



UNIVERSITATEA DE STAT „ALECU RUSSO”
DIN BĂLȚI, REPUBLICA MOLDOVA

Limbaș și context

Revistă internațională de lingvistică,
semiotică și știință literară

2(XIII)2021



**ALECU RUSSO STATE UNIVERSITY OF BĂLȚI,
REPUBLIC OF MOLDOVA**

Speech and Context

**International Journal of Linguistics,
Semiotics and Literary Science**

2(XIII)2021

The administration of Basel (Switzerland) is the sponsor of the journal from 2011.

Speech and Context International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science (in Romanian: *Limba și context – revistă internațională de lingvistică, semiotică și știință literară*) is indexed in *ISI, Universal Impact Factor, Index Copernicus, Directory of Research Journals Indexing, Open Academic Journals Index, InfoBaseIndex* and *CiteFactor*. It is listed in *EBSCO, Genamics, MLA International Bibliography, DOAJ, Summon Serials Solutions, ProQuest, La Criée: périodiques en ligne, Vaggi.org Directory, Unified Database for Serial Titles, WorldCat, Open Library, The Linguist List, NewJour, Fabula* and *Jurn Open Directory*.

From July 2014 *Speech and Context International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science* is a Moldovan **B Rank** journal.

JOURNAL EDITORIAL BOARD MEMBERS

Editor-in-chief:

Angela COȘCIUG, Associate Professor, Ph.D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Editing Coordinator:

Silvia BOGDAN, Lecturer (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Scientific Board:

Simona ANTOFI, Professor, Ph.D. (Dunărea de Jos University of Galați, Romania); **Sanda-Maria ARDELEANU**, Professor, Ph.D. (Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania); **Norbert BACHLEITNER**, Professor, Ph. D. (University of Vienna, Austria); **Laura BĂDESCU**, Professor, Ph.D. (University of Pitești, Romania); **Ion DUMBRĂVEANU**, Professor, Ph.D. (Moldova State University); **Bernard Mulo FARENKIA**, Professor, Ph.D. (Cape Breton University, Canada); **Natalia HALINA**, Professor, Ph.D. (Altai State University, Russia); **Luminița HOARTĂ CĂRĂUȘU**, Professor, Ph.D. (Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania); **Victoria KARPUKHINA**, Professor, Ph.D. (Altai State University, Russia); **Catherine KERBRAT-ORECCHIONI**, Professor Emerita, Ph.D. (Lyon 2 Lumière University, France); **Daniel LEBAUD**, Professor, Ph.D. (University of Franche-Comté, France); **Dominique MAINGUENEAU**, Professor, Ph.D. (University of Paris 12 Val-de-Marne, France); **Gina MĂCIUCĂ**, Professor, Ph.D. (Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania); **Sophie MOIRAND**, Professor, Ph.D. (Paris 3 Sorbonne Nouvelle University, France); **Yuri MOSENKIS**, Professor, Ph.D., Corresponding Member of Academy of Sciences of Ukraine (Taras Șevcenko National University of Kiev, Ukraine); **Thomas WILHELMI**, Professor, Ph.D. (University of Heidelberg, Germany); **Andra BARGAN**, Ph.D. (Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania); **Ludmila BRANIȘTE**, Associate Professor, Ph.D. (Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania); **Lace Marie BROGDEN**, Assistant Professor, Ph.D. (University of Regina, Canada); **Solomia BUK**, Associate Professor, Ph.D. (Ivan Franko National University of Lvov, Ukraine); **Ludmila CABAC**, Ph. D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova); **Viorica CEBOTAROȘ**, Associate Professor, Ph. D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova); **Oxana CHIRA**, Associate Professor, Ph. D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova); **Georgeta CÎȘLARU**, Associate Professor, Ph.D. (Paris 3 Sorbonne Nouvelle University, France); **Svetlana CORCEVSCHI**, Associate Professor, Ph. D. (Moldova State University); **Valentina CURELARIU**, Ph.D. (Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania); **Mioara DRAGOMIR**, Senior Scientific Researcher, Ph.D. (A. Philippide Institut of Romanian Philology, Iași, Romania); **Syed Hossein FAZELI**, Associate Professor, Ph.D. (University of Mysore, India); **Elena GHEORGHITĂ**, Associate Professor, Ph.D. (Moldova State University); **Iulia IGNATIUC**, Associate Professor, Ph.D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova); **Irina KOBIAKOVA**, Associate Professor, Ph.D. (State Linguistic University of Pjatigorsk, Russia); **François Boroba N'DOUBA**, Associate Professor, Ph.D. (University of Cocody, Abidjan, Republic of Ivory Coast); **Ana POMELNIKOVA**, Associate Professor, Ph.D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova); **Valentina PRIȚCAN**, Associate Professor, Ph.D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova); **Valentina RADKINA**, Associate Professor, Ph.D. (State Humanities University of Izmail, Ukraine); **Estelle VARIOT**, Associate Professor, Ph.D. (University of Provence, Aix Center, France); **Micaela ȚAULEAN**, Associate Professor, Ph.D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova); **M'Feliga YEDIBAHOMA**, Ph.D. (University of Bourgogne-Franche-Comté, France); **Irina ZYUBINA**, Associate Professor, Ph.D. (Southern Federal University, Russia).

Proofreaders and Translators:

Ecaterina FOGHEL, Ph. D. Student (Alecus Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Ecaterina NICULCEA, Lecturer, MA (Alecus Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Technical Editor:

Liliana EVDOCHIMOV, Lecturer (Alecus Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Editorial Office:

Room 465, B 4,

Alecus Russo State University,

38, Pușkin Street, 3100, Bălți, Republic of Moldova

Telephone: +37323152339

Fax: +37323123039

E-mail: acosciug@yahoo.com

Publishing House: Bălți University Press.

Journal Web Page: https://www.usarb.md/limbaj_context/

Journal Blog: <http://speech-and-context.blogspot.com>

The journal is issued twice a year.

Language of publication: English, French and German.

Materials included in this volume were previously reviewed.

ISSN 1857-4149

Undoubtedly there are all sorts of languages in the world, yet none of them is without meaning. If then I do not grasp the meaning of what someone is saying, I am a foreigner to the speaker, and he is a foreigner to me (1 Corinthians, 14: 10-11).

JOURNAL TOPICS

- **Overview of signs, speech and communication:** overview of sign; overview of speech; speech aspects; overview of communication and speech act; sense and signification in communication; intention in communication; speech intelligibility;
- **Types of sign, speech and interactional mechanisms in communication:** icons; indexes; symbols; speech act in everyday communication; mimic and gestures in communication; language for specific purposes; sense and signification in media communication; audio-visual language/pictorial language; language of music/language of dance; speech in institutional area; verbal language in cultural context; languages and communication within the European community;
- **(Literary) language and social conditioning:** ideology and language identity; language influences; morals and literary speech; collective mentality and literary image; (auto)biographic writings, between individual and social; voices, texts, representation;
- **Language, context, translation:** role of context in translation; types of translation.
- **Languages and literatures teaching and learning.**

CONTENTS

TYPES OF SIGNS, SPEECH AND INTERACTIONAL MECHANISMS IN COMMUNICATION

- Mioara Dragomir, *Préfixes, éléments de composition, l'incipit de certains mots dans le « Dictionnaire de la langue roumaine » – Ancienne série (DA) (Volumes A et B). Présentation, analyse et manière d'opérer dans le « Corpus lexicographique roumain électronique (CLRE) »* 15
- Gergana Petkova, Vanya Ivanova, *Croatian Feminine Proper Names with Latin Origin and their Equivalents of Croatian Origin* 25
- Dorgelais Miguel Singuissa Biene, *Analyse sémiologique des attributs du corps dans l'« Impasse » et « Agonies » de Daniel Bijaoula* 33
- Zlatina Zheleva, Gergana Petkova, Vanya Ivanova, *Eponyms in Latin, English and Bulgarian Medical Terminology* 43

(LITERARY) LANGUAGE AND SOCIAL CONDITIONING

- Ludmila Branîşte, *Une source décisive pour le développement et la configuration de la dramaturgie d'inspiration historique du XIX^e siècle* 53
- Arina Chirilă, *Mihai Eminescu's Transition from Romanticism to Modernism (Illustrated by the Poem "Melancolie")* 63

