dată la 17.11.2019.
2. Informații despre Sketch Engine pot fi găsite la <http://www.sketchengine.eu>, accesat ultima dată la 17.11.2019. Spre deosebire de alte instrumente, Sketch Engine este printre puținele care are deja inclus un corpus online în limba română și poate face diferențieri sintactice și, de multe ori, morfologice, componenta *PoS tagging* (*part-of-speech tagging*) funcționând în limite cel puțin decente.
3. Alex Ciorogar, Emanuel Modoc, „Analiza computațională”.
4. Adam Kilgarriff, Vít Baisa, Jan Bušta, Miloš Jakubíček, Vojtěch Kovář, Jan Michelfeit, Pavel Rychlý, Vít Suchomel, „The Sketch Engine: ten years on”, în *Lexicography: Journal of ASIALEX* (Berlin: Springer, 2014), 7. Disponibil online la <https://doi.org/10.1007/s40607-014-0009-9>, accesat ultima dată la 17.11.2019, traducere proprie din limba engleză.
5. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor în lirica lui Lucian Blaga*, prefață de Dumitru Irimia (Iași: Institutul European, 2008), 371.
6. V.V. Zhukovska, *English stylistics: Fundamentals of theory and practice* (Jitomir: ZHDU I. Franko, 2010), 15-16.
7. Rosario Assunto, *Peisajul și estetica*, volumul I, traducere de Olga Mărculescu, prefață de Dan Grigorescu, postfață de Vittorio Stella (București: Editura Meridiane, 1986), 164.
8. Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric* (București: Editura Cartea Românească, 1981), 277.
9. *Ibid.*, 280.
10. Lucian Blaga, *Opere*, 9, *Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase (București: Editura Minerva, 1985), 365.
11. Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, traducere de Irina Mavrodin (București: Editura Univers, 1998), 5.
12. *Ibid.*, 179.
13. *Ibid.*, 37.
14. Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică* (București: Editura Științifică, 1972), 184.
15. Dinu Moscal, *Teoria câmpurilor lexicale*, prefață de Maria Iliescu (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013), 204.
16. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 229.
17. *Ibid.*, 245.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, 223-224.
20. *Ibid.*, 238.
21. Zenovie Cârlogea, *Poezia lui Lucian Blaga* (Târgu-Jiu: Editura „Alexandru Ștefulescu”, Societatea de Științe Filologice, 1995), 5-6.
22. Mihaela Mancaș, *Limbajul artistic românesc modern. Schiță de evoluție* (București: Editura Universității din București, 2005), 320.
23. Ion Pop, *Lucian Blaga*, 280.
24. Pentru a nu aglomera lucrarea cu note de subsol în momentul în care vom expune versuri din lirica blagiană, vom prefera să cităm în textul lucrării. Astfel, vom recurge la o siglă a volumului din care au fost extrase versurile, urmată de titlul textului



- poetic și numărul paginii. Atunci când ne vom referi la Lucian Blaga, *Poezii*, ediție de Ion Nistor, București, Editura Cartea Românească, 1982, vom utiliza sigla P, iar atunci când vom cita din Lucian Blaga, *Opere*, 2, *Poezii postume*, ediție critică de George Gană (București: Editura Minerva, 1983), vom utiliza sigla O-PP.
25. Ion Pop, *Lucian Blaga*, 280.
 26. Lucian Blaga, *Opere*, 9, 358.
 27. Dacă *taste* nu ar fi fost substituit de *flori albe*, structura ar fi fost una denotativă. *Taste de metal*, însă, în acest caz, se realizează printr-un regim metaforic plasticizant, prin substituție semantică și analogie.
 28. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul II E-O (București: Editura Artemis, 1995), 45.
 29. *Ibid.*, 47.
 30. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 192.
 31. Lucian Blaga, *Opere* 9, 350.
 32. Irina-Lucia-Mona Dincă, *Lucian Blaga – deschideri transdisciplinare. Stil, metaforă, receptare*, Teză de doctorat susținută în 2012, coordonator științific prof. univ. dr. Iosif Cheie (Timișoara: Universitatea de Vest din Timișoara, 2012), 135, disponibilă online la https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/irina_dinca.pdf, accesată ultima dată la 17.11.2019.
 33. Lucian Blaga, *Opere* 9, 355.
 34. George Gană, în Lucian Blaga, *Opere*, 2, *Poezii postume*, ediție critică de George Gană (București: Editura Minerva, 1984), 306.
 35. George Gană, apud Zenovie Cârlușea, *Lucian Blaga. Dinamica antinomiilor imaginare* (Sibiu: Editura Media Concept, 2005), 438.
 36. Irina-Mona-Lucia Dincă, *Lucian Blaga*, 218.
 37. Alexandra Indrieș, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga* (București: Editura Minerva, 1981), 16.
 38. Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga* (Timișoara: Editura Facla, 1975), 41.
 39. *Ibid.*, 92.
 40. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 180.
 41. *Ibid.*, 313.
 42. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul I A-D (București: Editura Artemis, 1995), 154.
 43. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 232.
 44. *Ibid.*, 233.
 45. *Ibid.*, 228.
 46. Chevalier, Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul I A-D, 122.
 47. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga* (București: Editura Minerva, 1976), 257.
 48. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul III P-Z (București: Editura Artemis, 1995), 115.
 49. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 258.
 50. *Ibid.*, 238.
 51. V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga* (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003), 105.
 52. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 244.
 53. *Ibid.*, 257.
 54. *Ibid.*, 261.
 55. *Ibid.*, 227.
 56. *Ibid.*
 57. Zenovie Cârlușea, *Poezia*, 95.
 58. Zenovie Cârlușea, *Lucian Blaga. Dinamica*, 235.
 59. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 245.
 60. *Ibid.*, 238.
 61. *Ibid.*, 262.
 62. *Ibid.*, 264.
 63. Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, 18.
 64. Marzena Jakubczak, „Earth”, în *Aesthetics of the Four Elements: Earth, Water, Fire, Air*, editată de Krystyna Wilkoszewska (Ostrava: Editura Tilia, 2001), 59, traducere proprie din limba engleză.
 65. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 252.
 66. *Ibid.*, 203.
 67. Irina-Lucia-Mona Dincă, *Lucian Blaga*, 227.
 68. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 127.
 69. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul II E-O (București: Editura Artemis, 1995), 209.
 70. Ion Pop, *Lucian Blaga*, 109.
 71. Lucian Blaga, *Opere* 9, 354.

72. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: Chicago University Press, 2003), 15.
 73. Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor*, 257.
 74. Lucian Blaga, *Poezii*, antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii de Marin Mincu (București: Editura Albatros, 1983), p. XLI.

Bibliography:

- Assunto, Rosario. *Peisajul și estetica* [The Landscape and the Aesthetics], vol. I, translated by Olga Mărculescu, forward by Dan Grigorescu, afterword by Vittorio Stella. Bucharest: Meridiane, 1986.
- Bachelard, Gaston. *Pământul și reveriile voinței* [Earth and Reveries of Will]. Translated by Irina Mavrodin. Bucharest: Univers, 1998.
- Blaga, Lucian. *Poezii* [Poems]. Edited by Ion Nistor. Bucharest: Cartea Românească, 1982.
- Blaga, Lucian. *Opere* [Works] 2 *Poezii postume*. Edited by George Gană. Bucharest: Minerva, 1983.
- Blaga, Lucian. *Opere* [Works] 9 *Trilogia culturii*. Edited by Dorli Blaga, introduction by Al. Tănase. Bucharest: Minerva, 1985.
- Cârlușgea, Zenovie. *Poezia lui Lucian Blaga* [Lucian Blaga's Poetry]. Târgu-Jiu: Editura „Alexandru Ștefulescu”, Societatea de Științe Filologice, 1995.
- Cârlușgea, Zenovie. *Lucian Blaga. Dinamica antinomiilor imaginare* [Lucian Blaga. The Dynamics of Imaginary Antinomies]. Sibiu: Editura Media Concept, 2005.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri* [The Dictionary of Symbols] vol. I, A-D. Bucharest: Editura Artemis, 1995.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri* [The Dictionary of Symbols] vol. II, E-O. Bucharest: Editura Artemis, 1995.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri* [The Dictionary of Symbols] vol. III, P-Z. Bucharest: Editura Artemis, 1995.
- Ciorogar, Alex, and Emanuel Modoc. “Analiza computațională în cadrul studiilor literare românești” [Computational Analysis in Romanian Literary Studies]. *Observator Cultural*, no. 981, 2 august 2019. Online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/analiza-computationala-in-cadrul-studiilor-literare-romanesti/>. Accessed November 17, 2019.
- Dincă, Irina-Lucia-Mona. *Lucian Blaga – deschideri transdisciplinare. Stil, metaforă, receptare* [Lucian Blaga – Transdisciplinary Openings. Style, Metaphor, Reception]. Doctoral thesis. Timișoara: Universitatea de Vest din Timișoara. Online: https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/irina_dinca.pdf. Accessed November 17, 2019.
- Fanache, V. *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga* [Silent Faces of Eternity in Lucian Blaga's Poetry]. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003.
- Gană, George. *Opera literară a lui Lucian Blaga* [Lucian Blaga's Literary Work]. Bucharest: Minerva, 1976.
- Indrieș, Alexandra. *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga* [The World's Corolla of Wonders. Stylistic Interpretation of Lucian Blaga's Poetic System]. Timișoara: Editura Facla, 1975.
- Indrieș, Alexandra. *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga* [Enhancing World's Mystery. The Verb in Lucian Blaga's Poetry]. Bucharest: Editura Minerva, 1981.
- Jakubczak, Marzenna, et al. *Aesthetics of the Four Elements: Earth, Water, Fire, Air*. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Ostrava: Tilia, 2001.
- Kilgarriff, Adam et al. “The Sketch Engine: ten years on.” In *Lexicography. Journal of ASIALEX*, 7-36. Berlin: Springer, 2014. <https://doi.org/10.1007/s40607-014-0009-9>. Accessed November 17, 2019.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live by*. Chicago: Chicago University Press, 2003.
- Mancaș, Mihaela. *Limbajul artistic românesc modern. Schiță de evoluție* [The Modern Romanian Artistic Language. Evolutionary Sketch]. Bucharest: Editura Universității din București, 2005.
- Moscal, Dinu. *Teoria câmpurilor lexicale* [Lexical Field Theory]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.
- Munteanu, Ștefan. *Stil și expresivitate poetică* [Style and Poetic Expressivity]. București, Editura Științifică, 1972.
- Pop, Ion. *Lucian Blaga – universul liric* [Lucian Blaga – The Lyrical Universe]. Bucharest: Cartea Românească, 1981.
- Solomon, Lăcrămioara. *Poetica elementelor în lirica lui Lucian Blaga* [The Poetic of Elements in Lucian Blaga's Poetry]. Iași: Institutul European, 2008.
- Zhukovska, V.V. *English stylistics: Fundamentals of theory and practice*. Jitomir: I. Franko, 2010.



EMPHATIC SENTENCES: A COMPARATIVE-TRANSLATIONAL STUDY OF FORMAL-FUNCTIONAL RELATIONS IN ENGLISH AND ROMANIAN

Mona ARHIRE

Transilvania University of Braşov
Personal e-mail: mona.arhire@unitbv.ro

EMPHATIC SENTENCES: A COMPARATIVE-TRANSLATIONAL STUDY OF FORMAL-
FUNCTIONAL RELATIONS IN ENGLISH AND ROMANIAN

Abstract: Emphasis, a well-acknowledged stylistic device, is a carrier of a considerable load of emotional content in the fictional dialogue. Its manifestation can take sundry forms and can be attached to a wide range of feelings and can take different degrees of intensity, all of which determines the creation of the atmosphere and impacts the reception by the readership. This paper reports on the investigation of the occurrence of emphasis embedded in the dialogic utterances of John Fowles' novel *Mantissa*. The focus lies on the relation between the formal construction of emphatic sentences and the functional values deriving therefrom. The study entails a comparative analysis of emphatic utterances depicted from the English original text and its translation into Romanian. The three research questions refer to the comparative-contrastive realization of emphatic sentences in the two languages, to the extent to which the functional component succeeds in being transferred to the target language and to possible means of compensation when structural differences pose translational problems. The analysis is structured along a typology of sentences adapted to the nature of the text under scrutiny and to the aims of this study. The findings and conclusions ultimately indicate the importance of establishing a relation between form and function in matter of emphasis in the literary dialogue as an act of communication depending on linguistic devices for its effectiveness.

Keywords: literary dialogue, emphasis, translation, contrastiveness, form and function.

Citation suggestion: Arhire, Mona. "Emphatic Sentences: A Comparative-Translational Study of Formal-Functional Relations in English and Romanian." *Transilvania*, no. 4 (2021): 75-84.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.10>.



1. Introduction

This paper reports on the partial results of a more comprising project dedicated to the comparative-translational investigation of emphasis. Addressing the manifestation of emphasis at sentence level, it adds up to the component of the project which dealt

with the examination of lexical means of emphasis from a translational perspective (Arhire 2019). While acknowledging the force of lexical items and stylistic means of expression in creating emphatic and emotional content, this paper is concerned with the contribution of structural devices to such content. The investigation inherently takes account of adjacent linguistic and non-

linguistic devices which contribute to the emphatic value of the sentences apart from the purely structural ones.

The text under scrutiny is John Fowles' novel *Mantissa* (1982) and its translation into Romanian made by Angela Jianu (1995). This parallel translational type of research is meant to reveal how emphasis *per se* is manifested in the two languages, but also to discover whether and to what extent the emphatic value and intensity present in the source language is preserved in the target language text. The focus in this paper lies on the emphatic utterances, *i.e.* the sentences with emphatic value within the dialogue. Being fundamentally a generator of meaning, syntax can acquire in literature the additional function of creating artistic effect, but also of highlighting attitudes and beliefs within the narration or the dialogue. This means that the value of emphasis extends so as to impact the overall literariness of the work, which is what makes this undertaking additionally worthwhile. The choice for Fowles' work is motivated by the fact that it is, to a large extent, made up of dialogue, a considerable part of it being emphatic.

2. Theoretical Considerations

This section provides the theoretical background which serves as framework for the analysis and data processing. It first refers to the quality of the literary dialogue to create - or at least substantially contribute to - the social context, and the second section deals with the linguistic manifestation of emphasis in speech generally and in dialogic utterances particularly, which guides the way for the analysis.