LANGUAGE AND LITERATURE TEACHING AND LEARNING

- Mihaela Hristea, *Die Rolle des Theaters im Fremdsprachenunterricht* 73

BOOKS AND ISSUES PRESENTATIONS

- Gina Măciucă, *CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies. Transcending Old Boundaries into New Territories: Comparatistic Vistas (I), ISSN 2457-8835, ISSN-L 2065-4057, Ștefan cel Mare University Press, Suceava, Issue n° 9/2017, 150 pp.* 89
- Gina Măciucă, *CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies. Transcending Old Boundaries into New Territories: Comparatistic Vistas (II), ISSN 2457-8835, ISSN-L 2065-4057, Ștefan cel Mare University Press, Suceava, Issue n° 10/2018, 222 pp.* 95

**TYPES OF SIGNS, SPEECH AND INTERACTIONAL
MECHANISMS IN COMMUNICATION**

PRÉFIXES, ÉLÉMENTS DE COMPOSITION, L'INCIPIIT DE CERTAINS MOTS DANS LE DICTIONNAIRE DE LA LANGUE ROUMAINE - ANCIENNE SÉRIE (DA) (VOLUMES A ET B). PRÉSENTATION, ANALYSE ET MANIÈRE D'OPÉRER DANS LE CORPUS LEXICOGRAPHIQUE ROUMAIN ÉLECTRONIQUE (CLRE) /

PREFIXES, COMPOSITION ELEMENTS, THE BEGINNING OF SOME WORDS IN THE ROMANIAN LANGUAGE DICTIONARY - OLD SERIES (DA) (VOLUMES A AND B). PRESENTATION, ANALYSIS AND MODUS OPERANDI IN THE ROMANIAN LEXICOGRAPHIC CORPUS (CLRE)

[Mioara DRAGOMIR](#)

Chercheur scientifique I

(Institut de Philologie Roumaine "A. Philippide", Roumanie)

mioaradragomir_2006@yahoo.com

Abstract

This paper presents a situation of lexical fragments from the beginning of some words, as they are registered in the "Dictionary of the Romanian Language" old series (DA) (vol. A and B) and a classification of them into categories, tries to explain why they were analyzed in separate articles or entries in the DA and shows how they were marked in the CLRE interface. It also presents short references, through comparisons, to the situation in the new series of the "Dictionary of the Romanian Language". Thus, in addition to the "whole" words registered in the "Dictionary of the Romanian Language", the old series, there are also word segments that, in some situations, participate in word formation, and, in others, signal variants of some words of which they are part. These are prefixes, compositional elements and - as we call them in this paper - word beginnings, each of these categories of word segments being included in the Dictionary with a certain purpose. For the moment, out of the three categories of word segments presented before, only the prefixes were noted in the "Romanian Electronic Lexicographic Corpus" (CLRE) in order to follow exactly the rule that the electronic version must be of anastatic type in addition to the printed one, and in within it, only next to some of the prefixes (where they also appear in the printed book) the category was specified before the presentation in the article.

Keywords: compositional element, prefix, beginning of word, Romanian Electronic Lexicographic Corpus (CLRE), Dictionary of the Romanian Language (DA, DLR).

Rezumat

Lucrarea de față prezintă o situație a fragmentelor lexicale de la începutul cuvintelor, așa cum apar ele în „Dicționarul limbii române” seria veche (DA) (vol. A și B), o clasificare a lor pe categorii, încearcă să explice motivul pentru care au fost analizate în articole sau intrări separate în DA și prezintă cum au fost ele marcate în interfața „Corpusului lexicografic românesc electronic” CLRE. De asemenea, prezintă scurte referiri, prin comparație, la situația din seria nouă a „Dicționarului limbii române”. Astfel, pe lângă cuvintele „întregi” înregistrate în „Dicționarul limbii române”, seria veche, apar și segmente de cuvinte care în unele situații participă la formarea de cuvinte, iar în altele semnalează variante ale unor cuvinte,

din care fac parte. Acestea sunt „prefixe”, „elemente de compunere” și – cum le numim aici – „incipituri de cuvânt”, fiecare dintre aceste categorii de segmente de cuvânt fiind cuprinsă în Dicționar cu un anumit rost. Pentru moment, dintre cele trei categorii de segmente de cuvânt prezentate, doar prefixele au fost notate în „Corpusului lexicografic românesc electronic” (CLRE), pentru a urma întocmai regula că varianta electronică trebuie să fie una de tip anastatic pe lângă cea tipărită, iar, în cadrul acesteia, numai în dreptul unora dintre prefixe (acolo unde apare și în cartea tipărită) a fost specificată categoria înainte de prezentarea în articol.

Keywords: *element de compunere, prefix, incipit de cuvânt, Corpusul lexicografic românesc electronic (CLRE), Dicționarul limbii române (DA, DLR).*

À part les mots « entiers » enregistrés dans le *Dictionnaire de la langue roumaine*, ancienne série, on peut constater aussi l'apparition de segments de mots qui participent parfois à la formation des mots, et d'autres fois signalent les variantes des mots dont ils font partie. Ce sont *des préfixes, des éléments de composition* et – comme on les appelle ici – *des incipits de mot*, chacune de ces catégories de segments étant englobée dans le Dictionnaire dans un but très précis.

I. *Les Préfixes* – plus précisément les segments de mot considérés comme préfixes – qui font partie des volumes A et B, sont: ANTE, ANTI, ARHI-, ÀUTO-, BI-. Pour chacun d'entre eux on a présenté une micromonographie qui contient en général le même schéma.

1. À la place de la catégorie grammaticale soit on remarque la notification « préfixe » ou « (préfixe) » (s.v. ÀUTO-) soit il n'y a aucune autre indication.

2. On montre l'origine du segment considéré comme préfixe et son étymologie, accompagnées par des explications concernant le sens dans la langue d'origine: ANTE- « Préfixe (issu du latin: *ante-* «avant») » ; ANTI- « Préfixe d'origine grecque (a*nti, « contre ») » ; « Le préfixe *arhi-* [...] est d'origine grecque (a*rciv, utilisé dans des mots composés pour montrer le plus haut rang) » ; ÀUTO- « Préfixe d'origine grecque – pron. a*utov », hv, ovn « (lui)-même », « (en lui, par lui, de lui)-même » (signifiant une opposition avec une autre chose ou une autre personne, ou une mise en relief) », BI- « Préfixe d'origine latine: *bis* « deux fois ».

3. On précise l'époque et la manière dont ils ont pénétré dans la langue roumaine: ANTI- « entré dans notre langue par l'intermédiaire des néologismes repris du français et du latin » ; ARHI- « Il est entré dans notre langue par deux voies: dans les temps anciens, par les écritures religieuses (ou directement des Grecs ou, le plus souvent, par l'entremise paléoslave), et dans les temps plus récents par des emprunts néologiques » ; ÀUTO- « entré dans notre langue par des néologismes du latin ou du français (chez les écrivains plus anciens et directement du grec, avec la forme *avto-*) » ; BI- « entré dans notre langue par l'intermédiaire des termes scientifiques modernes ».

4. On indique la circulation dans la langue roumaine: ANTE- « À l'aide de ce préfixe on peut, notamment dans la langue littéraire des Roumains de

l'Autriche-Hongrie, composer des mots, etc. » ; ANTI- « est utilisé fréquemment dans la langue des gens cultivés, surtout dans le style moins soigné des journaux et dans la terminologie scientifique, notamment celle médicale » ; ARHI- « Dans les temps plus récents, suivant le modèle des néologismes empruntés du français, comme *arhi-milionar* etc., on forme à l'aide de ce préfixe (dans le langage familier des gens érudits et surtout dans la langue moins soignée des journaux) des noms et surtout des adjectifs composés avec des mots anciens roumains » ; BI- « Entré dans notre langue par l'intermédiaire des termes scientifiques modernes ».

5. On a en vue la sémantique: ANTE- confère « au mot avec lequel on compose la notion d'antériorité, de quelque chose qui s'est passé, qui a été mis etc. avant » ; ANTI- « attribue au mot composé un sens opposé à la notion contenue dans le nom ou l'adjectif auquel il s'ajoute » ; ARHI- (dans les temps modernes) crée des mots et des adjectifs composés, « en leur donnant le sens de « le plus haut (comme rang), extrêmement ..., beaucoup plus que..., au plus haut degré » ; AUTO- « montre que l'action ou la chose dont il s'agit est faite (donnée, prise etc.) par la personne même en question, par son propre pouvoir, sans l'aide ou l'entremise d'une autre ».