2.1. *The literary dialogue, creator of social context*

Sundry scholarly voices recognized the worthiness of granting more attention to the literary dialogue of the Modernist and Postmodernist literary prose, being "one of the main paths of emancipation", to recall Genette's words (1980: 173). Experimenting with characters' speech has been for decades now a point of focus in literary studies, but it has also challenged studies in stylistics. This is due to the quality of dialogue to bring forth language aspects typical of the fictional dialogue, along with important information about the nature of the speakers themselves. What is more, the literary dialogue plays an ever-greater role in the creation of atmosphere and the overall stylistic picture of a work of prose. As Thomas (2012) claims, writers themselves have started been received and appreciated by the way they can master the dialogic interaction. Specific aspects of the speech of literary heroes and linguistic technicalities of the realization of dialogue have been discussed by scholars, such as Bishop 1991, Fludernik 1993, Herman 2006, Kinzel and Mildorf 2012, Thomas 2012, etc.

Given this particular scholarly context and that of the expanding spread of literature in translation, comparative studies in the area of literary dialogue

appear not only justified, but necessary indeed. Fowles' novel *Mantissa* (1982) is a wealthy resource for such an enterprise since the bulk of the text consists of dialogue. Besides, it is the dialogue that determines the whole special atmosphere and triggers the readership's curiosity and engagement.

As mentioned above, the dialogue is meant to provide information about the characters. In more precise terms, it is the entire social context that is uncovered, and which embeds information about personalities along with their personal and social background, relationships, states of mind, momentary and deep feelings, reactions, opinions, beliefs, etc. For it is a well-acknowledged fact posited by sociolinguists that "[t]he way people use language in different social contexts provides a wealth of information about the social relationships in a community, and the way speakers signal aspects of their social identity through their language" (Holmes 2008: 1). Similar theoretical concerns on the matter are reflected in works authored by Bell 1976, Hudson 1996, Bonaffini 1997, Trudgill 2000, Gardiner 2008, Holmes 2008, Spolsky 2010, Wardhaugh 2010, etc.

The comprehension of the complexity and intricacy of the social context in Fowles' rather scarce narrative contribution depends considerably on the potential of the dialogue to construct the social picture. Thus, much understanding depends on the literary heroes' speech in terms of content, but also the use of vocabulary, grammar, rhetorical devices, irony, sarcasm, etc.

Additionally, Fowles' vividness and authenticity are present not only in the dialogue, but also in his interior monologue and in the narrative as the writer's means of generating a captivating reading experience and keeping the reader alert. This technique enhances the tense atmosphere no less created by the unexpected situations mainly occurring due to the main character's recovery from (pretended) amnesia. Here is a relevant and dense example of a string of elliptical sentences in a mixture of narrative devices comprising speech, the character's thoughts in his interior monologue and the narrative proper:

(1) "Can you tell me your name?"

"Of course. Name! No name. Nothing. No past, no whence or when. The abyss perceived, and almost simultaneously, its irremediability." (Fowles 1982: 6).

2.2 *Emphasis in the fictional dialogue*

This investigation of emphatic language means is integrated in the theoretical framework offered by Swan (2009) which is pursued for the sake of an orderly approach to emphasis. Albeit used as a pertinent and valid starting point, Swan's classification of the types of emphasis has triggered some nuancing insights, which will be further presented and accounted for.

The typology posited by Swan (2009: 164-166) proposes four categories of emphasis in English, namely (i)



emotive and contrastive emphasis; (ii) pronunciation: stress; (iii) vocabulary: special words; (iv) structures. The fourth category is of interest in this very study, *i.e.* emphasis realized by structural language means. Viewing the problem in closer detail, Swan's classification of emphasis includes specifications on the possibility to resort to structures which are distinct from the regular and common language usage and from the implicit neutral expression. Words can be fronted as in *I knew he was going to cause trouble, and cause trouble he did!* Cleft sentences starting with *It* or *What* can be used to lay emphasis on a particular part of a sentence., such as in *What he needed was a good rest* (Swan 2009: 166). Stress can also be obtained by using emphatic pronouns like *myself, yourself*, etc., and obviously by intensifying adverbs or repetition.

3. Research Questions and Methodology

Considering the importance of emphasis as a stylistic device, this paper attempts at finding answers to three research questions: one employs aspects of contrastiveness in matter of expressing emphasis in English and Romanian in general, and the other two are related to the preservation of the stylistic and emotional content in the translation into Romanian of Fowles' *Mantissa* in particular. Hence, the research questions are formulated as follows:

Do English and Romanian possess similar structural means to express emphasis?

Has the emphatic style and the emotional content been successfully preserved in the translation of the novel *Mantissa* by John Fowles?

What solutions did the translator find in order to preserve the emphatic value and intensity in the target text when faced with structural differences between English and Romanian?

From the point of view of the methodology adopted, this study sets off from Swan's (2009) classification of emphatic language means to focus on the fourth category, namely the structural emphasis. The syntactic level is particularly addressed in a descriptive approach which entails an observant stance towards the structural configuration of sentences bearing emphatic value. Different types of sentences are analysed as they occur in the dialogic interactions in Fowles' *Mantissa*. This empirical type of investigation depicts a relevant amount of sentences by type as they appear in the original English version and sets them into contrast with their translations into Romanian. Back translations and sometimes literal back translations are offered as necessary or, when this is not possible due to structural differences, explanations are provided for clarification.

4. Analysis

Given the fact that emphasis has been traced in various types of sentences, the analysis section is structured following a classification of the relevant sentences as has been found suitable for the logical development of this study. The types of sentences comprised in the analysis below are elliptical sentences, positive and negative sentences, sentences with fronted negation and cleft sentences.

4.1 Elliptical sentences

To start with, elliptical sentences are typically used to endow dialogue with vividness in the exchange of replies. Moreover, they are very often employed to enhance some emotional involvement and to stress feelings and (usually) contradictory opinions, perhaps more than non-elliptical sentences. They are most of the times embedded in tense dialogue displaying a variety of conflicting views and/ or negative feelings, such as disagreement, annoyance, anger, indignation, mistrust, disbelief, etc. The examples below are selected as data for the comparative analysis of their structural realization in English and Romanian and the degree to which they generate similar stylistic content:

(2a) "Please don't be angry."

"I'm not. Just shocked. And extremely hurt." (Fowles 1982: 92).

(2b) - Te rog, nu fi supărat.

- Nu sînt supărat. Sînt șocat. Și extrem de rănit. (Fowles 1995: 236).

(2c) Please don't be angry.

I am not angry. I am shocked. And extremely hurt. (back translation).

The reply in the Romanian version uses two full sentences and only one elliptical sentence for the three elliptical sentences in English. The translation of the first elliptical sentence employs repetition instead of ellipsis although a similarly elliptical sentence would have been possible in Romanian too. The repetition seems to provide additional emphasis though. In addition, the expression of the idea in the second sentence *Sînt șocat (I am shocked)* uses again repetition, namely of the verb *sînt* (am). Thereby, the ellipsis of the subject is not an issue since the Romanian verb inflects information about the subject, which brings about a full sentence. The vividness and feeling of irritation are not entirely lost though due to the short sentences and the fragmented ideas which mirror emotional involvement.

Sometimes contradiction and annoyance are concealed under warm manners of addressing:

(3a) "Darling, you're right. As always."

"Darling, don't say that. Only sometimes."

“It’s just that I feel you’re becoming so much better at being impossible than I am.”

“Nonsense.” (Fowles 1982: 84).

(3b) - Dragule, ai dreptate. Ca întotdeauna.

- Vai, iubita mea, nu spune asta. Doar uneori.

- Doar că am impresia că la capitolul comportament imposibil începi să devii chiar mai bun decât mine.

- Prostii. (Fowles 1995: 216-217).

The verbal irony in example (3) is as obvious in the Romanian translation as it is in English. The emphasis thus expressed creates a tension which is well reflected in both source and target language versions, being mainly created by means of the elliptical sentences. Slight hesitations can also be inferred along the elliptical sentences.

Hesitant replies acquire some emphasis in the following example too, and are additionally highlighted by the italicized word, a mono-lexical sentence:

(4a) “Do you know who ... what I was?”

“Am.”

“Am.”

“Yes.” [...] (Fowles 1982: 10).

(4b) - Știți cine ... ce eram înainte?

- „Cine sînt”

- Da, „sînt”.

- Da. (Fowles 1995: 22).

(4c) Do you know who ... what I was before?

“Who I am.”

Yes, who I “am”.

Yes. (back translation).

It is obvious that the translator felt the need to enhance comprehension by employing explicitation. This is materialized by the time adverbial *înainte* (*before*) in the first line and the full sentences in the second and third lines for the English *Am*. The explicitation realized by the full sentences reduces the emphatic value of the utterances as does the time adverb *înainte* (*before*). Some emphasis is however preserved in Romanian by the inverted commas instead of the italics used in the English version to mark the stress both in content and in intonation. Hesitation and emphasis in contradiction can be traced in the following swift exchange of mainly elliptical utterances as well.

(5a) “I suppose you’re a...”

“A what?”

“Couples. You know.”

“Psychiatrist?”

“That’s it.”

“Neurologist. Abnormal brain function. My special field is mnemology.”

“What’s that?”

“How memory works.”

“Or doesn’t.”

“Sometimes. Temporarily.” (Fowles 1982: 10).

(5b) - Presupun că sînteți...

- Ce anume?

- Cum să spun... canapele...

- Psihiatru?

- Așa.

- Sînt neurolog. Disfuncții ale creierului. Specialitatea mnemonologie.

- Asta ce-i?

- Cum funcționează memoria.

- Sau cum nu funcționează.

- Uneori. Temporar. (Fowles 1995: 22).

Ellipsis is employed similarly in Romanian and produces similar effect in example (5) above, except for the non-elliptical sentence *My special field is mnemology*, which is translated by an elliptical one into Romanian: *Specialitatea mnemonologie* (*Special field mnemology*).

Offence can be often detected in characters’ rapid successions of elliptical sentences as spontaneous additions to their own utterances as occur in natural, vivid speech. This formal syntactical simplicity often heightens the intensity of the feelings (more often negative in the text being analysed). Here are two examples thereof, the former (6) indicating offence and a feeling of humiliation directly and explicitly, the latter (7) indirectly, via irony:

(6a) “It’s so unfair. I’m not a prig. And humiliating. If my wretched family gets to hear about it.” (Fowles 1982: 33).

(6b) - E-așa de nedrept. Nu sînt o prețioasă, dar e așa de umilitor. Dacă bietele mele rude află... (Fowles 1995: 87).

(6c) It’s so unfair. I’m not a prig, but it is so humiliating. If my wretched family gets to hear about it... (back translation).

The omitted part at the end of this passage is marked in the target language version by three dots, which is a common way of substituting something obviously bad that affects the speaker and is therefore rather left unsaid. These additional punctuation marks might rise the level of tension in the translated version as compared to the original. However, the translation is again clarified and more explicit: while the dialogic turn in English consists of four elliptical sentences which also display slight incoherence, the Romanian counterpart joins two of the sentences by the adversative *dar* (*but*) into a full and complex syntactical structure which offers a more cohesive and hence coherent and understandable manner of expression.

In the example below, irony is even better highlighted in Romanian (7b) than in English (7a), where its recognition is more context dependent. The creation of mono-lexical segments isolated by commas in the first sentence of (7b) provides a stress to the speaker’s ironical position, turning it into sarcasm. The last sentence takes the form of a rhetorical question and thereby preserves the sarcastic tone:



(7a) “Oh, I know it’s very wicked of us. To show we can actually think. Whatever next.” (Fowles 1982: 44).

(7b) – Păi, da, sigur, ce urît din partea noastră. Să arătăm că putem chiar gândi. Ce mai poate urma după asta? (Fowles 1995: 117).

(7c) Oh, yes, sure, how wicked of us. To show we can even think. What else can follow this? (back translation).

Astonishment, the expression of intense feeling itself, is obvious in the mono-lexical sentence in the last line below, but is perceived also due to the larger context of situation:

(8a) “Darling, you know who I am?”

He stared.

“I am Claire”.

Not at all clear.

“Your wife, darling. Remember?”

“Wife?” (Fowles 1982: 5-6).

(8b) – Dragule, mă recunoști?

El se uită lung.

– Eu sînt, Claire.

Nu era deloc clar.

– Soția ta, dragule. Îți amintești?

– Soție? (Fowles 1995: 11).

(8c) Darling, do you recognize me?

He stared.

“I am Claire”.

It was not at all clear.

“Your wife, darling. Do you remember?”

“Wife? (back translation).

Romanian follows the English expressive manner whenever the structural patterns coincide. An exception here is in both questions *Dragule, mă recunoști?* (*Darling, do you recognize me?*) and *Îți amintești?* (*Do you remember?*), where the omission in English of the auxiliary *do* in the interrogatives has no equivalent in Romanian since Romanian questions are not formed with auxiliary verbs. Instead, the verb form inflects the information about the subject and therefore no ellipsis is possible. But given the structural differences, the Romanian translational solution is the only one possible and does preserve the atmosphere of the original.

4.2 Positive sentences

In simple positive sentences in English, it is common for emphasis to be marked by the insertion of auxiliary verbs:

(9a) “That bloody woman did tell you something!” (Fowles 1982: 16).

(9b) – Aha, cine știe ce v-ai mai spus femeia aia! (Fowles 1995: 40).

(9c) Oh, who knows what else that woman told you! (back translation).

The anger is obvious in this example, being strengthened not only by the use of the emphatic auxiliary *did*, but also by lexical means – the adjective *bloody*, with a strong negative connotation – and by the exclamation mark. By contrast, the Romanian version is void of the possibility of using any auxiliary verb here since the past tense is inflected in the verb form with a similar highlighting alternative as in English. Besides, the adjective *bloody* is not translated at all. Instead, the translator resorts to the exclamation *Aha* at the beginning of the utterance and adds *cine știe ce* (*who knows what*) and the adverb *mai* (*else*) to compensate and obtain a natural Romanian utterance that maintains the intensity of anger.

(10a) “I suppose you did notice?” (Fowles 1982: 38).

(10b) – Sper că tu ai observat. (Fowles 1995: 99).

The lack of a similar structural construction with an auxiliary in Romanian seems to be again conscientiously dealt with by the translator, who adds the pronoun *tu* (*you*). This pronoun in Romanian, just as the auxiliary verb in English, would not have been necessary for a full understanding of the meaning and it quite unnatural since the information about the person is inflected in the verb form. The result has a similar overall emphatic effect which makes it a suitable compensatory solution.

(11a) “I did once tell someone else. Like a fool.” (Fowles 1982: 40).

(11b) – I-am povestit unuia odată, ca o proastă ce sînt. (Fowles 1995: 106).

(11c) “I once told someone, like a fool that I am.” (back translation).

Due to the same structural impossibility in Romanian, the translation of the former sequence in the example above does not display any emphasis. Moreover, the unification in Romanian of the two sentences also reduces the tension typically created by short, elliptical sentences. The emphatic compensation is obtained by the addition of a slightly stronger expression in the latter sequence *ca o proastă ce sînt* (*like a fool that I am*).

In contrast to the examples above, the following one does not provide any emphatic element for the English auxiliary *do* to compensate for the impossibility to use an equivalent structure in Romanian:

(12a) “I do hope you’ll always cut that particular passage out...” (Fowles 1982: 52).

(12b) – Sper c-o să tai pasajul ăla, dacă vreodată ...știi. (Fowles 1995: 136).

(12c) I hope you’ll cut that passage if anytime ... you know. (back translation).

The insertion of an adverbial, such as *chiar sper* (*I really hope*) could have been used to create the same stress. The

same observation applies in the next example, where the adverbial *chiar* (*really, indeed*) would also have added some fitting stress to the target language utterance.

- (13a) "If she did exist." (Fowles 1982: 46).
 (13b) - Dacă ar fi fost inventat. (Fowles 1995: 108).
 (13c) If it had been invented. (back translation).

In rare instances, positive sentences employ inversion to create emphasis:

- (14a) "[...] That was it, of course. Out he went." (Fowles 1982: 37).
 (14b) - [...] Da, exact, asta era. Așa că a fost dat afară. (Fowles 1995: 97).
 (14c) - [...] Yes, exactly, that was it. So he was sent out. (back translation).

Such syntactical structuring is not possible in Romanian, therefore the normal word order is here preceded by the connector *Așa că* (*So*). This connector entails explicitation and enhances the cohesiveness of the message. However, it normally connects two simple clauses within a complex clause. The fact that it is used here at the beginning of the sentence creates an interruption in the flow of the discourse, isolating the last part from the rest and thus providing some emphasis.

4.3 Negative sentences

The matter concerning the use of auxiliary verbs for the sake of emphasis in positive sentences can be extended to negative simple sentences. The difference is that, in negative sentences, auxiliary verbs are obligatory in English, while in positive sentences they are non-obligatory and used only for emphatic purposes. However, they can be provided with a formal kind of emphasis in negative sentences as well, *i.e.* when they are used in a full, non-contracted form with the negation. It is a structural emphatic device that Fowles resorts to repeatedly, which contrasts with the normal and extensive use of the contracted form throughout the dialogue. This will be illustrated in the following examples:

- (15a) "You know perfectly well why."
 "No. I do not know why." (Fowles 1982: 16).
 (15b) - Știți foarte bine de ce.
 - Nu. Nu știu de ce. (Fowles 1995: 41).
 (15c) You know very well why.
 No, I don't know why. (back translation).

I do not know why expresses contrastive emphasis, which does not have a structural equivalent in Romanian, where auxiliary verbs accompany the negations only with very few verbs and certain verb tenses. Therefore, the emphasis is not similarly strong in Romanian.

Also, a non-contracted negative verb form is used in the next example to express contradiction after an affirmative utterance which includes itself an auxiliary verb to create emphasis:

- (16a) "All this just because you realize that after all you do need me a little?"
 "I do not need you." (Fowles 1982: 64).
 (16b) - Și asta numai pentru că ți-ai dat seama că ai totuși nițică nevoie de mine.
 - Da' n-am nevoie deloc de tine. (Fowles 1995: 166).
 (16c) And all this because you have realized that you still need me a little.
 But I don't need you at all. (back translation).

The back translation of the first line (16c) reflects a more neutral version than the original English one (16a) due to a structural equivalent impossibility in Romanian. In response to this, although a non-contracted form would have been possible in Romanian too as *nu am nevoie* (*I do not need you*), the translator opted for the contracted version (*n-am*) and added the emphasis by means of a lexical item, the adverb *deloc* (*at all*). The same adverb is also used suitably in the following utterance for emphasis:

- (17a) "I am not angry with you." (Fowles 1982: 87).
 (17b) - Dar nu-s deloc supărat pe tine. (Fowles 1995: 226).
 (17c) I'm not angry with you at all. (back translation).

However, some additional emphasis could have been preserved by avoiding the contraction of the copular verb and the negation in Romanian (*nu-s*) just as the contraction of the subject and copular verb in English is possible. Indeed, the contraction of the copular verb and the negation is not only possible but common in Romanian. The effect of avoiding contractions would be similar in both languages.

Indignation is expressed in a non-contracted verb form, where italics are used for additional stress in intonation:

- (18a) "Nurse, you also do *not* speak like that about senior staff in front of patients." (Fowles 1982: 20).
 (18b) - Soră, nu se vorbește așa despre personalul superior în fața pacienților. (Fowles 1995: 51).

Although the translation is equivalent both in meaning and in structure, the italics are missing in Romanian, which cancels the emphatic value present in the English original version.

The non-contracted verb form in the following example provides the entire sentence with an overall stress, which is similarly expressed in Romanian. Also, the negation takes the front position in the translation so as to isolate the negation from the auxiliary and thereby to offer more pregnant emphasis:



- (19a) "I did not start this." (Fowles 1982: 48).
(19b) - Nu eu am început. (1995: 127).
(19c) It is not me who has started this. (back translation).

Negatives, such as *nobody*, *nothing*, *never*, etc. are felt stronger and can easily acquire emphatic value as compared to *anybody*, *anything*, *ever*, etc. used with *not* (Swan 347-348). In the example below (20), the sentence *You know nothing* is emphatic as compared to its semantic equivalent *You don't know anything*, which is stylistically neutral in itself. The distinction does not exist in Romanian since the negation *nu* (*not*) is obligatorily attached to the verb in a sentence comprising *nimeni* (*nobody*), *nimic* (*nothing*) and *niciodată* (*never*). This is due to the fact that the use of double or even multiple negation is the norm in Romanian. The English version and its Romanian translation (including the back translation and the literal translation) in the example below are indicative thereof:

- (20a) "I know you secretly want me to, Miles."
"You know nothing." (Fowles 1982: 65).
(20b) - Las' că știi eu că de fapt vrei, Miles.
- Ba nu știi nimic. (Fowles 1995:169).
(20c) I know you actually want it, Miles.
Oh, you don't know nothing.* (literal back translation).

Lexical means of compensation are adopted in the translation above, namely *de fapt* (*actually, in fact*) and the interjection *Oh*. In both translated utterances (20b), the stress is taken over by lexical additions. A similar method of compensation is resorted to in example (21b) below as well, where an entire simple sentence is inserted: *Să știi* (*I'm telling you*). As can be inferred from the back translations, these lexical additions function merely as fillers used for rhetorical purposes. Nevertheless, they do take over the stress and thus generate the desired stylistic effect in a fitting manner.

- (21a) "This is getting you absolutely nowhere!" (Fowles 1982: 32).
(21b) - Să știi că nu obții nimic așa! (Fowles 1995: 84).
(21c) "I'm telling you you don't obtain anything like that!" (back translation).

Another kind of emphatic negation named *litote* is also a stylistic or rhetorical device which appears in the text. It manifests as a double negative having the role of strengthening a positive idea, which is thus provided with a nuance unattainable by means of an affirmative statement that would be semantically equivalent. The examples below illustrate it:

- (22a) "I hope that's not too uncomfortable." (Fowles 1982: 21).
(22b) - Sper că nu e prea incomod. (Fowles 1995: 52).
(22c) I hope it's not too uncomfortable. (back translation).

In mathematical terms, the double negation equals affirmation. From a stylistic perspective though, where nuances are of utmost importance, they are not perfectly equivalent. This means that, stylistically speaking, *not too uncomfortable* is not the same as *comfortable enough*. The observation can be well extended to Romanian, which the translation in (22b) also exhibits. Nevertheless, not all Romanian adjectives can bear a negative prefix as does *incomod* (*uncomfortable*) above. It is the case of the following example, where a lexical means of compensation is used instead, namely *doar* (here the equivalent of *indeed*):

(23a) "...I'm not unreasonable. I wouldn't have objected to a certain discreet nuance of romantic interest. I'm not totally unaware that you're male and I'm female." (Fowles 1982: 35).

(23b) - Doar sunt o persoană rezonabilă. N-aș fi avut nimic de obiectat la o tușă discretă de romantism. În fond, nu pot ignora cu totul faptul că tu ești bărbat, iar eu femeie. (Fowles 1995: 88-89).

(23c) I am a reasonable person indeed. I wouldn't have objected to a certain discreet nuance of romantic interest. In fact, I cannot entirely ignore the fact that you are a man and I am a woman. (back translation).

As is evident in the next example, stress can be obtained by the use of a negation plus *but*, (meaning *nothing else than/ except*), when an affirmative sentence could have rendered the meaning but would have missed the emphasis:

- (24a) "Where do you think the world would have been if we'd all worn nothing but logic since the beginning? ..." (Fowles 1982: 76).
(24b) - Unde crezi că ar fi azi lumea dacă ne-am fi înveșmântat numai în logică de la bun început? (Fowles 1995: 194).
(24c) Where do you think the world would be today if we had worn only logic since the beginning? (back translation).

Although Romanian possesses a similar structural manner of expression (*nimic decât/ în afară de*), the translator opts for the omission of the negation, which determines a lower emphatic level.

For rhetoric and/ or stylistic purposes, authors sometimes creatively opt for unusual and witty ways of expression. Such an exceptional case is the following example, which is presented below despite its perhaps singular occurrence:

- (25a) "It's not possible."
"It's not only *not* not possible. It is." (Fowles 1982: 71).
(25b) - E imposibil.
- Nu e deloc imposibil. (Fowles 1995: 185).
(25c) It is impossible.
It is not impossible at all. (back translation).

The reply under (25a) includes three times the negation *not* in a single sentence. The reply is meant to wittingly and emphatically contradict the previous negative utterance. The adverbial addition *not only* provides the sentence with additional stress. This adverbial is not translated into Romanian (although it is possible), the negation is not repeated, and the entire sentence is simplified and slightly neutralized in stylistic effect. *Not possible* is translated as *imposibil* (*impossible*) and the adverb *deloc* (*at all*) is added to recover some emphatic value, while the italics are missing from the translation.

The same adverbial, *not only*, is commonly used in English for emphasis in sentences where additions need to be highlighted. The Romanian version is structurally similar (no back translation necessary):

(26a) "So he not only saw what I was doing, he must have also known what I was thinking." (Fowles 1982: 39).

(26b) - Așa că nu numai c-a văzut ce făceam, dar cred că a și ghicit la ce mă gândeam. (Fowles 1995: 104).

4.4 Sentences with fronted negation

Negations are often engaged in inverted syntactical constructions for emphatic purposes. Such inversions entail placing the negation on front position in the sentence. Here are a few such examples from many similar ones in Fowles' *Mantissa*. They occur in dialogic contexts revealing annoyance and tension in expressing firmness and a nuance of warning (27), carelessness (28), ironical complaint (29), harsh refusal (30), ironical offence (31). Most of the translations into Romanian display structural and semantic equivalence even if the translator's preferences for the sake of naturalness can be identified:

(27a) "You don't kid a sister. Not for a moment." (Fowles 1982: 28).

(27b) - Nu mă duci tu pe mine. Nici o șansă. (Fowles 1995: 70).

(27c) You don't fool me. No chance. (back translation).

(28a) "Not that I care a damn." (Fowles 1982: 35).

(28b) - Nu că mi-ar păsa cît puțin. Mie personal. (Fowles 1995: 90).

(28c) Not that I care a damn. Me myself. (back translation).

(29a) "Not that you seem to appreciate it." (Fowles 1982: 31).

(29b) - Nu c-ai fi în stare să apreciezi. (Fowles 1995: 77).

(29c) Not that you are able to appreciate it. (back translation).

(30a) "Not in a thousand years." (Fowles 1982: 66).

(30b) - Nici nu-mi trece prin cap. (Fowles 1995: 169).

(30c) It doesn't even cross my mind. (back translation).

(30d) No way does it cross my mind. (literal back translation).

Alternatively, the translation of the next sentence does not adopt a negation but acquires the form of a rhetorical question, with the meaning and effect well preserved and quite naturally expressed in Romanian:

(31a) "Not that you could ever imagine, being a man." (Fowles 1982: 36).

(31b) - Da' ce poți tu să-nțelegi, bărbat fiind? (Fowles 1995: 96).

(31c) But what can you understand, being a man? (back translation).

4.5 Cleft sentences

Cleft sentences are fairly frequent syntactical constructions used to draw attention to particular ideas. In Fowles' work, it proves to be a quite common occurrence as an effective means of attaching stress to items which could otherwise remain shadowed or would be granted too little attention. It appears indeed suitable in a mostly tense dialogue as is the one in this novel. Romanian possesses similar syntactical means, which is illustrated in the following two examples:

(32a) "What I was actually rather wondering was this (colon) whether there aren't really (comma) in spite of your distinctly exaggerated umbrage at one or two small assumptions I was obliged to make ...". (Fowles 1982: 32).

(32b) - De fapt, ceea ce mă interesează pe mine e următorul lucru (două puncte) dacă nu există cumva (virgulă) în ciuda reacției tale exagerate la vreo două presupuziții minore pe care am fost obligat să le fac... (Fowles 1995: 82).

(32c) Actually, what I am interested in is the following thing (colon) whether there aren't really (comma) in spite of your exaggerated reaction at one or two small assumptions I was obliged to make ... (back translation).

The minor changes that can be noticed in the back translation as compared to the original are only matters of naturalness in Romanian and they do not affect the message in meaning or style.

Despite the different constructive manner in the translation of the next example, the translation options are employed also for suitability reasons and do not determine any significant change of content or style:

(33a) "And all you do is take advantage of my decency, my trying to keep up with the times." (Fowles 1982: 33).

(33b) - Iar tu nu faci altceva decât să profiți de bunul meu simț și de dorința mea de a ține pasul cu istoria. (Fowles 1995: 86).

(33c) And you do nothing else but take advantage of my decency and my desire to keep pace with history. (back translation).