6. On montre quels sont les préfixes analogues ou synonymes: ANTE- cf. *pre-*, *înainte* ; ANTI- cf. *contra-*, *-fob*, *-fag*, *filo-* ; ARHI- cf. *baș-*, *para*, *ultra-*, *extra-*, *proto-*, *supra-*, *super-*, *hiper-* ; BI- cf. *bis-*, *di-*, *uni-*, *tri-*.

7. Le cas échéant, on présente la variante ou les autres indications d'écriture ou de prononciation: ARHI- « [Écrit et prononcé également (plus rarement): *archi-*] » ; AUTO- « chez les écrivains plus anciens et directement du grec, avec la forme *avto* et [Prononcé: *á-u-to-*, rarement *aũ-to-*] ».

8. Parfois on apporte aussi d'autres précisions concernant l'utilisation dans la langue: ANTÉ- (s.v.) « À cause de la confusion entre les préfixes *ante-* et *anti-* certains mots ont (aussi) le préfixe *anti-* au lieu de *ante-*, tandis que d'autres ont, au contraire, (aussi) *ante-* au lieu de *anti-*, soit parce qu'ils ont été repris directement d'une autre langue avec cette forme-ci (cf. *anticameră*, *antidată*), soit parce que la confusion est due à la langue roumaine ».

9. Dans certains cas, plusieurs aspects sont pris en considération simultanément lorsqu'on fournit l'explication: ANTE- « À l'aide de ce préfixe on compose, notamment dans la langue littéraire des Roumains d'Autriche-Hongrie, des mots qui ne sont souvent qu'une transposition dans les éléments latino-roumains des mots allemands, comme *ante-luptător* (= protagoniste, champion), à partir du mot « *Vorkämpfer* », *ante-vorbitor* (« preopinent »), à partir du mot « *Vorredner* » etc. » ; ARHI- « Les mots anciens dans lesquels on peut le trouver sont seulement des noms qui expriment une fonction ou une disposition (d'habitude ecclésiastique); le mot composé pris ainsi, dans son ensemble, du grec ou du slavon, a le sens de plus haut rang de la fonction ou de la disposition respectives: *arhi-mandrit*, *arhi-ereu*, *arhi-diacon*, *arhi-*

episcop, arhi-strateg. Les formations roumaines plus anciennes, selon le modèle de celles-ci, sont rares, par exemple *arhipăvățuitoriu* ȘINCAI, HR. II 689/36, *arhi-păstor* ZILOT, ap. HEM 1633. Dans l'époque plus récente, d'après le modèle des néologismes empruntés du français, comme *arhi-millionar* etc., on forme à l'aide de ce préfixe (dans la langue familière des gens cultivés et surtout dans la langue moins soignée des journaux) des noms et notamment des adjectifs composés avec des mots anciens roumains ».

Des exemples de mots créés avec le préfixe respectif sont donnés soit dans le corpus de la présentation, soit à la fin.

Dans l'interface de travail du *Corpus lexicographique roumain électronique* (CLRE), là où l'on a précisé dans le DA, avant la présentation, qu'il s'agit d'un préfixe, on a noté et marqué de la même manière, préfix ou (préfix) [préfixe]. On a respecté avec exactitude la forme du dictionnaire, étant donné le fait que la variante électronique du *Dictionnaire de la langue roumaine* (DA) du CLRE est une variante du type anastatique. L'indication de la catégorie avant les articles considérés comme préfixes est signalée de la façon suivante: ANTE- préfixe, ANTI- préfixe, ARHI- préfixe, ÀUTO- (préfixe), BI- (il n'y a pas d'indication).

II. *Les éléments de composition* contenus dans les volumes A et B sont: AN-TROPO-, BAȘ-, BIO-, BLAGO-, BOGO-. Ils sont appelés généralement soit « elemente de compoziție », soit « element de compunere » (voir ANTROPO-). Comme dans le cas des préfixes, les articles qui traitent les éléments de composition se constituent dans des micromonographies, construites selon un certain schéma.

1. On signale quel type de mots ils forment, aussi bien que leur sémantique: ANTROPO- « néologismes (noms et adjectifs) qui expriment quelque chose qui se rapporte à « l'homme » etc. » ; BAȘ- « le mot composé indique « le commandant » ou « le chef » des fonctionnaires ou des dignitaires de l'administration en question ».

2. On spécifie l'origine et parfois l'époque où ils sont entrés, aussi bien que l'équivalent grec: ANTROPO- les mots créés à l'aide de cet élément de composition « font référence à « l'homme » (en grec *άνθρωπος*) » ; « quelques-uns peuvent être trouvés aussi chez les écrivains anciens religieux, qui les avaient repris directement du grec; pourtant, la plupart sont des emprunts récents du français ou de l'allemand » ; BAȘ- « entré dans notre langue en même temps que la titre hiérarchique ottoman et devenu plus tard une sorte de préfixe productif » ; « dans des mots repris directement du turc, *baş-* se trouve seulement en liaison avec des noms qui représentent le titre d'une formation ou d'un rang » ; BIO- « d'origine grecque (*bivo* « vie ») » ; BLAGO- « dans des mots slaves qui correspondent au mot grec *eu-* » ; BOGO- « dans des mots slaves, qui correspondent au grec *Qeo*, signifiant *Dieu* ».

3. Le type de mots par l'intermédiaire desquels ces termes sont entrés dans la langue roumaine et le niveau de la langue dans laquelle ils ont circulé: ANTROPO- « dans la terminologie scientifique spécifique on peut former ou introduire également d'autres mot, à part ceux qui ont été déjà mentionnés » ; BIO- « dans des néologismes repris surtout du français » ; BLAGO- « en roumain, tous ces mots sont des termes religieux entrés par voie littéraire; la plupart n'ont jamais été populaires et seulement quelques-uns ont été maintenus jusqu'à présent » ; BOGO- « entrés en roumain par voie littéraire, en tant que termes religieux; la plupart n'ont jamais été populaires et à présent ils ont presque tous disparu de la langue ».

4. On montre quels sont les autres éléments analogues ou synonymes: BAŞ- « souvent les mots composés à l'aide du préfixe *baş-* sont synonymes avec ceux qui contiennent dans la deuxième partie le mot *başa-* et avec ceux qui sont composés avec *vel-* » ; BLAGO- élément qui correspond au mot grec *eu**- ; parmi les termes composés, certains « ont été remplacés par des mots composés roumains à l'aide du préfixe *bine-* ».

Les exemples de mots composés à l'aide de l'élément de composition respectif sont mentionnés après la présentation.

Dans l'interface de travail du *Corpus lexicographique roumain électronique* (CLRE), les éléments de composition n'ont pas été notés, pour le même considérant qui a été également précisé dans le cas des préfixes, à savoir le fait que la variante électronique du CLRE du *Dictionnaire de la langue roumaine* est une forme du type anastatique, et dans le dictionnaire imprimé, ces parties n'ont pas été notées avant l'article.

III. L'incipit de mot apparaît dans des situations précises et il a une double graphie. Dans les volumes A et B ces éléments lexicaux sont assez nombreux: ACS v. AX, ACUA v. ACVA, AQUA v. acva, AQUI v. acvi, ARCH- v. ARH-, AVĂNT v. avan, AZĂM, AZĂM v. azim, BAE... v. baie..., BĂX, BĂX v. băcs, băcs, BAZM, BASN v. basm, basn, BEJ v. băj, BEÚT v. băut, BLIO v. bleo, BUŞD v. BUJD, BUX v. bucs. Comme on peut le constater, dans la liste de mots ils sont présentés différemment du point de vue graphique: dans certains cas, le renvoi est noté par des lettres majuscules, dans d'autres cas par des lettres minuscules, et, à l'exception de BAE... v. baie... où la continuation est indiquée par des points de suspension, pour tous les autres la continuation est indiquée graphiquement par un trait d'union.

Ces segments indiquent:

a) soit une graphie: ACS v. AX, ACUA v. ACVA, AQUA v. acva, AQUI v. acvi, ARCH- v. ARH-, BĂX, BĂX v. băcs, băcs, BUX v. bucs.

b) soit une variante de prononciation: AZĂM, AZĂM v. azim, BAE... v. baie..., BAZM, BASN v. basm, basn, BEJ v. băj, BEÚT v. băut, BLIO v. bleo, BUŞD v. BUJD.

L'aspect phonétique du mot se modifie depuis la variante jusqu'à la forme-titre par divers moyens: diphtongaison (*e > ie*), changement de consonne (*ş > j*) ou vélarisation (*e > ă*).

Quelle est la justification du renvoi par les incipits de mots? En indiquant seulement la partie du lexème qui est commune avec plusieurs mots du point de vue graphique, et parfois aussi du point de vue de la prononciation, on n'énumère plus tous les mots écrits de cette manière. Ainsi, d'une part, on fait l'économie de l'espace et d'autre part, du point de vue lexicologique, on présuppose que l'intention était celle d'attirer l'attention sur un fait linguistique: on peut extraire un certain segment du début des mots, qui ne constitue ni un élément de composition, ni un préfixe, mais qui est commun avec plusieurs lexèmes par le fait qu'il s'écrit et parfois se prononce de la même manière.

Cet aspect est mentionné dans le cadre des articles de plusieurs manières:

1) Parfois le mot-titre apparaît seulement dans une ou plusieurs citations qui contiennent la variante graphique en question, sans aucune autre spécification: *aksion* s.v. *axion*, *aquarelă* s.v. *acvarelă*, *aquatic* s.v. *acvatic*, *aquilon* s.v. *acvilon*.

2) D'autres fois, il n'y a ni spécifications dans le cadre de l'article, concernant la forme annoncée dans le renvoi, ni citations qui la contiennent: *acvaforte*, *acvafortist*, *acvarelist*, *acvariu*, *acvilă*, *acvilin*, *axial*, *axilar*, *axiomă*. Dans cette situation, concernant les renvois ACS- v. AX et AQUA v. acva, on pourrait avoir deux possibilités d'interprétation: soit le lexicographe transmet le message que, ainsi que l'indique le système de la langue, il existe aussi, fort probablement, une variante pour ces mots, mais il ne l'a pas eue à sa disposition au moment de la rédaction, soit le renvoi concerne seulement les mots qui ont été écrits aussi avec la forme *acs-*, parmi ceux qui commencent par *ax* ou avec la forme *aqua-* parmi ceux qui commencent par *acva-*.

3) Dans la plupart des cas, pourtant, dans le cadre de l'article apparaissent plusieurs notations par lesquelles on introduit les variantes qui ont des incipits graphiques et, parfois, une prononciation indiqués dans le dictionnaire:

a) Souvent, les variantes graphiques auxquelles font référence les renvois qui indiquent les incipits de mots, sont signalées par la formulation [„Scris și”][« Écrit aussi »]: *archidieceză*, *archidiecezan*, *archiducal*, *archiducal*, *archiduce*, *archiducesă*, *archieiscop*, *archieiscopal*, *archieiscopat*, *archieiscopesc*, *archieiscoposte*, *archieiscopie*, *archierarh* et *archierarch*, *archieratic*, *archieresc*, *archierește*, *archiereu*, *archie*, *archimandrie*, *archimandrit*, *archipăstor*, *archipăstoresc*, *archipelag*, *archipresbiter*, *architect*, *architectonic*, *architectură*, *architectural* (mais pour *architectonie*, *architectoresc*, *architectorește* on ne rencontre plus cette spécification), *arhivă*, *avantgardă*, *avantpost*, *baer(ă)*, *băerel*, *băeruță*, *băetan*, *băetandru*, *băețas*, *băețea*, *băețel*, *băețesc*, *băețește*, *băețică*, *băețoi*, *bușdi*.

On a rencontré aussi une formulation qui présente une autre particularité [„Scrise unele și”] [Écrits aussi parfois]: *băxi*, *băxi*, *buxi*] (s.v. *băcsi*).

b) Une autre manière d'introduire la forme avec l'incipit respectif est simplifiée, utilisant seulement la conjonction și [et], cette formulation étant présente à côté des autres variantes du mot: [et: *băzni* etc.], [et: *bejenár* n.m. en Mold., et: *bejănár* n.m., (rar) *bejinár* n.m.], [et: *bejenări* vb. IV^{ème} conj., *bejănări* vb. IV^e conj., (rar) *bejinări* vb. IV^e conj.], [et: *bejenărie* n.f., *bejănărie* n.f., (rare) *bejinărie* n.f.], [et: *bejenărire* n.f., *bejănărire* n.f., (rare) *bejinărire* n.f.], [et: *bejenărit* s.a., *bejănărit* s.a., (rare) *bejinărit* s.a.], [et: *bejenărit*, *ă* s.a., *bejănărit*, *ă* s.a., (rare) *bejinărit*, *ă* s.a.], [et: *bejení* vb. IV^e conj., *bejăní* vb. IV^e conj.], [et: *beut*, *ă*], [et: *bejânie* n.f., *bejénie* n.f., *bejănîe* n.f.], [et: *bliojdî*], [et: *bliojdî*² etc.], [et: *bliot*, *oată* ou *otă* etc.], [et: *bliotocări* etc.], [et: *búșdă* n.f. etc.].

c) Parfois il y a des références à la circulation de la variante du point de vue diatopique, diachronique etc.: [Dial. *a(d)zăm(ă)*, *ádz(â)m(ă)*], [dial. *azămioară*], accompagnées par d'autres spécifications « (Neobicinuit și atestat numai în Proza lui Alecsandri, 381, sub forma dialectală *azămiu*) » [Inhabituel et attesté seulement dans la prose d'Alecsandri, 381, sous la forme dialectale *azămiu*-n. tr.] (s.v. *azimiu*, *ie* adj.), [(plus rarement): *bazm* s.a.], [plus rarement: *bazmă*], (rarement) *bejinărit*, (dial.) *beutór*, *oăre*.

d) Dans d'autres cas on montre que la variante est une variante graphique, mais aussi une variante de prononciation, spécification qui est accompagnée par l'indication concernant l'usage, et parfois l'étymologie: [Scris și pronunțat (mai rar) și *arheolog*] [écrit et prononcé (plus rarement) aussi *arheolog*], [Scris și pronunțat (mai rar, după fr.) și *arheologic*] [écrit et prononcé (plus rarement d'après fr.) aussi *arheologic*], [Scris și pronunțat (mai rar, după fr.) și *arheologie*] [écrit et prononcé (plus rarement d'après le fr.) aussi *arheologie*], [Scris și pronunțat (mai rar, după fr.) și *archetip*] [écrit et prononcé (plus rarement d'après le fr.) aussi *archetip*] [Scris și pronunțat (rar) și *archidiacon*] [écrit et prononcé (rarement) aussi *archidiacon*], [Scris și pronunțat (rar) și *archidiaconat*] [écrit et prononcé (rarement) aussi *archidiaconat*], [Scris și pronunțat (rar) și *archidiaconesc*] [écrit et prononcé (rarement) aussi *archidiaconesc*], [Scris și pronunțat (rar) și *archidiaconie*] [écrit et prononcé (rarement) aussi *archidiaconie*], [Scris și pronunțat (mai rar) și *architravă*] [écrit et prononcé (plus rarement) aussi *architravă*].

e) Dans d'autres situations, la prononciation de la variante diffère de la forme graphique et constitue une partie du même incipit du mot; on précise le modèle étranger à suivre quant à la prononciation: [Scris și: *archaic*; scris și pronunțat (mai rar, după fr.), și: *arcáic*] [Écrit aussi: *archaic*; écrit et prononcé (plus rarement d'après le fr.) aussi: *arcáic*], [Scris și: *archaism*; scris și pronunțat (mai rar, după fr.), și: *arcaísm*] [Écrit aussi: *archaism*; écrit et prononcé (plus rarement d'après le fr.) aussi: *arcaísm*], [Scris și: *archaistic*; scris și pronunțat (mai rar, după fr.), și: *arcaístic*] [Écrit aussi: *archaistic*; écrit et prononcé (plus rarement d'après le fr.) aussi: *arcaístic*].