The cleft sentence in the next example includes the negation *not* in italics, which indicates the rising tone used to stress an idea expressed in contradiction to the previous intervention. Disapproval and even indignation are mirrored effectively in this way, which importantly contributes to the creation of a tense atmosphere:

(34a) “What you forget is that I am *not* something in a book. I am supremely real.” (Fowles 1982: 30).

(34b) - Ai uitat complet că nu sînt personaje de roman. Sînt cît se poate de reală. (Fowles 1995: 78).

(34c) You have completely forgotten that I am not a character in a novel. I am as real as possible. (back translation).

The translation adopts a different formal expression, using the common syntactical pattern but adding the adverb *complet* (*completely*) to make up for the otherwise missing emphasis. The italicized marker is missing from the Romanian version.

5. Findings

The analysis has revealed the following findings in terms of the research questions posed:

(i) Do English and Romanian possess similar structural means to express emphasis?

The elliptical sentences proved to be employed in both languages with similar stylistic effect even if there are structural dissimilarities stemming mainly from the fact that Romanian verbs inflect the information about the subject and therefore can by no structural means omit part of the information embedded in the verb form as can English. This seems the major structural difference reflected not only in elliptical sentences, but also in full positive and negative sentences. The English positive sentences commonly include a non-obligatory auxiliary verb for emphasis, which does not exist as such in Romanian. Also, the negative sentences in which the auxiliary verb is omitted do not have an equivalent structural solution in Romanian. Neither have most non-contracted forms engaged for obvious emphatic purposes. Except for some tense-related structures and the association of subject plus few verbs, contractions are not possible in Romanian. Besides, double or multiple negations are used in English only exceptionally, for evident stylistic purposes. On the contrary, in Romanian they are the norm in any neutral discourse, generating no stylistic effect whatsoever. In such situations, Romanian resorts to alternative solutions which will be discussed below. As far as cleft sentences are concerned, they display similar constructive manners in English and Romanian, with their translation posing no problem.

(ii) Has the emphatic style and the emotional content

been successfully preserved in the translation of novel *Mantissa* by John Fowles?

Most of the times the stylistic and emotional content was rendered successfully and at similar intensity in the Romanian target version. Even though some slight reduction of intensity could be noticed in few cases, the nature of the emotion has been preserved, whether it was contradiction, anger, disagreement, disbelief, astonishment, etc. Irony and sarcasm could also be well inferred in the speakers' tone in the translation when they were present in the source text. The inherent structural differences between English and Romanian discussed in the answer to the first research question were most of the times dealt with by the translator, who adopted a flexible and dynamic stance to the creation of the desired emphatic effect, for the expression of the same semantic but also stylistic and rhetorical values.

(iii) What solutions did the translator find in order to preserve the emphatic value and intensity in the target text when faced with structural differences between English and Romanian?

Considering that (i) there are structural differences between English and Romanian for the realization of emphasis and (ii) that the overall meaning, intention and effect have been preserved in the translation, it is clear that there have been means of compensation for the lack of formal equivalence in the manifestation of emphasis in the translation. Moreover, the translation indicates that the translator's preferences can also have a say in the options made. This is visible in the examples where similar structures as in English could have been adopted in Romanian, but others have been used instead. The explanation might lie in the translator's endeavour to produce a more natural target language version. The means of compensation or alternative solutions that have been identified in this study can be summarised as being the following ones: lexical means of compensation (mostly adverbials), repetition (for ellipsis in English), explicitation or paraphrase, punctuation marks and typographic elements (italics, capitalization) as equivalents of the prosodic stress in speaking.

6. Conclusions and Further Investigation

This study aimed at investigating the realization of emphasis in various types of sentences in English and Romanian from a translational perspective. The material set under the lens was extracted from the fictional dialogue in John Fowles' novel, *Mantissa*. The comparative examination of the examples considered representative in the English original and their translation into Romanian took account equally of the formal manifestation of emphasis and on its diverse

functional values. Moreover, focus was laid on the relation between the formal construction of elliptical sentences and their functional accomplishment.

From a conceptual and theoretical vantage point, the classifications of emphasis pertain either to the linguistic realm or to the stylistic one. This entails a separation of the formal and the functional approaches to emphasis, whereas its communicative value arises exactly from the coherent employment of both. Looking separately at the components of emphasis – the formal and the functional one – does provide insights into both language studies and contrastive studies on the one hand and into stylistics on the other. But no act of communication operates effectively apart from the relation that needs to be established between form and function. Of course, this is valid in the act of translation as well, when this relation needs to be of a comparative nature, with the ultimate aim to produce a comprehensive, natural target language version with the meaning, intentions and effect in place.

Given this observation, Swan's classification seems to lack this necessary relation and intertwining of form and function. More precisely, Swan's first category – emotive and contrastive emphasis – is of a **functional** type, whereas the other three types – pronunciation, vocabulary and structures – fall within the **formal** area

of expression, referring to language means enabling the achievement of emphasis in discourse. Nevertheless, emotive and contrastive emphasis (the first category) is not complementary to the other three categories, instead it is a functional value which is achieved by means of the devices enlisted in the other three categories.

The limitations of this study derive from the fact that the investigation of emphatic devices depicted from only one novel could not possibly be all-comprising since it is strictly dependent firstly on the author's style and preferences in shaping the features of the characters. Secondly, the results of such a study are also subject to the characters' idiosyncracies. This might be the explanation for the predominant and repeated use of certain emphatic language mechanisms, while others are not present even though they are mentioned in the theory and are the same common in English as the ones the occurrence of which is repeatedly encountered. Moreover, the study of only one translation is also a matter of the translators' preferences. Therefore, a complete comparative study of emphatic devices in English and Romanian would require a sizable corpus consisting of a variety of literary texts, authors and translators. Such undertaking is worthwhile since several small-scale studies proved so rich and rewarding in findings.

Bibliography:

- Arhire, Mona. "Lexical Emphasis in the Fictional Dialogue: A Translational Perspective." *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 11, no. 3 (2019): 105-118, <https://doi.org/10.2478/ausp-2019-0029>.
- Bell, Roger T. *Sociolinguistics: Goals, Approaches, and Problems*. London: Batsford, 1976.
- Bishop, Ryan. "There's Nothing Natural About Natural Conversation: A Look at Dialogue in Fiction and Drama." *Oral Tradition* 6, no. 1 (1991): 58-78.
- Bonaffini, Luigi. "Translating Dialect Literature." *World Literature Today* 71, no. 2 (1997): 279-288.
- Fowles, John. *Mantissa*. New York, Boston, London: Little, Brown and Company, 1982.
- Fowles, John. *Mantissa*. Translated by Angela Jianu. Bucharest: Univers, 1995.
- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London and New York: Routledge, 1993.
- Gardiner, Alan. *English Language*. London: Pearson Education Limited, 2008.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay on Method*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Herman, David. "Dialogue in a Discourse Context." *Narrative Inquiry* 16, no. 1 (2006): 75-84.
- Holmes, Janet. *An Introduction to Sociolinguistics*. U.K.: Longman, 2008.
- Hudson, Richard. A. *Sociolinguistics*. Cambridge: CUP, 1996.
- Kinzel, Till, and Jarmila Mildorf. "New Perspectives on Imaginary Dialogues: An Interdisciplinary Dialogue." In *Imaginary Dialogues in English: Explorations in a Literary form*, edited by Till Kinzel, and Jarmila Mildorf, 9-30. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012.
- Spolsky, Bernard. *Sociolinguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Swan, Michael. *Practical English Usage*, Third Edition, Oxford University Press, 2009.
- Thomas, Bronwen. *Fictional Dialogue: Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2012.
- Trudgill, Peter. *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*. London: Penguin Books, 2000.
- Wardhaugh, Ronald. *An Introduction to Sociolinguistics*. New York: Basil Blackwell Inc., 2010.



RISCURILE COMPORTAMENTULUI SEXUAL ȘI CONSUMUL DE SUBSTANȚE LA TINERII ROMÂNI

Mihai COPĂCEANU

Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia, Facultatea de Drept și Științe Sociale
1 Decembrie 1918 University, Alba Iulia, Faculty of Law and Social Sciences
Personal e-mail: mihai.copaceanu@uab.ro

THE RISKS OF SEXUAL BEHAVIOUR AND SUBSTANCE USE IN YOUNG ROMANIANS

Abstract: Young people consume alcohol and drugs in a way that can be harmful to their health. Concerning the research on the consumption of psychoactive substances and sexual behaviour in Romania, there are some deficiencies. In a very large study with 10,144 young people (average age of 18.97 years.), most respondents said they had started their sexual life at the age of 16. However, there was a total of 21.8% who started their sexual life at the age of 15 and under 15. Regarding condom use, 45.9% of adolescents say they do not use condoms every time they have sex. Concerning the non-condom use decision, the state of pleasure is the most important thing. In the case of rape, this research has found that 304 people (3%) said they were victims of rape committed by a partner (or another person) who was under the influence of alcohol. The percentage of those who told their relatives or friends about the rape was 2.4%, meaning that 60 people did not tell anyone about rape, and worse, only 102 people filed a complaint with the police.

Keywords: sex, alcohol, marijuana, youth, sexual assault.

Citation suggestion: Copăceanu, Mihai. “Riscurile comportamentului sexual și consumul de substanțe la tinerii români”. *Transilvania*, no. 4 (2021): 85-90.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.11>.



Tinerii consumă tutun, alcool și droguri într-un mod care poate dăuna sănătății personale, familiale și sociale. Sunt studii care demonstrează că până și consumatorii sociali se expun la aceleași riscuri ca cei care consumă într-un mod sever, probabil datorită poftii induse de alcool¹. În ceea ce privește cercetarea privind consumul de substanțe psihoactive în România, există unele deficiențe. În primul rând, avem o abordare medicală axată pe tulburarea de dependență și tratament și, în același timp, o serie de campanii de prevenire adresate populației generale, care nu au impactul dorit. Campaniile din mass-media, de pildă, au un efect asupra cunoștințelor despre alcool, dar nu au un impact în reducerea consumului de alcool².

Ceea ce lipsește din cercetare este abordarea directă a problemei din perspectiva consumatorului la risc și

evaluarea efectelor pe termen scurt asupra sănătății tinerilor, luând în considerare aspectele psihologice (de exemplu, ideea suicidară) sau comportamentul sexual. Sunt studii care accentuează importanța și necesitatea screening-ului pentru depistarea ideii suicidare încă de la vârsta de 10 ani³. Mai mult, tinerii cu probleme de sănătate mintală nu accesează serviciile de sănătate mintală, iar unele state civilizate au dezvoltat deja aplicații telefonice și folosesc calculatorul și internetul nu doar pentru a intra în contact cu tinerii cât mai ales pentru furnizarea serviciilor de psihoterapie online, programe dovedite a fi eficiente⁴.

În perioada pandemiei din anul 2020, s-a constatat că peste 80,2% din tinerii români au folosit internetul în mod excesiv (58,3% petrecând peste 6h/zilnic), 35,4% considerându-se dependenți de internet iar în ceea ce

privește consumul de alcool, acesta a crescut pentru aproape 9% dintre participanții la studiu⁵. Legătura dintre agresiunile sexuale, viol și consumul de alcool și alte substanțe psihoactive a fost bine stabilită de o serie de studii în ultimii 20 de ani^{6,7}. Bunăoară, unul dintre cele mai largi studii la nivel mondial, Studiul Global despre Droguri (peste 750.000 de participanți) publicat în mai 2019, raporta următoarele: alcoolul a fost identificat în aproape 90% din cazurile de agresiuni sexuale, drogurile ilegale în 14% din cazurile de agresiuni sexuale având ca implicați bărbații și 7% în rândul femeilor. Cu privire la raportarea la poliție, în 97% dintre cazuri nu au fost raportate, explicațiile fiind: „mă simțeam parțial responsabil” (43%), „nu mă gândeam că ceea ce s-a întâmplat reprezintă o infracțiune”, „agresorul era unul din grupul de prieteni/cunoscuți” (25%), „nu doresc ca altcineva să afle” (20%), „mi-e rușine” (16%) și „eram îngrijorată deoarece consumasem droguri” (10%)⁸.

În România, astfel de studii de impact nu au fost realizate în ultimii ani. Nu avem încă o imagine clară, o radiografie precisă a consumului de alcool, tutun și droguri la tinerii români. Avem câteva studii realizate de cercetători individuali, de cadre didactice și mai mult avem contribuția unor organizații guvernamentale. Riscurile comportamentului sexual la studenți au fost analizate într-un studiu cu peste 3800 de participanți printr-un chestionar online, rezultatele fiind îngrijorătoare: 30% au raportat parteneri sexuali multipli, 53.7% și-au început activitatea sexuală între 14 și 18 ani și 25.9% dintre băieți și 23.3% dintre fete nu au folosit metode contraceptive la primul act sexual, proporția fiind mai mare în rândul celor cu debut sexual precoce⁹. În alt studiu recent (tot cu studenți), consumul de alcool a fost asociat pozitiv cu numărul de țigări ($p < 0,001$) și negativ cu somnul¹⁰. Agresiunile fizice au fost asociate cu consumul excesiv de alcool în ultimele 30 de zile¹¹. La bărbați, o simplă informare despre sex la o vârstă mai mică a redus șansa unui debut sexual precoce¹². La femei, motivația de a reduce consumul de alcool a fost legată de regretul față de sex și agresiunile sexuale¹³. Plecând de la aceste deficiențe din literatura de specialitate, neavând publicat un studiu național, pe parcursul anului 2019 sub coordonarea Institutului de Antropologie „Francisc I. Rainer” al Academiei Române s-a desfășurat un studiu amplu care a cuprins o anchetă pe bază de chestionar cu scopul de a evalua relația dintre comportamentele de risc pentru tineri (consum de tutun, alcool și droguri) și comportamentul sexual¹⁴.

Obiectivul principal al studiului a fost să se obțină răspunsuri de la un număr deosebit de mare de participanți. A fost elaborat un chestionar cu 129 de itemi care a devenit viral în mediul online fiind distribuit exclusiv în mediul online (Facebook, Email, Instagram) la o scară mult mai largă, atingând în final un număr de 10.114 participanți din toate județele țării și din afara țării (de exemplu, Chișinău, 146 de participanți).