Dans cette catégorie de mots et variantes qui présentent un incipit, on a rencontré également une situation où l'on indique la circulation à travers le

temps et la période où le mot en question présente le même incipit: [Scris în vechime, după felul grecoslav, și: *arhaggel*, azi și: *archanghel*] [Écrit auparavant, selon la forme gréco-slave, aussi *arhaggel*, aujourd'hui aussi: *archanghel*].

f) Enfin, dans une autre situation, on a rencontré également la spécification « [Citit (și scris) și: *ácsă*] [Lu (et écrit) aussi: *ácsă*] ».

Pour environ la moitié de la liste des incipits présentés, on a fourni peu d'exemples qui contiennent le segment de mot respectif, mais on peut pré-supposer l'éventualité de création ou d'emprunt pour d'autres mots.

a) pour AQUÍ- v. *acvi-*, *ÁCVILĂ* et *ACVILÍN* ne présentent pas la forme qui contient l'incipit *aqui-*; seulement pour s.v. *ACVILÓN* on mentionne la variante *aquilon*, l'incipit étant repris d'après le mot français;

b) pour *AVÁNT* v. *avan* on a seulement deux mots: *AVANGÁRDĂ* et *AVANPOST*, pour lesquels aussi, l'incipit a été repris du français (*avant-garde*, *avant-poste*);

c) pour *AZĂM*, *AZÂM* v. *azim* on a enregistré trois mots: *ÁZIM*, *Ă* adj., *ÁZIMĂ*, les variantes avec l'incipit *azâm-*, *azâm-* étant dialectales (voir plus haut);

d) pour *BAZM*, *BASN* v. *basn*, *basn* on a toujours enregistré trois mots: *BASM* n.a. (plus rarement) *bazm* n.a., *BASMÁ* [plus rarement: *bazmă*] et *BĂSNÍ* vb. IV^e conj. [et: *băzní* vb. IV^e conj.];

e) pour *BEÚT* v. *băut* on constate également la présence de trois mots: *BĂUT*, *-Ă* adj. *beut*, *ă*], *BĂUTÚRĂ* n. f. [et: *beutură*], *BĂUTÓR*, *OÁRE* (dial.) *beutor*, *oare* adj., nom.

f) pour *BUȘD* v. *BUJD*, on a toujours trois mots: *BÚJDĂ* n. f. [et: *búșdă*], *BUJDÍ* vb. IV^e conj. [écrit aussi: *bușdî*], et s.v. *bujdă* sont *bujdúlă* et *bușdúlă* n.f.

g) pour l'incipit *BUX* v. *bucs* il n'y a pas de variantes avec *bux-*; il paraît que le rédacteur a été prudent, ayant en vue la possibilité de l'existence d'une telle forme graphique (le mot enregistré est *BUCSĂU*, avec la variante *bucsáiu*).

Dans l'interface de travail du *Corpus lexicographique roumain électronique* (CLRE), ces incipits de mot n'ont pas été marqués, parce qu'ils n'ont pas été consignés ni dans le dictionnaire imprimé, étant seulement extraits juste pour l'économie de l'espace, ce qui constitue d'ailleurs une idée ingénieuse et facile à appliquer.

IV. En ce qui concerne les deux premières catégories de segments de mot qu'on a présentées, une précision s'impose. À présent on considère comme éléments de composition aussi bien ceux qu'on appelle de cette manière dans le DA, que ceux que l'on considère comme préfixes dans l'ancienne série du *Dictionnaire* (voir MDA, DEX, NDU, DEXI etc.) (*BLAGO-* et *BOGO-* ne sont pas enregistrés dans aucun de ces dictionnaires). Mais dans le DELR, on a découvert une toute autre approche: *ANTE* préfixe, *ANTI* préfixe, *ARHI* élément de composition, *AUTO* élément de composition, *BI* élément de

composition; ANTROPO, BAŞ, BIO, BLAGO-, BOGO sont considérés comme éléments de composition, comme dans le DA. D'après ce qu'on a indiqué dans un ouvrage ample, en néo-grec même – dont l'histoire nous a fourni une bonne partie des éléments analysés –, ceux-ci sont considérés comme étant le premier élément de composition d'un mot qui les contient et ils sont définis comme tels, donc comme éléments de composition (Dragomir, 2017).

On se demande alors pourquoi dans la série coordonnée par Sextil Puşcariu les préfixes mentionnés ont été considérés comme tels et pas comme éléments de composition, tel qu'on a établi ultérieurement, dans la nouvelle série du *Dictionnaire* et dans les dictionnaires d'aujourd'hui (à l'exception du DELR), aussi bien que dans les dictionnaires grecs (voir BABINIOTIS, GHIOVANIS). Pour l'instant on ne voit pas de critères nets pour distinguer les deux catégories d'éléments. Peut-être que ceux qui sont considérés comme éléments de composition ont-ils circulé aussi d'une manière indépendante dans la langue d'origine – même si ceux-ci n'ont pas été utilisés non plus tels quels (BIO de bivo, ANTROPO de a!nqrwpo etc.) – et ont eu une sémantique plus riche dans la langue d'origine que ceux qui sont à la base des segments considérés comme préfixes. D'ailleurs, dans *l'Encyclopédie de la langue roumaine* (ELR, 2001), les éléments du type *bi, bio, tri, baş-, cara, mavro* sont considérés comme préfixoïdes ou pseudopréfixes, c'est-à-dire « des éléments de composition initiaux », le premier segment d'un mot. Dans le même ouvrage, les éléments de composition sont définis comme « des éléments formatifs sans existence indépendante, avec un sens lexical intégral, provenus de mots autosémantiques [s.n], surtout d'origine grecque ou latine, placés au premier ou au dernier rang dans les formations où ils apparaissent » (ELR s.v. *compunere, elemente de ~*) [composition, éléments de ~]. On insiste aussi sur le sémantisme dans le *Dictionnaire des sciences de la langue* (DŞL, 2001) dans la distinction opérée entre les préfixes et les préfixoïdes: « Les valeurs lexicales des préfixoïdes sont plus concrètes que celles des préfixes » (DŞL s.v. *prefixoid/pseudoprefix*) [préfixoïde/pseudopréfixe] et on mentionne le fait qu'ils « représentent des mots grecs ou latins ayant une signification » (*idem*).

V. Quant au marquage de ces segments dans le *Corpus lexicographique roumain électronique* (CLRE), parmi les trois catégories présentées, on a noté seulement les préfixes, afin de suivre exactement la règle selon laquelle la variante électronique doit être une variante du type anastatique à côté de la variante imprimée, et, dans le cadre de celle-ci, c'est seulement à côté de certains préfixes (là où elle apparaît aussi dans le livre imprimé) qu'on a mentionné la catégorie avant la présentation dans l'article. Mais, à l'avenir, il est prévu que dans l'interface CLRE soient aussi notés les éléments de composition, par l'adjonction dans le mécanisme, de certaines touches qui puissent faciliter l'introduction de telles notations.

Références et sigles

BABINIOTIS = Gewrgivou D. (1998). Mpampimiwvth, *Lexikov th" neva" ellhnikhv" glwvssa"*, Kevntro Lexikologiva", Aqhvena.

DA = *Dicționarul limbii române*. Sub conducerea lui Sextil Pușcariu. Tomul I. Partea I: AB. București, Édition Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, 1913; Tomul I. Partea II: C. București, Édition Tipografia Ziarului „Universul”, 1940; Tomul I. Partea III. Fascicula I: *Dde*. București, Édition Intreprinderea Industrială a Statului, 1949; Tomul II. Partea I: *Fl*. București, Éditions Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului. Édition Imprimeria Națională, 1934; Tomul II. Partea II. Fascicula I: *Jlacustru*. București, Édition Tipografia Ziarului „Universul” S. A., 1937; Tomul II. Partea II. Fascicula II: *Ladălepăda*. București, Édition Tipografia Ziarului Univers S. A., 1940; Tomul II. Partea II. Fascicula III: *Lepădalojniță*. București, Édition Tipografia Ziarului „Universul” S. A., 1948.

DLR = *Dicționarul limbii române*. (DLR). Serie nouă. [Redactori responsabili: acad. Iorgu Iordan, acad. Alexandru Graur și acad. Ion Coteanu. Din anul 2000, redactori responsabili: acad. Marius Sala și acad. Gheorghe Mihăilă]. București, Édition Academia Română. Tomul VI. Litera M, 1965–1968; Tomul XI. Partea 1. Litera Ș, 1978; Tomul XIII. Partea a 2-a: *Litera V. Venial–Vizurină*, 2002; Partea a 3-a. Litera V. *Viclă–Vuzum. Literale W, X, Y*, 2005; Tomul IV. Litera L. *L–Lherzolită*, 2008; Tomul I. Partea a 7-a. Litera E. *E–Erzaț*, 2009.

DȘL, 2001 = *Dicționar de științe ale limbii*, Angela Bidu Vrânceanu, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, București, Édition Nemira, 2001.

Dragomir 2017 = *Hronograf den începutul lumii (Ms. 3517). Studiu lexicologic*, vol I, *Descrierea lexicului. Raportare la lexicul din traducerile mitropolitului Dosoftei. Raportare la lexicul epocii*; vol. II, *Aplicarea conceptului de bază psihologică / spirituală în lingvistică și filologie. Hronograful este traducerea lui Nicolae Milescu Spătarul*, Iași, Édition Doxologia, 2017.

ELR, 2001 = *Enciclopedia limbii române*, Mioara Avram, Jana BalacciuMatei, I. Fischer, Ion Gheție, Liliana IonescuRuxăndoiu, Aurora Pețan, Marius Sala, Camelia Stan, Andra Șerbănescu, Mirela Theodorescu, Ion Toma, Domnița Tomescu, Laura Vasiliu, Ioana VintilăRădulescu, Rodica Zafiu, București, coordinator: Marius Sala, Édition

GHIOVANIS = Giobavnh" Crhvsto", *Nevo lexikov qhsaurov" ovlh" th" ellhnikhv" glwvssa"*, Aqhvena, *Pagkovsmio" ekdotikov" organismov"* (f.a.).

CROATIAN FEMININE PROPER NAMES WITH LATIN ORIGIN AND THEIR EQUIVALENTS OF CROATIAN ORIGIN

Gergana PETKOVA

Senior Lecturer, Ph. D.

(Medical University of Plovdiv, Bulgaria)

gi4e82ap@abv.bg

Vanya IVANOVA

Associate Professor, Ph. D.

(“Paisii Hilendarski” University of Plovdiv, Bulgaria)

Abstract

The research object of the present text is feminine Croatian proper names, derived from an appellative, Latin by origin, and Croatian anthroponyms that represent translated equivalents of the previous ones. The main aim is their full list to be presented and their initial meaning as well, both the Latin and the Croatian.

Keywords: *Croatian feminine proper name, Latin feminine proper name, origin, equivalent, onomastics*

Rezumat

În articol, propunem o cercetare a numelor proprii de persoane de sex feminin, care se întâlnesc în limba croată și care provin atât de la nume similare din limba latină, cât și sunt o traducere a acestora în limba croată.

Cuvinte-cheie: *nume proprii de persoane de sex feminin, care se întâlnesc în limba croată; nume proprii feminine în limba latină, origine, echivalent, onomastică*

The research object of the present text is feminine 36 Croatian proper names (including all their variants found in the anthroponymic dictionaries), derived from an appellative, Latin by origin, and 31 Croatian proper names that represent equivalents of the previous ones, Croatian by origin. The main aim is to present a full list of both Latin and Croatian onyms as well as their initial meaning.

Rječnik osobnih imena by Mate Šimundić (1988) and *Rječnik suvremenih hrvatskih osobnih imena* by Ankica Čilaš Šimpraga, Dubravka Ivšić Majić and Domagoj Vidocić (2018) are used as a main source of information for excerpting the researched anthroponyms. All the necessary information about the researched onyms can be found there – etymology, forms, derivational process, etc.

The researched proper names are divided into three major groups according to:

- 1) the meaning of the appellative (i. e. a thematic classification or if the appellative is used to name a feature of the character (good or bad), a feature of the body, etc.);

- 2) the function of the name to protect the new-born or to wish him/ her good fortune, used in the old folk tradition;
- 3) their canonization.

All of the personal names derived from a Latin appellative that are included in this paper are part of the modern anthroponymicon. However, their initial meaning is not perfectly clear to the common people nowadays and it is not very easy to recognize and find out the link between the proper names presented in the two groups divided according to the origin of the basic appellative, i. e. if it is Latin or Croatian. That is why it would be very interesting and helpful to show it.

The extralinguistic information about the canonization is also of great importance. This is one of the possible reasons why some Roman mythological, gentile names, cognomens, and Neolatin anthroponyms continue to be alive and well-spread among modern Croatians. Nevertheless, their function now as saints' names is somehow different and their initial meaning and usage is faded or forgotten.

Today, a very popular trend can be observed for parents to choose the so-called *international names* for their newborn children so that the child would not have problems in the future if he/ she wants to change the country of living. That fashion is valid not only for Croatians but for all Europeans too. And, obviously, most of the mentioned above names are Latin by origin. But do parents know what the initial meaning of a given personal name is? Is there a Croatian equivalent of the same anthroponym that is probably forgotten but, surely, more familiar? This paper may be of assistance to find the answers to these problems.

Classification of the Feminine Croatian Proper Names in Thematic Groups

We distinguish the following groups of Croatian proper names:

- (a) *anthroponyms, giving information about a feature of the human appearance:*
- *Bela* (< *bela* - "white")/*Alba, Albe, Albana, Albina* (< *albinus, 3* - "white"; *albus, 3* - "white");
 - *Bogana* (< *bog* - "god")/*Dea* (< *dea, ae, f* - "goddess");
 - *Cveta* (< *cvet* - "flower")/*Florisia, Florita, Flosina* (< *flos, oris, m* - "flower");
 - *Gospana* (< *gospa, gospođa, gospodarica* - "mistress")/*Domina, Domna* (< *domna, ae, f/ domina, ae, f* - "mistress");
 - *Jasna* (< *jasna* - "clear")/*Klara* (*clara* - "clear" (feminine form of the adjective *clarus, 3* - "clear");
 - *Lepa* (< *lepa* - "beautiful")/*Lijepa* (< *lijepa* - "beautiful")/*Bela* (< *bella* - "beautiful" (feminine form of the adjective *bellus, 3* - "beautiful");
 - *Ljerka* (< *lijer* (*lilium candidum*) - "lily")/*Lilija, Lilijana* (< *lilium, ii, n* - "lily");
 - *Maslina* (< *maslina* - "olive")/*Oliva* (< *oliva, ae, f* - "olive");

- *Medvedica* (< *medvedica* - "she-bear"), *Medvojedica* (< *medvojedica* - "she-bear")/*Ursa* (< *ursa*, ae, f - "she-bear");
- *Nebesna* (< *nebesna* - "heavenly")/*Celesta*, *Celestina* (< *caelestis* - "heavenly");
- *Ruža*, *Ruže* (< *ruža* - "rose")/*Rosa*, *Rosalija* (< *rosa*, ae, f - "rose");
- *Ubava* (< *ubava* - "beautiful")/*Bela* (< *bella* - "beautiful" (feminine form of the adjective *bellus*, 3 - "beautiful");
- *Zvezda* (< *zvezda* - "star")/*Stela* (< *stella*, ae, f - "star");
- *Živa* (< *živa* - "alive")/*Viva* (< *viva* - "alive" (feminine form of the adjective *vivus*, 3 - "alive").

These features may be, for example, about:

- the skin colour: *Bela*/*Alba*, *Albe*, *Albana*, *Albina* (with light complexion);
- the physical beauty: *Bogana*/*Dea* (as handsome as a god); *Čveta*/*Florisa*, *Florita*, *Flosina* (as handsome as a flower);
- the physical strength (*Medvedica*, *Medvojedica*/*Ursa* (to become as strong as a bear);
- the vividness: *Živa*/*Viva* (to be healthy and to live long), etc.

It should be mentioned that the features of the human appearance may or may not be positive.