Cei mai mulți respondenți au fost din Sibiu (1365), urmați de cei din București (1280) și Iași (683). Vârsta medie a respondenților a fost 18,97 ani. Majoritatea respondenților au fost de sex feminin: 75.2% (7602) și 23.1% de sex masculin (2334). Cu privire la domiciliu, 72.4% locuiau în mediul urban. Nivelul studiilor a fost reprezentat astfel: studii gimnaziale (2.1%), liceale (67.5%), universitare (26.3%) și postuniversitare (2.7%), deci cei mai mulți dintre respondenți au fost elevi de liceu.

Câteva dintre ipotezele studiului sunt: H 1: există o asociere semnificativă statistic între numărul de parteneri sexuali și consumul de alcool sau marijuana; H 2: există o asociere semnificativă statistic între folosirea prezervativului de fiecare dată în timpul actului sexual și consumul de marijuana.

Studiul a arătat că principalele motive pentru care tinerii încep să consume droguri sunt curiozitatea și influența grupului de prieteni, ceea ce este în concordanță cu alte rezultate ale studiilor⁵. Drogurile recreaționale sunt mai ușor acceptate de către adolescenți și adesea sunt consumate cu rolul de a socializa, de a fi acceptat și de a se integra în grupul de prieteni. De fapt, cel mai consumat droguri de către tineri este marijuana, conform informațiilor furnizate de Agenția Națională Antidrog prin rapoartele anuale¹⁶.

Cu privire la viața sexuală, s-a constatat scăderea vârstei la care tinerii își încep viața sexuală, cei mai mulți declarând vârsta de 16 ani, fapt recunoscut de aproape 40% dintre tineri, ceea ce reprezintă o vârstă mai mică decât cea la care fac referire unele studii din America (vârsta de 17 ani în Washington, 2018)¹⁷. Cu toate acestea a existat un procent total de 21,8% de tineri care și-au început viața sexuală la vârsta de 15 și sub 15 ani.

Se constată procente mai ridicate ale respondenților de sex masculin (28,9%) care și-au început viața sexuală înainte de 15 ani, comparativ cu respondenții de sex feminin (19,6%). Rezultatele confirmă tendința de scădere a vârstei pentru începerea activității sexuale, nu doar în România cât și în alte state¹⁸. De asemenea, mulți dintre participanți au declarat că nu folosesc prezervativul în timpul actului sexual, contextul și starea de plăcere fiind în principal motivele care influențează decizia folosirii sau nu a prezervativului. Practic, peste 45% dintre adolescenți au declarat că nu folosesc prezervativul de fiecare dată când fac sex, iar contextul sau starea în care se simt ambii parteneri contează în procent de 6,3% în decizia folosirii prezervativului. În schimb, în ceea ce privește decizia de nefolosire a prezervativului cel mai mult contează starea de plăcere (*vreau să mă simt bine, mai multă plăcere* - 29,9%).

Cu privire la consumul de substanțe, 43,2% dintre respondenți au declarat că au consumat alcool când au făcut sex. În cazul consumului de substanțe psihoactive (de exemplu, marijuana), aproape un sfert dintre subiecții de sex masculin (24,8%) au declarat că au făcut sex după ce au consumat substanțe psihoactive, în timp



ce fetele declară acest lucru doar într-o proporție de 17,9%. Cei care au consumat marijuana chiar în ultimele 7 zile într-o proporție de 90,7% au prieteni care fac același lucru, ceea ce ne explică în mod clar că marijuana este un drog cu profunde valențe sociale.

Persoanele care au avut mai mult de un partener sexual în ultimele 12 luni, nu mai puțin de 68,5% au consumat mai mult sau mai puțin frecvent marijuana, în timp ce dintre persoanele care nu au avut mai mult de un partener sexual în ultimele 12 luni, doar 36,5% au consumat marijuana. Mai mult de jumătate dintre cei care nu folosesc prezervativul (55,4%) au consumat vreodată marijuana.

Acest studiu a pus în evidență existența unor agresiuni sexuale comise sub influența alcoolului, multe dintre victime nedeclarând aceste evenimente rudelor sau Poliției. Situațiile de agresiune sexuale (de exemplu atingeri nedorite, pipăit, etc.), partenerul fiind sub influența alcoolului au fost raportat de 11,8% (1181) dintre respondenți. Mesaje sau imagini cu conținut sexual explicit (sexting) au fost primite pe telefon de către un procent de 53,1 % (5319) dintre respondenți. Rezultatele sunt în creștere comparativ cu alte studii din urmă cu 7-8 ani care raportau un procentaj de 12,6%¹⁹.

Respondenții de sex feminin au fost întrebați dacă au existat situații când s-a folosit vreodată forța pentru a face lucruri pe care nu le-au dorit să le facă când partenerul era sub influența alcoolului și 8,7% (817) au răspuns afirmativ. Procentul a fost mult mai ridicat când s-a referit la întreținerea unor relații sexuale astfel încât persoana s-a simțit „jignită și folosită”, atingându-se un procent de 21,7%. Aproape 8% dintre respondenți au fost de acord că dacă partenerul nu ar fi consumat alcool, nu ar fi acționat în mod neplăcut agresiv. Tot cu privire la comportamentul sexual a fost introdusă o întrebare care abordează șantajul sexual sau răzbunarea, rezultând un procent de 11,9% (1190) dintre respondenți care au declarat că au existat situații de amenințare că partenerul va expune o fotografie sexuală cu cea în cauză, ca să te șantajeze sau să se răzbune. În cazul victimei, 9,8% din total eșantionului au declarat că datorită faptului că a consumat alcool este posibil ca alcoolul să-i fi redus, respondentului, capacitatea de a detecta riscul de a fi agresată sexual de către partener.

Doar 39,5% dintre respondenți au considerat că o femeie care consumă foarte mult alcool poate să-și dea consimțământul pentru activitatea sexuală și doar 3,6% dintre respondenți au considerat că dacă ambii parteneri s-au îmbătat și au făcut sex, trebuie ca băiatul să fie acuzat de agresiune sexuală sau viol. În cazul violului, această cercetare a descoperit că 304 persoane (3%) au declarat că au fost victime ale violului comis de către partenerul tău (sau de o altă persoană) care consumase alcool. Procentul celor care au dezvăluit acest viol rudelor sau prietenilor a fost de 2,4%, ceea ce înseamnă că 60 de persoane nu au spus nimănui despre viol și mai grav

doar 102 de persoane au depus plângere la Poliției.

Studiile au arătat că abuzul de alcool are efecte asupra capacității femeilor de a evalua și de a reacționa la risc, asupra disponibilității bărbaților de a se comporta agresiv și asupra percepțiilor greșite ale bărbaților despre intenția sexuală a femeilor²⁰.

Deși teama de riscul de contractarea unor boli cu transmitere sexuală a fost raportată de un număr de 3822 de persoane (38,2%), procentul persoanelor care au beneficiat de consultații ginecologice în ultimele 12 luni a fost de 23,6%, iar celelalte persoane care nu au fost niciodată la un consult ginecologic a fost de 38,4%. Teste pentru depistarea bolilor cu transmitere sexuală au fost făcute în ultimele 12 luni de către un procent de 11,7% dintre respondenți. Peste 10% dintre respondenți au declarat că au întreținut relație sexuale cu persoane cunoscute ocazional (ex. în club) sub influența alcoolului.

În ultimele 12 luni, 26,3% (2608) respondenți au avut mai mult de un partener sexual, iar 14,2% dintre respondenți au avut mai mulți parteneri sexuali în aceeași perioadă de timp, concomitent. Cu privire la precizia numărului de parteneri sexuali, a fost adăugată o nouă întrebare, la care au răspuns aproape jumătate din participanți, constatându-se că cei mai mulți au avut doi parteneri sexuali în ultimele 12 luni (5,5%), urmat de 5 sau mai mulți (2,2%).

Printre practicile sexuale, frecventarea unor site-uri cu conținut sexual a fost raportată astfel: zilnic (6,6%), săptămânal (20,1%), lunar (8,3%), foarte rar (28,3%). Vizionarea filmelor cu conținut sexual a fost raportată zilnic de către 6,8%, săptămânal de către 20,8%, lunar de către 8,5% și foarte rar de către 29,8%. Frecventarea unor pagini de internet cu conținut sexual în scopuri autoerotice a fost raportată după cum urmează de mai multe ori pe zi (0,9%), zilnic (5,8%), săptămânal (18,5%), lunar (7,6%), foarte rar (23,7%) și niciodată (43,3%). Din păcate vizionarea materialului pornografic online devine ca o modalitate de educație sexuală pentru tineri și datorită faptului că părinții nu discută cu tinerii pe această tematică²¹.

Ce soluții există? Tinerii nu apelează la servicii de consiliere psihologică, cei mai mulți pentru că nu-și conștientizează problemele (31,4%), pentru că nu au încredere că pot fi ajutați (25,7%), pentru că vor să-și rezolve singur problemele (25,2%) și pentru că au o grămadă de prejudecăți (17,6%). Cu privire la consilierea psihologică online, un procent extrem de ridicat, peste 83% (8339) au considerat această metodă ca fiind utilă. Tot ca o soluție care să ajute tinerii în reducerea consumului de alcool a fost acceptată dezvoltarea unei aplicații online de către 77, 8% dintre respondenți.

Limite studiului

De precizat dintr-un început că rata de răspuns a fost foarte ridicată ținând seama de timpul limitat de colectare

a datelor și de resursele disponibile. Primul dezavantaj al chestionarului online este cu privire la identitatea, profilul respondenților (caracteristici) și riscul primirii unor răspunsuri nerealiste. La chestionarele online se pot cunoaște relativ puține informații despre caracteristicile persoanelor din comunitățile online, cu excepția unor variabile demografice de bază solicitate însă chiar aceste informații pot fi discutabile și false. Nu se poate realiza un control nici asupra identității și nici asupra conținutului răspunsurilor, existând deci posibilitatea ca o persoană, în realitate să nu fie cine declară că este (vârstă, sex, apartenență) cât și să ofere răspunsuri nesincere sau chiar multiple (alte aplicații identificând persoane prin IP-ul calculatorului împiedică acest fapt).

Însă, pentru a încuraja sinceritatea răspunsurilor au fost adoptate mai multe măsuri. În primul rând, nu s-a solicitat nicio dată de identificare (nume, prenume, date de contact, email) astfel încât caracterul anonim al chestionarului să crească încrederea în originalitatea cercetării și să încurajeze participanții să ofere răspunsuri cât mai sincere. Deoarece credibilitatea unor conținuturi online poate fi pusă la îndoială am păstrat scurta informare de la începutul chestionarului, unde respondenții trebuiau să-și exprime acordul. Informarea de la început despre scopul, obiectivele și utilitatea studiului a dorit să reducă dezavantajul legat de lipsa posibilității de a adresa întrebări lămuritoare pe parcursul completării chestionarului motivat de anume diferențe în înțelegere și interpretare, sau unele stări de confuzie.

Numărul ridicat de persoane de sex feminin (75.2%) poate fi o limită. S-a monitorizat constant procesul de completare a chestionarelor pentru a se păstra un echilibru între mai multe caracteristici ale acestora și în ceea ce privește variabila sex. S-au suplimentat campaniile de promovare online și cu toate acestea, în final, majoritatea respondenților au fost de sex feminin: 75.2% (7.602), 72,4% locuind în mediul urban, cei mai mulți fiind înscriși în ciclul liceal (67,5%). Cu privire la distribuția eșantionului precizăm că au existat răspunsuri din toate județele țării plus câteva răspunsuri din afara țării.

Lungimea chestionarului poate constitui un dezavantaj ce ar putea influența nesinceritate și superficialitatea în răspunsuri, respondenții să fie tentați să bifeze repede unele opțiuni fără să acorde suficientă atenție și prea mult interes și atenție doar cu scopul de a finaliza chestionarul în scurt timp. S-a urmărit diminuarea acestei limite prin crearea unor variante de răspuns extrem de scurte, fără niciun grad de complexitate, astfel încât respondenții să răspundă cu încredere și timpul de răspuns să fie cât mai scurt. Întrebările au fost simple și ușor înțeles, care să nu lasă loc de interpretări, folosindu-se cuvinte simple

fără niciun pic de dificultate. Unele întrebări conțineau explicații suplimentare în paranteze. Majoritatea întrebărilor au fost închise/structura, acestea forțând respondentul să dea un singur răspuns, nu au existat întrebări cu răspunsuri multiple, ceea ce iarăși asigură o rapiditate.

În cazul chestionarelor lungi, adolescenții sunt persoane care nu au răbdarea de a răspunde la chestionare lungi, fapt dovedit și de feedback-ul lor, așa cum am constatat din remarcile lor despre construcția acestui chestionar. De aceea, pentru a reduce acest risc am încercat să introduc doar întrebări esențiale care răspundeau obiectivelor cercetării și întrebări cu variante de răspuns cât mai simple, cu toate că exista tendința de a introduce întrebări suplimentare.

Concluzii

Una dintre primele concluzii generale este aceea că astfel de cercetări adresate tinerilor pe teme sensibile sunt extrem de binevenite, utile și necesare, tinerii și-au prezentat entuziasmul, interesul și respectul față de tematică și prin implicarea lor în cercetare nu doar că și-au exprimat punctele de vedere într-un mod extrem de subiectiv, dar au simțit că sunt de folos semenilor aflați în suferință.

Psihologia adolescentului român este de mare interes deoarece necesită o înțelegere apropiată de realitate, într-o societate într-o continuă schimbare cu o serie de influențe cunoscute și necunoscute. Viața adolescentului român se desfășoară mult mai mult timp zilnic într-o lume virtuală cu o expunere și interacțiune nemaîntâlnită vreodată în istoria umanității presupune alte aspecte de studiat concomitent cu unele riscuri. Niciodată adolescentul român nu a avut acces la sute și mii de prieteni online, nu a corespondat printr-un simplu click cu persoane de aceeași naționalitate sau străine de oriunde de pe glob și niciodată nu a avut atât de facil accesul la substanțe psiho-active, de exemplu prin comenzile online prin internet sau telefonic. Cum pot fi implicați părinții în educația copilului? Cercetări calitative în ceea ce privește calitatea vieții adolescentului, care sunt factorii ce asigură bunăstarea adolescentului, dacă astăzi, ca și odinioară, consumul de alcool este cea mai puternică formă de socializare există oare alternative eficiente care să redea aceleași trăiri emoționale adolescentului român? Care sunt cele mai eficiente modele de a instrui adolescentul și de a-i oferi abilități de refuz a consumului riscant/periculos de substanțe? În final, cum pot fi dezvoltate în mod eficient programe de instruire și abilitare a părinților adolescenților care se află la risc?



Note:

1. Matthew E Sloan, Joshua L Gowin, Roshni Janakiraman, Corbin D Ester, Joel Stoddard, Bethany Stangl și Vijay A Ramchandani, „High-risk social drinkers and heavy drinkers display similar rates of alcohol consumption,” *Addict Biol* 25, nr. 2 (2020). <https://doi.org/10.1111/adb.12734>. Epub 2019 1 martie; PMID: 30821409; PMCID: PMC6717699.
2. Ben Young, Sarah Lewis, Srinivasa Vittal Katikireddi, Linda Bauld, Martine Stead, Kathryn Angus, Mhairi Campbell, Shona Hilton, James Thomas, Kate Hinds, Adela Ashie și Tessa Langley, „Effectiveness of Mass Media Campaigns to Reduce Alcohol Consumption and Harm: A Systematic Review”, *Alcohol and Alcoholism* 53, nr. 3 (2018): 302–316. <https://doi.org/10.1093/alcalc/agx094>.
3. B. Harmer, S. Lee, T.V.H. Duong, A. Saadabadi, „Suicidal Ideation”. 2020 Nov 23, în *StatPearls* [Internet] (Treasure Island (FL): StatPearls Publishing, 2021). Jan-. PMID: 33351435. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK565877/>.
4. K. Stasiak, T. Fleming, M.F. Lucassen, M.J. Shepherd, R. Whittaker, S.N. Merry, „Computer-Based and Online Therapy for Depression and Anxiety in Children and Adolescents”, *Child Adolesc Psychopharmacol* 26, nr. 3 (2016): 235–245. <https://doi.org/10.1089/cap.2015.0029>. Epub 2015 Oct 14. PMID: 26465266.
5. Mihai Copăceanu, „Ghid de supraviețuire în pandemie. 500 de sfaturi de la adolescenți pentru adolescenți și părinți” (Iași: Polirom, 2020).
6. H.B. Moss, C.M. Chen, H.Y. Yi, „Early adolescent patterns of alcohol, cigarettes, and marijuana polysubstance use and young adult substance use outcomes in a nationally representative sample”, *Drug Alcohol Depend* 136 (2014): 51–62. <https://doi.org/10.1016/j.drugalcdep.2013.12.011>. Epub 2013 Dec 31. PMID: 24434016.
7. L.T.D.S. Massaro, L. Adesse, R. Laranjeira, R. Caetano, C.S. Madruga, „Rape in Brazil and relationships with alcohol consumption: estimates based on confidential self-reports”, *Cad Saude Publica* 35, nr. 2 (2019): e00022118. English, Portuguese. <https://doi.org/10.1590/0102-311X00022118>. PMID: 30892422.
8. A. Winstock, „Global Drug Survey, key findings report”, 2019. <https://www.globaldrugsurvey.com>.
9. A.I. Grad, S.C. Senilă, R. Cosgarea, A.D. Tataru, S.C. Vesa, M.L. Vica, H.V. Matei, L. Ungureanu, „Sexual Behaviors, Attitudes, and Knowledge about Sexually Transmitted Infections: A Cross-sectional Study in Romania”, *Acta Dermatovenerol Croat* 26, nr. 1 (2018): 25–32. PMID: 29782296.
10. B.A. Năsui, R.A. Ungur, P. Talaba, V.N. Varlas, N. Ciuciuc, C.A. Silaghi, H. Silaghi, D. Opre, A. L. Pop, „Is Alcohol Consumption Related to Lifestyle Factors in Romanian University Students?” *Int J Environ Res Public Health* 18, nr. 4 (2021): 18–35. <https://doi.org/10.3390/ijerph18041835>. PMID: 33668631; PMCID: PMC7918722.
11. A. Bucur, S. Ursoniu, C. Caraion-Buzdea, V. Ciobanu, S. Florescu, C. Vladescu, „Aggressive Behaviors among 15–16-Year-Old Romanian High School Students: Results from Two Consecutive Surveys Related to Alcohol and Other Drug Use at the European Level”, *Int J Environ Res Public Health* 17, nr. 10 (2020):36–70. <https://doi.org/10.3390/ijerph17103670>. PMID: 32456095; PMCID: PMC7277901.
12. C. Faludi, C. Rada, „Gender differences in sexual and reproductive health education in the family: a mixed methods study on Romanian young people”, *BMC Public Health* 19, nr. 1103 (2019). <https://doi.org/10.1186/s12889-019-7321-0>
13. E.L. Davies, D. Conroy, A.R. Winstock, J. Ferris, „Motivations for reducing alcohol consumption: An international survey exploring experiences that may lead to a change in drinking habits”, *Addict Behav* 75 (2017): 40–46. <https://doi.org/10.1016/j.addbeh.2017.06.019>. Epub 2017, Jun 30. PMID: 28692953.
14. Rezultatele cercetării ample dar și alte aspecte precum relația cu părinții se regăsesc în volumul Mihai Copăceanu, *Sex, alcool, marijuana și depresie în rândul tinerilor din România. Studiu național cu participarea a peste 10.000 de tineri și 1200 de părinți* (București: Ed. Universitară, 2020).
15. E. Kuntsche, S. Müller, „Why do young people start drinking? Motives for first-time alcohol consumption and links to risky drinking in early adolescence”, *Eur Addict Res* 18, nr. 1 (2012): 34–39. <https://doi.org/10.1159/000333036>. Epub 2011 Dec 3. PMID: 22142752.
16. Raport național privind situația drogurilor 2018, România, noi evoluții și tendințe. <http://ana.gov.ro/>.
17. M. Epstein, Madeline Furlong, R. Kosterman et al. „Adolescent Age of Sexual Initiation and Subsequent Adult Health Outcomes”, *Am J Public Health* 108, nr. 6 (2018): 822–828. <https://doi.org/10.2105/AJPH.2018.304372>.
18. L.D. Lindberg, I. Maddow-Zimet, A.V. Marcell, „Prevalence of Sexual Initiation Before Age 13 Years Among Male Adolescents and Young Adults in the United States”, *JAMA Pediatr* 173, nr. 6 (2019): 553–560. <https://doi.org/10.1001/jamapediatrics.2019.0458>.
19. D. Gordon-Messer, J.A. Bauermeister, A. Grodzinski, M. Zimmerman, „Sexting among young adults”, *J Adolesc Health* 52, nr. 3 (2013): 301–306. <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2012.05.013>. Epub 2012 Jul 23. PMID: 23299018; PMCID: PMC3580013.
20. A. Abbey, „Alcohol-related sexual assault: a common problem among college students”, *J Stud Alcohol Suppl* 14 (2002): 118–128 <https://doi.org/10.15288/jsas.2002.s14.118>.
21. M.K. Sharma, N. Anand, P. Thamilselvan, N. Suma, N. John, M. Sahu, P. Chakraborty Thakur, H. Baglari, P. Singh, „Is porn use becoming a modality of sex education among teenagers? A case study” *Asian J Psychiatr* 45 (2019): 18–19. <https://doi.org/10.1016/j.ajp.2019.08.001>. Epub 2019 Aug 1. PMID: 31445305.

Bibliography:

- Abbey, A. "Alcohol-related sexual assault: a common problem among college students." *J Stud Alcohol Suppl.* 14 (2002): 118-128. <https://doi.org/10.15288/jsas.2002.s14.118>.
- Young, Ben et al. "Effectiveness of Mass Media Campaigns to Reduce Alcohol Consumption and Harm: A Systematic Review." *Alcohol and Alcoholism* 53, no. 3 (2018): 302-316. <https://doi.org/10.1093/alcalc/agx094>.
- Bucur, A. et al. "Aggressive Behaviors among 15-16-Year-Old Romanian High School Students: Results from Two Consecutive Surveys Related to Alcohol and Other Drug Use at the European Level." *Int J Environ Res Public Health* 17, no. 10 (2020): 3670. <https://doi.org/10.3390/ijerph17103670>.
- Copăceanu, Mihai. *Sex, alcool, marijuana și depresie în rândul tinerilor din România. Studiu național cu participarea a peste 10.000 de tineri și 1200 de părinți* [Sex, alcohol, marijuana and depression among young people in Romania. National study with the participation of over 10,000 young people and 1,200 parents]. Bucharest: Editura Universitară, 2020.
- Copăceanu, Mihai. *Ghid de supraviețuire în pandemie. 500 de sfaturi de la adolescenți pentru adolescenți și părinți* [Pandemic Survival Guide. 500 tips from teens to teens and parents]. Bucharest: Polirom, 2020.
- Davies, E.L., D. Conroy, A.R. Winstock, and J. Ferris. "Motivations for reducing alcohol consumption: An international survey exploring experiences that may lead to a change in drinking habits." *Addict Behav* 75 (2017): 40-46. <https://doi.org/10.1016/j.addbeh.2017.06.019>. Epub 2017 Jun 30. PMID: 28692953
- Epstein, M., et al. "Adolescent Age of Sexual Initiation and Subsequent Adult Health Outcomes," *Am J Public Health* 108, no. 6 (2018): 822-828. <https://doi.org/10.2105/AJPH.2018.304372>.
- Faludi, C., and C. Rada. "Gender differences in sexual and reproductive health education in the family: a mixed methods study on Romanian young people." *BMC Public Health* 19 (2019): 1103. <https://doi.org/10.1186/s12889-019-7321-0>.
- Gordon-Messer, D., J.A. Bauermeister, A. Grodzinski, and M. Zimmerman. "Sexting among young adults." *J Adolesc Health* 52, no.3 (2013): 301-6. <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2012.05.013>. Epub 2012 Jul 23. PMID: 23299018; PMCID: PMC3580013.
- Grad, A.I., et al. "Sexual Behaviors, Attitudes, and Knowledge about Sexually Transmitted Infections: A Cross-sectional Study in Romania." *Acta Dermatovenerol Croat* 26, no.1 (2018): 25-32. PMID: 29782296.
- Harmer, B., S. Lee, T.V.H. Duong, and A. Saadabadi. "Suicidal Ideation." In *StatPearls* [Internet]. Treasure Island: StatPearls Publishing, 2021. PMID: 33351435.
- Kuntsche, E., and S. Müller. "Why do young people start drinking? Motives for first-time alcohol consumption and links to risky drinking in early adolescence." *Eur Addict Res.* 18, no. 1 (2012): 34-39. <https://doi.org/59/000333036>. Epub 2011 Dec 3. PMID: 22142752.
- Lindberg, L.D., I. Maddow-Zimet, and A.V. Marcell. "Prevalence of Sexual Initiation Before Age 13 Years Among Male Adolescents and Young Adults in the United States." *JAMA Pediatr.* 173, no.6 (2019): 553-560. <https://doi.org/10.1001/jamapediatrics.2019.0458>.
- Massaro, L.T.D.S. et al. "Rape in Brazil and relationships with alcohol consumption: estimates based on confidential self-reports." *Cad Saude Publica* 35, no.2 (2019). e00022118. <https://doi.org/10.1590/0102-311X00022118>. PMID: 30892422.
- Moss, H.B., C.M. Chen, and H.Y. Yi. "Early adolescent patterns of alcohol, cigarettes, and marijuana polysubstance use and young adult substance use outcomes in a nationally representative sample." *Drug Alcohol Depend.* 136 (2014): 51-62. <https://doi.org/10.1016/j.drugalcdep.2013.12.011>. Epub 2013 Dec 31. PMID: 24434016.
- Năsui, B.A. et al. "Is Alcohol Consumption Related to Lifestyle Factors in Romanian University Students?." *Int J Environ Res Public Health* 18, no.4 (2021): 1835. <https://doi.org/10.3390/ijerph18041835>. PMID: 33668631; PMCID: PMC7918722.
- Raport național privind situația drogurilor 2018. România, noi evoluții și tendințe* [National Report on the Situation of Narcotics 2018. Romania, New Evolutions and Tendencies] <http://ana.gov.ro/>.
- Sharma, M.K. et al. "Is porn use becoming a modality of sex education among teenagers? A case study." *Asian J Psychiatr.* 45 (2019): 18-19. <https://doi.org/10.1016/j.ajp.2019.08.001>. Epub 2019 Aug 1. PMID: 31445305.
- Sloan, M.E. et al. "High-risk social drinkers and heavy drinkers display similar rates of alcohol consumption." *Addict Biol.* 25, no.2 (2020): e12734. <https://doi.org/10.1111/adb.12734>. Epub 2019 Mar 1. PMID: 30821409; PMCID: PMC6717699.
- Stasiak, K., et al. "Computer-Based and Online Therapy for Depression and Anxiety in Children and Adolescents." *J Child Adolesc Psychopharmacol* 26, no.3 (2016): 235-45. <https://doi.org/10.1089/cap.2015.0029>. Epub 2015 Oct 14. PMID: 26465266.
- Winstock, A. *Global Drug Survey, Key Findings report*, 2019. <https://www.globaldrugsurvey.com>.



MANAGEMENTUL COMUNICĂRII NON-VERBALE ÎN MUZICA SUFLETULUI

Diana FLOREA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: diana.florea@ulbsibiu.ro

THE MANAGEMENT OF NON-VERBAL COMMUNICATION IN ‘LA MUSICA DELL’ANIMA’

Abstract: This paper sets out to examine the importance and virtues of non-musical elements in operatic performance. By identifying expressive gestures in the artistic interpretation of two famous pieces, this study also explores the prevalence of the type of information (auditory or visual) that can determine the evaluation not only of an artistic interpretation but also of an entire musical performance.

Keywords: operatic performance, non-musical elements, expressive gestures, performance art, musical performance.

Citation suggestion: Florea, Diana. “The Management of Non-verbal Communication in ‘La musica dell’anima’” *Transilvania*, no. 4 (2021): 91-96.
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.12>.



Introducere:

În comunicare, o bună cunoaștere a limbajului corporal face posibilă atât interpretarea limbajului celorlalți, cât și utilizarea eficientă a propriului limbaj corporal. Prima impresie are o importanță deosebită, fiind de cele mai multe ori o cunoaștere fulgerătoare bazată pe limbajul corporal și pe modul în care privirea și gesturile susțin discursul propriu-zis. Dacă limbajul verbal și cel paraverbal sunt conștiente și controlabile, cel nonverbal este predominant inconștient și aproape incontrollabil. În muzică, arta comunicativă presupune ca interpretul să realizeze o conexiune cu publicul la un nivel dincolo de prezența fizică a acestuia astfel încât forța performativă a muzicii să poată fi definită în funcție de performanța (live), capacitatea mobilizatoare și potențialul sinergic al formei de artă și al interpretului. Componenta emoțională și cea performativă a muzicii de operă sunt considerate aspecte inefabile ale limbajului universal de comunicare. Motivul pentru care unele opere de artă pot fi considerate actuale, deși au fost concepute cu decenii

sau chiar secole în urmă, se datorează conținutului lor imuabil ce reflectă sentimente profund umane, năzuințe și valori afective comune dincolo de limitele existenței spațio-temporale. Astfel, deși limbajul general al tuturor artelor devine mereu altul, compozitori precum Rossini, Donizetti, Mozart, Puccini și Verdi rămân mereu contemporanii noștri și reinventează limbajul etern al inimii și al aspirațiilor omenești.