(b) *anthroponyms*, giving information about a feature of the human character:

- *Dobrana* (< *dobra* - "good")/*Bona* (< *bonus*, 3 - "good"), i. e. to become a good person;
- *Dušana* (< *duša* - "soul")/*Anima* (< *anima*, ae, f - "soul"), i. e. to be a person with a good character;
- *Pesma* (< *pesma* - "song"), *Pjesma* (< *pjesma* - "song")/*Karmen* (< *carmen*, *inis*, n - "song"), i. e. to be joyful like a song;
- *Pobeda* (< *pobeda* - "victory"), *Pobjeda* (< *pobjeda* - "victory")/*Viktorija* (< *victoria*, ae, f - "victory"), i. e. to become with a victorious character;
- *Radosna* (< *radosna* - "happy")/*Felicitas* (< *felix*, *icis* - "happy"), i. e. to be happy;
- *Radostija* (< *radost* - "joy")/*Felicitas* (< *felicitas*, *tatis*, f - "joy"), i. e. to be happy;
- *Slavena* (< *slava* - "glory")/*Glorija* (< *gloria*, ae, f - "glory"), i. e. to become a glorious person;
- *Slavna* (< *slavna* - "glorious")/*Gloriosa* (< *gloriosa* - "glorious" (feminine form of the adjective *gloriosus*, 3 - "glorious"), i. e. to become a glorious person;

(c) *anthroponyms*, giving information about the birth of the person:

- *Osmenka* (< *osma* - "eighth")/*Oktavija* (< *octava* - "eighth" (feminine form of the adjective *octavus*, 3 - "eighth"), i. e. the eighth child born in a given family;
- *Proena* (< *proa* - "first")/*Prima* (< *prima* - "first" (feminine form of the adjective *primus*, 3 - "first"), i. e. the first child born in a given family;

- *Rođena* (< *rođena, roditi* – “born”)/*Natalija* (< *natalis, e* – “born”), born alive;
- *Svetana* (< *sveta* – “holly”)/*Santa* (< *sancta, ae, f/ sancta* – “holly” (feminine form of the adjective *sanctus, 3* – “holly”), i.e. born on a holy day;
- *Zorana* (< *zora* – “dawn”)/*Aurora* (< *aurora, ae, f* – “dawn”), i. e. born at dawn.

Classification of the Feminine Croatian Proper Names According to their Function to Protect the New-Born or to Wish Him/Her Good Fortune, Used in the Old Folklore Tradition

We can find here:

- *protective names: Medvoedica, Medvojedica/Ursa, Osmenka/Oktavija* (naming the child like that may be accepted as parents’ wish the eighth child to be the last one born in a given family);
- *names, used to wish the new-born good fortune: Bela/Alba, Albe, Albana, Albina; Bogana/Dea; Cveta/Floris, Florita, Flosina; Dobrana/Bona; Dušana/Anima; Gospana/Domina, Domna; Jasna/Klara; Lepa/Lijepa/Bela; Ljerka/Lilija, Lilijana; Maslina/Oliva; Nebesna/Celesta, Celestina; Pesma, Pjesma/Karmen; Pobeda, Pobjeda/Viktorija; Provena/Prima; Radosna/Felicitas; Radostija/Felicitas; Rođena/Natalija; Ruža, Ruže/Rosa, Rosalija; Slavena/Glorija; Slavna/Gloriosa; Svetana/Santa; Ubava/Bela; Zorana/Aurora; Zvezda/Stela; Živa/Viva.*

The researched anthroponyms may be divided into two major groups according to their semantics – names that somehow protect the baby from death, diseases, something evil, etc., and names that wish him/ her to be handsome/ beautiful, kind, strong, healthy, victorious, happy, brave, to live long, and so on. A word denoting flowers, herbs, trees, fruits, birds, and animals is usually used as a basic appellative for those names. It is often very difficult to impose limitations between these two groups due to the fact that an anthroponym may be regarded as part of the first group as well as of the second one.

Classification of the Feminine Croatian Proper Names According to their Canonization

These names are:

- *names of saints, canonized by the Catholic church: Albina, Klara, Santo;*
- *names of saints, canonized by the Catholic as well as the Orthodox church: Bona, Natalija, Ursa, Viktorija.*

Conclusions

There are 3 subgroups according to the thematic classification:

- anthroponyms, giving information about a feature of the human appearance (40 anthroponyms, 17 Croatian by origin and 23 Latin by origin);

- anthroponyms, giving information about a feature of the human character (17 anthroponyms, 9 Croatian by origin and 8 Latin by origin);
- anthroponyms, giving information about the birth of the person (10 anthroponyms, 5 Croatian by origin and 5 Latin by origin).

There are 2 subgroups according to the function of the name to protect the new-born (5 anthroponyms, 3 Croatian by origin and 2 Latin by origin), and according to the function or to wish him/her good fortune (62 anthroponyms, 28 Croatian by origin and 34 Latin by origin).

There are 2 subgroups according to the canonization of the researched proper names:

- male names of saints, canonized by the Catholic church (3 anthroponyms);
- male names of saints, canonized by the Catholic church as well as by the Orthodox one (4 anthroponyms).

All of the anthroponyms included in both classification groups are Latin by origin.

NOTA BENE: The majority of the researched anthroponyms may be found in the latest Croatian dictionary of proper names, *Rječnik suvremenih hrvatskih osobnih imena* by Ankica Čilaš Šimpraga, Dubravka Ivšić Majić and Domagoj Vidocić, published in 2018. It prompts us that though being with a rare usage, the proper names that represent a scientific interest in the present text, are still vivid and part of the contemporary Croatian anthroponymicon.

Index of the Croatian Feminine Proper Names with Latin Origin and their Croatian by Origin Equivalents

BELA (Belana, Belava, Belča, Belka, Belojka, Beluna, Belunka, Bijela, Bijelka, Bjela, Bjelana, Bjelava, Bjelica, Bjelka) (< *bel* - "white")/ ALBA (1, 3, 4)/ ALBE (4) (Albiana (1), Albica (4), Albijana (1, 4), Albijanda (1), Albijanica, Albijanka, Albita, Albitica (4)); ALBANA (2, 4) (Albanica (4)); ALBINA (1, 2, 3, 4) (Albinica, Albinka (4), Albona, Alibiana (1)) (< *alba* - "white" (feminine form of the adjective *albus*, 3 - "white") (1, 4));

BOGANA (Bogica, Boginja, Bogojka, Boguša, Božana, Božanka) (< *bog* - "god")/ DEA (1, 2, 3, 4) (Deana, Deanka (1), Deata, Deatica, Deica (4), Dea (1, 4), Dejica, Dejina, Dejka, Deka, Dekica, Deša, Dešica, Deška (4)) (< *dea*, *ae*, *f* - "goddess" (1, 4));

CVETA (Cvetana, Cvetanka, Cvetija, Cvetina, Cvetinka, Cvetka, Cvijeta, Cvijetka, Cvita, Cvitana, Cvitanka, Cvitka, Cvjeta, Cvjetana, Cvjetanka, Cvjetka, Četana) (< *coet* - "flower")/ FLORISA (Floriska); FLORITA (Floritica); FLOSINA (Flosinica, Flosinka) (< *flos*, *oris*, *m* - "flower" (3, 4));

DOBRANA (Dobrena, Dobrenka, Dobreta, Dobrija, Dobrila, Dobrina, Dobrinka, Dobrinja, Dobrinjka, Dobruna, Dobrunka, Dobruša, Dobruška) (< *dobra* - "good")/ BONA (1, 2, 4) (Bone (1), Boneta (1, 4), Bonetica, Bonetta, Bonica, Bonina, Bonislava, Bonita, Bonitica, Bonitta (4), Bonka (1, 4), Bonkica (1)) (< *bona* - "good" (feminine form of the adjective *bonus*, 3 - "good") (1, 4));

DUŠANA (Dušanja, Dušanka, Dušenka) (< *duša* - "soul")/ ANIMA (Animica, Animka) (< *anima, ae, f* - "soul" (4));

GOSPANA (Gospava, Gospina, Gospodinka, Gospođinka, Gospojinka) (< *gospa, gospođa, gospodarica* - "mistress")/ DOMINA (1, 3, 4)/ DOMNA (Dominikija, Dominka, Domnica, Domnika, Domnikica) (< *domna, ae, f / domina, ae, f* - "mistress" (4));

JASNA (Jasnica) (< *jasna* - "clear")/ KLARA (1, 3, 4) (Clara, Clarissa, Klarena, Klarica, Klarika (4), Klarisa (1, 2, 4)) (< *clara* - "clear" (feminine form of the adjective *clarus*, 3 - "clear") (1, 4));