Infinitatea și intensitatea nelimitată a trăirii artistice fac din acest limbaj universal un produs eminent rafinat și autentic ce izvorăște din conștiința afectiv-emoțională a interpretului-artist capabil să înnoieze prin expresie și trăirile proprii întreaga existență umană. Conștiința de sine a performerului-artist în muzica de operă, în sens kantian, transfigurează o realitate artistică printr-o cunoaștere ce are loc imediat ce ea aparține existenței sale. Această conștiință este nu doar aport de informație ci și ceva „trăit” individual și original, determinat de timp, spațiu și durată, o conștiință ce retrăiește partitura într-o continuitate a eului creator în care fiecare undă sonoră și gest descrie o lume plină

de semnificații și trăiri autentice ale spiritului artistic aflat pe culmi cathartice senzaționale. Omul devine astfel scopul și justificarea supremă a artei, iar opera de artă este considerată în raport cu scopurile sale, cu mijloacele și cu modurile de a le înfăptui².

‘Performing’ vs. ‘Performance’ sau drumul de la interpretare la succes

În muzica de operă, aparținătoare unui grup specific de arte cunoscut ca artele spectacolului, actul de interpretare rămâne o legătură emoțională stabilită între interpret și public prin muzica pe care acesta o cântă. Deopotrivă comunicare și acțiune, interpretarea are tot atâtea valențe câte stări și interpreți există pentru că arta, în oricare descriere a ei, rămâne fundamental un act subiectiv. Teoreticieni și practicieni ai genului au explorat de-a lungul timpului modalități prin care actorii pot deveni mai buni cântăreți și cântăreții mai buni actori fără să explice însă legătura dintre succesul și performanța în interpretare pe de o parte și percepția publicului, pe de alta. În termeni categorici, nu există studii care să definească în mod clar care este variația între două (sau mai multe) performanțe care conțin aceeași lirică, partitură și caracteristici notaționale și ritmice. Altfel spus, deși sunt similare sau identice din punct de vedere tehnic, două interpretări pe aceeași partitură pot livra o muzică în moduri complet diferite, diferența constând în felul în care o operă/pasaj/arie este prezentată și prestată fizic. Cu relevanță pentru zona de cercetare a acestei lucrări precum și pentru importanța și virtuțile elementelor non-muzicale în performanța operatică, un studiu recent a examinat percepțiile unui corp de muzicieni (format atât din începători, cât și profesioniști) cărora li s-a cerut să identifice câștigătorii prestigioși ai unor concursuri internaționale de muzică clasică prin utilizarea exclusivă a uneia dintre următoarele trei modalități: prin sunet, doar vizual, sau sunet și vizual împreună. Plecând de la premisa că, în general, judecățile sociale sunt făcute pe baza unor evaluări atât pe plan vizual cât și pe baza unor informații auditive, studiul și-a propus totodată să exploreze impactul informațiilor vizuale asupra unui expert muzical precum și judecata sa predictivă asupra rezultatelor performanței interpretative. Concluziile au demonstrat faptul că experții, cunoscătorii, publicul larg și în general consumatorul de operă depind în primul rând de informațiile vizuale care prevalează atunci când aceștia fac judecăți și evaluează spectacolul muzical, fiind astfel evidențiată dependența umană - naturală, automată și inconștientă - de indiciile vizuale. Studiul mai arată și faptul că dominanța informațiilor vizuale apare în măsura în care acestea sunt co-ocurente cu informațiile auditive, chiar și într-un domeniu în care sunetul este considerat a fi conținutul principal al domeniului. Aceste aspecte devin cu atât mai importante

și relevante cu cât cercetările anterioare sugerau că fie audiția³, fie informațiile vizuale⁴ pot fi dominante în apreciere și că cele două modalități pot fi doar complementare și procesate cognitiv în mod asemănător. Și totuși, în urma experimentelor în care s-a dovedit că interpretii câștigători ai concursurilor de muzică live au fost identificați cu certitudine pe baza unor înregistrări video silențioase și nu exclusiv pe baza unor înregistrări audio, studiul a demonstrat că indiferent de educație, cunoștințe și teorii despre muzică, elementele vizuale, nu cele auditive, sunt cele care afectează evaluările și luarea deciziilor în actul de interpretare muzicală. Dincolo de implicațiile mai largi ale cercetării privitoare la impactul puternic al preferințelor partinitoare bazate exclusiv pe elemente vizuale asupra selecției în domeniul artistic chiar și la cele mai înalte niveluri de performanță precum și la consecințele acestuia asupra performanței în sfere non-artistice legate de angajări, interviuri, publicitate și/sau selectarea conducătorilor politici, rezultatele acestui studiu aduc în prim-plan și o reevaluare mai categorică a modurilor în care elementele non-muzicale ale comunicării nonverbale pot fi livrate și gestionate sinergic în performanța operatică de succes.

Pentru studiul de față, și în scopul unei analize a elementelor nonverbale și a managementului unui gen de comunicare non-verbală specific actului interpretativ în muzica de operă, vom analiza două interpretări, „Donde lieta usci” din aria *La Boheme* de Giacomo Puccini, în interpretarea Angelei Gheorghiu⁵ și „Non t’amo piu” de Francesco Paolo Tosti, în interpretarea lui Luciano Pavarotti⁶. Ambele analize vor fi făcute pe baza unor înregistrări alternative, video silențioase și video plus sunet, în care sunt identificate elementele vizuale potențatoare de impact auditiv în economia generală a interpretării.

Analiza din punct de vedere gestual a celor două interpretări relativ statice, desfășurate într-un cadru de mișcare restrâns, urmărește să identifice elementele non-verbale ce desăvârșesc o interpretare și să analizeze felul în care informația vizuală poate determina evaluarea unei interpretări artistice în ansamblul ei.

„La musica dell’anima”

Se cuvine întâi să clarificăm contextul artistic de excepție al celor două arii, pentru început al operei *La Boheme* în creația puciniană. „La musica dell’anima” sau „muzica sufletului” este o metaforă cultivată și promovată în special de marii artiști creatori din cadrul curentului muzical al verismului, al cărui exponent principal este Giacomo Puccini, considerat a fi „cel mai iubit dintre compozitori”.⁷ Acesta folosește cu predilecție în operele sale limbajul sufletului ca unealtă de creație și se exprimă pe sine în cel mai sincer mod cu putință, reușind să descopere valoarea artistică a „micilor” sentimente umane: dragostea, simpatia, dezamăgirea, gelozia cu



întreaga bogăție a conținutului lor. „Lirismul” puccinian reprezintă triumful naturaleții asupra artificialului și totodată manifestarea sinceră și directă a sentimentelor artistului de explorare a adâncului sufletului omenesc. În contextul mai larg al verismului, născut ca reacție împotriva artei prea sentimentale a romantismului, motto-ul „Il vero prima di tutto” (Adevărul înainte de toate), reprezenta idealul marilor reprezentanți ai artei italiene, care militau pentru o redare cât mai veridică a faptelor și trăirilor puternice, indiferent de mijloacele de expresie folosite. Aportul puccinian la fundamentarea stilului verist de creație este unul esențial, alături de alți colegi compozitori ai săi precum Leoncavallo, Catalani și Cilea, însă în lupta îndelungată pentru cucerirea expresiei inovatoare veriste, Puccini este considerat drept singurul învingător categoric prin adevărul expresivității lirico-dramatice a sentimentelor din sufletele protagoniștilor săi.

De cealaltă parte, romanța, este o altă specie muzicală a sferei conceptuale intitulată „La musica dell’anima”, fiind o compoziție muzicală variabilă pentru voce și acompaniament cu o accentuată componentă sentimental-afectivă. Romanța se afirmă în secolul al XVIII-lea în Franța și promovează un acompaniament de pian fără dificultăți de interpretare tehnice, fiind asociată, în această primă etapă, genului muzicii vocale de salon sau de cameră. Ulterior, romanța devine o specie muzicală de mare succes, ajungând să fie adaptată gradual atât genului operistic, cât și celui instrumental. Unul dintre cei mai renumiți compozitori de romanțe este Francesco Paolo Tosti, un excelent și rafinat cunoscător al stilului expresiv și aerisit, caracterizat prin melodii cantabile, naturale și pline de o dulce afectivitate și sentimentalism.

Comunicarea non-verbală în expresie muzicală: Aria lui Mimi (Actul III din „La Boheme”) și „sensibilitatea fotografică” a lui G. Puccini

Chiar dacă nu suferă o radicală transformare ca Violetta sau Aida, Mimi rămâne un personaj complex prin diversitatea și profunzimea trăirilor sale și o adevărată provocare în reprezentarea oricărui artist. Tehnica vocală cerută de partitura pucciniană necesită realizarea unor fraze susținute, de maximă expresivitate pe diferite culori și timbre vocale, totul pe un fond de orchestrație amplă, care cere ca vocea cântăreței să o acopere și să o completeze cu rafinament. Limbajul non-verbal se poate spune că reprezintă în sine un personaj care creează o lume de sine stătătoare și un cadru de expresie unic prin încărcătura sa emoțională și afectivă și prin senzațiile pe care le transmite personajul Mimi. În Actul III din *La Boheme*, Mimi află adevăratul motiv pentru care Rodolfo a acționat foarte iritabil față de ea. Tusea ei persistentă și strâmtoarea lui financiară l-au convins pe Rodolfo că ar fi mai bine fără ea. Cei doi îndrăgostiți sunt de acord că

ar fi cel mai bine pentru ei să se separe odată ce vor veni lunile mai calde de primăvară. În această arie, Mimi îi oferă lui Rodolfo un rămas bun dar plin de lacrimi.

Mimi prezintă o paletă complexă a psihologiei sale, de aceea trăirile sale presupun găsierea unor gesturi care să completeze sonoritatea vocală întunecată și încărcată care exprimă tumultul interior și dramatismul personajului din Actul III. Pe tot parcursul acestei arii intervin în speță probleme de expresie, de mimică și abilități actoricești deosebite, de găsiere a unor valențe vocal-interpretative care să susțină dramatic nu numai partitura ci și sentimentele adânci cadentate în fraze ample tipic pucciniene. Mimi își ia la revedere de la Rodolfo și se întoarce singură în apartamentul său, unde își va broda florile artificiale. Ea îi cere să adune câteva lucruri mici și să i le trimită ei. A lăsat boneta roz sub pernă; dacă dorește, o poate păstra ca un suvenir al iubirii lor. Își amintesc cu tristețe momentele pe care nu le vor mai împărtăși, sărutările dulci, trezirea împreună dimineata; dar vor spune și la revedere certurilor și geloziei. Primul pasaj, *Donde lieta uscì al tuo grido d’amore*, [Odată plecată fericită la strigătul tău de iubire], *torna sola Mimì al solitario nido* [doar Mimi se întoarce la cuibul solitar] o plasează pe Mimi în debutul acestei arii într-un cadru scenic hibernal la baza unei scări aflate la intrarea în apartamentul ei. Prin frumusețea ei fizică, interpreta Gheorghiu propune un personaj feminin cu o figură armonioasă, ovală și proporționată, cu ochi mari și expresivi ce transmit o dragoste sinceră, naivă și acum acceptată în deznodământul ei. Tinându-se de scară, privirea interpretei este scăpărătoare și susține gestual (simțim totodată și vocal) o creștere de lirism care este introdusă de *Ritorna un’altra volta/a intesser finti fior/Addio, senza rancor* [Mă întorc din nou pentru a face flori și buchete/ Adio, fără resentimente]. Nu întâmplător decorul este întunecat și uniform, zăpada albastră și mată, iar vestimentația personajului modestă și închisă la culoare, toate acestea fiind o simbolistică complementară a unor sentimente tumultuoase pe care eroina le nutrește față de Rodolfo. Cadru scenic și privirea eroinei reușesc să susțină o gama variată și complexă de nuanțe ale sentimentelor acesteia, de la o drăgălașenie naivă la o supunere și acceptare neagresivă a sortii. Mimica este îndeosebi sugestivă și are o funcție reglatorie intra și interpersonală, Mimi fiind scindată între pasiunea vibrantă a dragostei ei și întoarcerea la îndeletnicirile vechi ce conicid cu luarea unui rămas bun. *Addio, senza rancor* [Adio, fără resentimente] reprezintă un leitmotif al dragostei pierdute, un punct focal dramatic, de turnură psihologică ce tensionează înăbușirea sentimentelor ei de iubire și care interpune un cadru nou de înțelegere a relațiilor dintre cei doi îndrăgostiți, unul acum asumat și acceptat. Rodolfo nu acceptă și nu împărtășește acest nou cadru, plasându-se cu spatele către Mimi într-o penumbră învăluitoare și disarmonie dureroasă. Pasajul care debutează cu *Ascolta*,

ascolta... [Ascultă, ascultă...], în care Mimi îi cere să adune câteva lucruri mici... și o carte de rugăciuni și să i le trimită, este subliniat printr-o gestică mai îndrăzneată, de persuasiune ce face trimitere la un trecut comun și suveniruri ale iubirii lor. Rodolfo este tot cu spatele la Mimi, însă aceasta întinde mâna spre el și încearcă să-i atragă atenția. Pe măsură ce pasajul câștigă în dramatism, privirile celor doi se reunesc atunci când Mimi îi spune lui Rodolfo să adune toate aceste suveniruri: *Involgi tutto quanto in un grembiale/ e manderò il portiere* [Adună-le pe toate într-un șorț și voi trimite după ele] făcându-l pe Rodolfo să simtă dragostea sfâșietoare a eroinei. Funcția persuasivă, de accentuare a sentimentelor este cadentată progresiv în această scenă și anunță un climax de descătușare pe care publicul îl anticipează, însă nu știe și când se va produce. Tensiunea dintre cei doi, exacerbată de batista pe care eroina o frământă continuu în mâini, precum și contactul vizual menținut de cei doi îndrăgostiți reprezintă tot atâtea elemente vizuale care completează în intuiția - exclusiv a privitorului - o interpretare învăluitoare și eterică a unui interval (auditiv) coborât. Privirea eroinei, brațele ei firave, poziția aplecată a capului transmit dragoste, umilință și acceptare. Pasajul următor *Bada, sotto il guanciale /c'è la cuffietta rosa* [Uite, sub pernă este o boneta roz] solicită atenție și anunță o intensitate frazată pe fiecare cuvânt. *Se vuoi serbarla a ricordo d'amor!* [Dacă vrei, păstrează-o în memoria iubirii noastre!] cere o expresie interpretativă puternică, care să păstreze resurse intacte pentru vocea dinamică și puternică în expresie rafinată, capabilă să treacă cu ușurință de la eleganța dragostei la explozie, de la pasajul trist la cel al dragostei vibrante și profund pasionale a eroinei. Tusea eroinei îndeplinește mai multe roluri, de la anunțarea prezenței lui Mimi (Act I) la anticiparea morții sale (Act IV) semnificând totodată și pe întreg parcursul Actului III o fragilitate fizică și vulnerabilitate a eroinei ce vin să completeze o largă paletă de stări emoționale ale acesteia. Elementele non-verbale folosite de Gheorghiu în această interpretare, printre care numim *expresia feței* - tristețea, zâmbetul; *poziția corporală* - în picioare, alternativ cu fața și cu spatele către Rodolfo, privind în jos și către el; *contactul vizual* - direct și indirect; *gestica* - folosită în accentuarea mesajului verbal; *aspectul exterior* - frumusețe, fragilitate, vestimentație închisă la culoare; și un în ultimul rand, *proximitatea* - față de Rodolfo și reglarea acesteia dinspre și către el, etc întregesc convingerea că limbajul non-verbal reprezintă un personaj de sine stătător care maximizează un cadru unic de expresie al personajului Mimi. În plus, frazarea, arta interpretativă, capacitatea vocală și simțul proporțiilor fac diferența în interpretarea acestei scene și dau măsura unei arii interpretate magistral. Ridicarea bruscă a capului și poziția sigură a lui Gheorghiu în această interpretare potențează contrapunctiv triumful sentimentelor lui Mimi pentru Rodolfo și tranșează fidelitatea stilistică a

interpretării și viziunea artistului asupra acestui rol.

Aceste câteva elemente și dimensiuni de interpretare fixează comunicarea non-verbală în „sensibilitatea fotografică” a lui Puccini, un compozitor ce pare să fi căutat în muzică mai mult decât desenul strict al partiturii. Sensibilitatea fotografică cu care și-a imaginat un rol muzical definește locul geometric de trăiri al personajelor sale care permit interpretului-artist să aducă în prim plan propriile experiențe unice și să livreze în secunde de concentrare, trăite intens, o viziune personală asupra eroilor pucinieni.

Muzică-gest-afect în romanța „Non t'amo piu” de Francesco Paolo Tosti

Pentru o examinare mai complexă a multiplelor valențe ale comunicării nonverbale în interpretarea operatică a unui rol, se cuvine să abordăm și o analiză a unei interpretări statice, respectiv a unei romanțe care nu este jucată în cadrul unui rol și care impune o comunicare nonverbală pe alte paliere de expresie.

În celebra romanță „Non t'amo piu” se poate distinge o incredibilă corespondență între cele trei elemente esențiale ale unei opere artistice de mare preț și rafinament, respectiv muzică, gest și afect. „Non t'amo piu” este o romanță de mare succes, concepută în forma clasică ABAB, destinată să impresioneze printr-o expresivitate intensă caracterizată de o pasiune incontrolabilă, așa cum este ades întâlnită în creațiile tostiene. Din punct de vedere muzical, un șir îndelung de octave între pian și voce fac din această romanță o lucrare de un profund lirism și sentimentalism. Luciano Pavarotti este inegalabil în această interpretare, în care, reducerea gestuală și lipsa spațiului scenic fac loc unei comunicări non-verbale susținute de postură și predominant de privire. Sentimentele amestecate din sufletul poetului, scindat între amintiri romantice, promisiuni, visuri ale iubirii eterne, sfârșitul pasiunii și deziluzie, sunt reflectate într-o largă gamă de priviri ce susțin și potențează soluțiile muzicale și semnificația versurilor. Nu numai identificarea elementelor vizuale ci și întreaga interpretare este diferită atunci când analiza se face exclusiv pe baza unei înregistrări video, în alternanță cu o înregistrare video plus sunet. Elementele vizuale ale cadrului de analiză creează un tablou al unei iubiri pierdute prin simpla expresie a feței interpretului, poziția capului, direcția privirii precum și prin atenția asupra acestei iubiri pe care Pavarotti o transmite în mod natural, inconștient.

Este esențială analiza modului în care Tosti plasează prima strofă, ce sintetizează punctele cheie ale poveștii de dragoste: *Ricordi ancora il di che c'incontrammo/ le tue promesse le ricordi ancor?/ Folle d'amor io ti seguì, ci amammo/e accanto a te sognai, folle d'amor...* [Ți mai amintestți de ziua în care ne-am întâlnit? Ți mai amintestți de promisiunile făcute? Îndrăgostit lulea te-



am urmărit, ne-am iubit și lângă tine am visat, nebun de dragoste...]. Poziția capului este foarte sugestivă, acesta fiind ușor plecat în față iar privirea este goală și trădează o dezamăgire și iremediabilă tristețe. Poziția este statică, nu sunt realizate mișcări ample și complexe ale corpului și totuși ușoara mișcare a capului asociată cu privirea pătrunzătoare a lui Pavarotti reușesc să creeze o mișcare integrată și expresivă a sufletului uman trădat în dragoste și în sentimentele sale cele mai profunde. Romanța este simetrică formal și muzical însă nu interpretativ, întrucât în cea de-a doua parte caracterul mai profund al textului construit pe o alternanță de atitudini și afecte este susținut de privirea scăpărătoare a interpretului și de o intensitate mai crescută a limbajului său corporal.

Astfel, în cea de-a doua strofă, gestual, se pot distinge două atitudini contrastante: faza inițială a unei iluzii de iubire (*Sognai, felice, di carezze e baci/ una catena dileguante in ciel* [Am visat la îmbrățișări și sărutări ce nu se vor sfârși]) este urmată de o a doua fază, cea a unei deziluzii desemnate (*ma le parole tue furon mendaci/ perche l'anima tua fatta e di gel* [dar cuvintele tale nu au fost decât minciuni/ pentru că inima ta era de gheață]). Pavarotti închide ochii amintindu-și de frumusețea acestei iubiri, însă fruntea încruntată exprimând mânie și frustrare precum și respirația vădit mai intensă pe aceste pasaje semnifică o agitație interioară determinată de o succesiune de stări sufletești și de senzații puternice. Fruntea sa devine expresia unui efort mai mult spiritual decât fizic iar gama sentimentelor acoperă o paletă largă, de la disperare și supărare la abandon și emoție. Toată această suită de sentimente este susținută de privire (și alternativ de lipsa ei), postura împietrită și gestică (ușoara ridicare a mâinii), capabile să exprime dezamăgire și dragoste neîmplinită. Înregistrarea video plus sunet amplifică o arcă melodică și armonică ce corespunde muzical acestei succesiuni de situații: o fază ascendentă pe cuvintele *una catena dileguante in ciel* [un lanț de sărutări ce nu se vor sfârși] și una descendentă pe cuvintele *perche l'anima tua fatta e di gel* [pentru că inima ta era de gheață], cea din urmă conducând sufletul, odată ușor și visător, într-o realitate acum dură și rece. Urmează o secțiune în tonalitate majoră în care pianul acompaniază o dezvoltare melodică mai relaxată, sugerând în același timp și o nouă atitudine a unei serenități înnoite. Racordarea la persoana iubită se realizează prin intermediul leit-motivului *Tu ne ricordi ancor?* [Îți mai amintești?] susținut de ridicarea sprâncenelor, registrul de expresie și pianissimele desăvârșite pe care artistul le livrează sinergic într-o interpretare de excepție. Refrenul care marchează armătura intimă a unei iubiri ideale - și implicit, a lipsei ei - este marcat în romanță simetric de *Or la mia fede, il desiderio immenso/ Il mio sogno d'amor non sei più tu/ I tuoi baci non cerco/ A te non pensó/ Sogno un altro ideal/ Non t'amo più* [Acum încrederea și dorința mea imensă/ Visul meu de dragoste nu mai ești tu/ Nu mai tânjesc după

săruturile tale./ Nu mă mai gândesc la tine/ Visez un alt ideal/ Nu te mai iubesc!]. Pasajul este altoit dureros pe sensibilitatea interpretativă a artistului și este transmis cu forță într-o durere aproape palpabilă. A doua parte a romanței este simetrică cu prima din punct de vedere structural, singura diferență fiind reprezentată de caracterul mai profund al textului construit pe o mai mare intensitate a sentimentelor transmise. Astfel, odată ce eul liric din prima parte se adâncește mai mult în starea de dezamăgire începând cu versurile: *Nei cari giorni che passamo insieme/ io cosparsi di fiori il tuo sentier...* [În zilele pe care le-am petrecut împreună/ Am presărat flori în calea ta...] artistul izează de un întreg arsenal de elemente ale limbajului sau corporal (privire scăpărătoare în alternanță cu privirea în gol, fruntea sus, sprâncene încruntate în alternanță cu postura rigidă și ușor aplecată în față) pentru a restitui publicului o interpretare complexă a unei iubiri pierdute. Prin comparație cu interpretarea lui Gheorghiu ce evoluează într-un cadru scenic în care dezvoltarea interpretativă este augmentată de elemente spațiale care facilitează actul operatic interpretativ, romanța interpretată de Pavarotti este statică și devine expresivă prin lipsa cadrului scenic⁸, facilitând astfel înnoirea expresiei prin prezența compensatorie a unei comunicări-interpretări definite de ritm, coerență, intensitate, sugestivitate și spectaculozitate.

În creația acestei romanțe, Tosti s-a inspirat din versurile lui Carmelo Errico, a cărui imaginație pare să dea naștere unui peisaj mediteranean oniric, ce culminează cu viziunea celestă a femeii iubite. Pavarotti potențează efectul stilistic al partiturii printr-o corespondență aproape sinestezică a liniei poetice cu muzica și expresivitatea, într-un efect combinatoriu ce transmite pulsația afectivă în alternanțe melodice de *mesa di voce* cu fundalul ideatic, gestual și sonor. Astfel, se atinge un grad înalt al corespondenței muzică-gest-afect, efectul de ansamblu al romanței fiind o expresie sinergică ce copleșește ascultătorul prin armonia muzicală, lirică și poetică desăvârșită.

Ca specie a genului „Musica dell'anima”, romanța pare să fie cea mai apropiată de intențiile expresive ale genului, sensibilizând ascultătorul prin procedee muzicale, tehnice și armonice ingenioase ce dau naștere unor trăiri supreme la nivelul conștiinței afective individuale.

Concluzii

Prezenta analiză a elementelor nonverbale și a managementului comunicării non-verbale ține seama de specificul actului interpretativ în muzica clasică de operă în contextul verismului și al romanței ca muzică de salon. Cele două piese muzicale, în interpretările de excepție ale unor artiști de renume mondial, au permis o examinare a modului în care informația vizuală ca

element al comunicării non-verbale contribuie și poate determina evaluarea unei interpretări artistice în întreg ansamblul ei. Cele două tipuri de înregistrări alternative, video silențioase și video plus sunet, au relevat o serie de elemente vizuale capabile să completeze sinergic impactul auditiv al interpretării. Deși sunetul rămâne totuși cel care furnizează cele mai relevante informații în

evaluarea muzicii de operă, percepția publicului larg și a consumatorului de operă în special este determinată în mod complementar și de limbajul non-verbal ce sprijină interpretarea artistică atât prin transmiterea emoțiilor și al ethos-ului cât și printr-o semiotică a performativelor gestuale și particularitățile expresive deosebite ale interpretului.

Note:

1. Ekman, Friesen, "The repertoire", 49-98.
2. Mașek, *Mărturia artei*, 12. Eseul este construit pe o sinteză tradițională a esteticii lui John Dewey („artă înseamnă tot ce atinge perfecțiunea”) și a celei a lui Georg Lukacs („diferența dintre artă și nonartă constă în diferența dintre cunoașterea integrală dialectică și cunoașterea unilaterală ideologică”).
3. Shams, Kamitani, Shimojo, "What you see", 408: 788.
4. McGurk, MacDonald, "Hearing lips", 746-748.
5. https://www.youtube.com/watch?v=cBpLH_MO920, cu Ramon Vargas la Metropolitan Opera din New York, 2008.
6. <https://www.youtube.com/watch?v=nyfb1Q9dzhM>, cu Leone Maggiera la pian.
7. Cosma, *Cel mai iubit*, 28.
8. Proxemica este o clasă de comportament nonverbal studiat de Hall, în contextul antropologiei culturale. El a descris proxemicele drept studiul modului în care un individ „structurează inconștient microspatiul” (1963: 1003).

Bibliography:

- Ekman, Paul and Wallace V. Friesen. "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding." *Semiotica*, no. 1 (1969): 49-98.
- Mașek, Victor Ernest. *Mărturia artei* [The Testimony of Art]. Bucharest: Editura Academiei Române, 1972.
- Muldowney, Dominic. "Opera and the Voice: Once More with Meaning." *The Guardian*, no. 28 (2011).
- Tsay, Chia-Jung. "Sight over Sound in the Judgment of Music." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110, no. 36 (2013): 14580-14585.
- Shams, Ladan, Kamitani Yukiyasu, and Shimojo Shinsuke. "What You See is What You Hear: Sound Induced Visual Flashing." *Nature*, no. 408 (2000): 788. <https://doi.org/10.1038/35048669>.
- McGurk, Harry and John MacDonald. "Hearing Lips and Seeing Voices." *Nature* 264 (1976): 746-748.
- Cosma, Mihai. *Cel mai iubit dintre compozitori* [The Most Beloved of the Composers]. București: Editura U.N.M.B., 2008.
- Hall, Edward. "A System for the Notation of Proxemic Behavior." *American Anthropologist*, no. 65 (1963): 1003-1026. <https://doi.org/10.1525/aa.1963.65.5.02a00020>.