LEPA (Lepana, Lepava, Lepica, Lepka) (< *lepa* - "beautiful"); LIJEPA (Lijepijana) (< *lijepa* - "beautiful")/ BELA (1, 2, 3, 4) (Belaja, Belana, Belava, Belavka, Belča (1), Belica (1, 4), Belika, Belina, Belinda, Belisava, Belislava (1), Belita, Belitica, Belitka (4), Belka (1, 4), Belkica, Bella (4), Belna, Belojka, Belona, Belosava, Beloslava, Beluna, Belunka, Beluša, Belja, Beljana, Bjela, Bjelaja (1)) (< *bella* - "beautiful" (feminine form of the adjective *bellus*, 3 - "beautiful") (1, 4));

LJERKA (Ljerkica, Ljercica) (< *lijer* (*lilium candidum*) - "lily")/ LILIJA (1, 3, 4) (Lilijica (4), Lilika, Lilita, Lilka, Lilja, Ljlja (1), Ljljina (4), Ljulja (1)); LILIJANA (1, 3, 4) (Liliana (2, 4), Lilijanica, Lilijanka (4), Liljana (1, 4), Liljanica, Liljanka (4), Ljerka (2), Ljljana (1, 2, 4), Ljljanče, Ljiljanica (4), Ljljanka (1, 4), Ljuljana (1)) (< *lilium, ii, n* - "lily" (4));

MASLINA (Maslinica, Maslinka) (< *maslina* - "olive")/ OLIVA (Olivia (1, 4), Olivica (4), Olivija (1, 4), Olivijica (4)) (< *oliva, ae, f* - "olive" (1, 4));

MEDVEDICA (< *medvedica* - "she-bear"); MEDVJEDICA (< *medvjedica* - "she-bear")/ URSA (1, 4) (Ursica, Ursina, Ursinica, Ursinija, Ursinka (4), Urša (1, 4), Uršica, Urška, Urza, Urzica (4)) (< *ursa, ae, f* - "she-bear" (1, 4));

NEBESNA (< *nebesna* - "heavenly")/ CELESTA (4); CELESTINA (Čelestina (1, 4), Kelestina (1)) (< *caelestis* - "heavenly" (4));

OSMENKA (Osmenkica) (< *osma* - "eighth")/ OKTAVIJA (1, 2, 4) (Oktavijica, Oktavina, Oktavinica, Otavija, Otavijica, Ottavia (4)) (< *octava* - "eighth" (feminine form of the adjective *octavus*, 3 - "eighth") (1, 4));

PESMA (Pesmica) (< *pesma* - "song"); PJESMA (Pjesmica) (< *pjesma* - "song")/ KARMEN (< *carmen, inis, n* - "song" (1));

POBEDA (Pobedica) (< *pobeda* - "victory"); POBJEDA (Pobjedica) (< *pobjeda* - "victory")/ VIKTORIJA (1, 2, 3, 4) (Victoria (2), Viktorijica, Viktorica, Viktorika, Vitorija, Vitorijica, Vittoria (4)) (< *victoria, ae, f* - "victory" (1, 4));

PRVENA (Prvenka) (< *prova* - "first")/ PRIMA (< *prima* - "first" (feminine form of the adjective *primus*, 3 - "first") (1));

RADOSNA (Radosnica) (< *radosna* - "happy")/ FELICITAS (4) (Feliceta, Felicita (1, 2, 4), Felicitata, Félicité, Felisita) (< *felix, icis* - "happy" (4));

RADOSTIJA (Radostina) (< *radost* - "joy")/ FELICITAS (4) (Feliceta (2), Felicita (1, 2, 4), Felicitata, Félicité, Felisita) (< *felicitas, tatis, f* - "joy" (4));

ROĐENA (Rođenka) (< *rođena, roditi* – “born”)/ NATALIJA (1, 2, 3, 4) (Nadalina (2, 4), Nadalinica, Nadalinka, Natajla, Natajlica (4), Natalia (1), Natali (2, 4), Natalia, Natalie, Natalijica (4), Natalina (2, 4), Natalinica, Natalinka, Noela, Noelica (4), Noelle (2), Noëlle) (< *natalis, e* – “born” (4));

RUŽA/ RUŽE (Ružana, Ružica, Ružova, Ruška, Ruškica) (< *ruža* – “rose”)/ ROSA (1, 2, 3, 4) (Rosalina, Rosalinka, Rosana, Rosanica (4), Rosanka, Rose (1, 4), Roseta, Rosetica, Rosetta, Rosica (4), Rosija, Rosika, Rosina (1, 4), Rosinica, Rosinka, Rosita, Rositica, Rositta (4), Roska, Roza (1, 4), Rozali (1), Rozalina (4), Rozalinda (1), Rozalinka (4), Rozana (1, 4), Rozanica (4), Rozanka (1, 4), Roze (1), Rozena (4), Roze-ta (1, 4), Rozetica (4), Rozi (1), Rozica, Rozika, Rozina (1, 4), Rozinda (1), Rozinica, Rozinka (4), Rozita (1, 4), Rozitica (4), Rozmena, Rozmenka (1), Rozmira, Rozmirka, Rozomira, Rozomirka (4), Roža (1, 4), Rožena, Roženka (1), Rožica, Rožika (4), Rožina (1, 4), Rožinica, Rožinka (4)); ROSALIJA (1, 4)/ ROSARIJA (4) (Rosalia (1, 4), Rosalijica (4), Rozalija (1, 2, 4), Rozalijica (4), Rožalija (1, 4), Rožalijica, Rosaria, Rosarijica, Rozarija, Rozarijica, Rožarija, Rožarijica (4), Rusalija (1), Ruzarija (2, 4), Ruzarijica, Ružarija, Ružarijica (4)) (< *rosa, ae, f* – “rose” (2, 4);

SLAVENA (Slavica, Slavka, Slavenka, Slavija, Slavijana, Slavijanka, Slavijica, Slavina, Slavinka, Slavkica, Slavojka) (< *slava* – “glory”)/ GLORIJA (1, 2, 3, 4) (Gloria (1, 4), Glorijeta (1), Glorijica (4)) (< *gloria, ae, f* – “glory” (1, 4));

SLAVNA (Slavnica) (< *slavna* – “glorious”)/ GLORIOSA (Gloriosica (4), Glorioza (1)) (< *gloriosa* – “glorious” (feminine form of the adjective *gloriosus*, 3 – “glorious”) (1, 4));

SVETANA (Svetanka, Svetanija, Svetina, Svetinka) (< *sveta* – “holly”)/ SANTA (1, 4) (Santeja (1), Santica (4), Santina (1, 4), Santinica, Santuca, Santuzza, Šanta, Šantica (4), Senta (1)) (< *sancta, ae, f/ sancta* – “holly” (feminine form of the adjective *sanctus*, 3 – “holly”) (1, 4));

UBAVA (Ubavica, Ubavenka, Ubavka, Ubavkica) (< *ubava* – “beautiful”)/ BELA (1, 2, 3, 4) (Belaja, Belana, Belava, Belavka, Belča (1), Belica (1, 4), Belika, Belina, Belinda, Belisava, Belislava (1), Belita, Belitica, Belitka (4), Belka (1, 4), Belkica, Bella (4), Belna, Belojka, Belona, Belosava, Beloslava, Beluna, Belunka, Beluša, Belja, Beljana, Bjela, Bjelaja (1)) (< *bella* – “beautiful” (feminine form of the adjective *bellus*, 3 – “beautiful”) (1, 4));

ZORANA (Zoranče, Zoranica, Zoranka, Zoreta, Zoretica, Zorica, Zorijana, Zorijanica, Zorijanka, Zorika, Zorina, Zorinka, Zorjana, Zorjanica, Zorjanka, Zorka, Zorkača, Zorkelja, Zorkena, Zorketa, Zorketina, Zorkica, Zorkota) (< *zora* – “dawn”)/ AURO-RA (1, 2, 3, 4) (Aurorica, Avrora, Avrорica, Avrorka (4)) (< *aurora, ae, f* – “dawn” (1, 4));

ZVEZDA (Zvezdana, Zvezdanica, Zvezdanka, Zvezdica, Zvijezda, Zvijezdica, Zvezdana, Zvezdanica, Zvezdanka, Zvezdica) (< *zvezda* – “star”)/ STELA (1, 2, 3, 4) (Estela (2, 4), Estelica, Estelka, Estella (4), Stelica (1, 4), Stella, Stelluzza, Steluca (4)) (< *stella, ae, f* – “star” (1, 4));

ŽIVA (1, 3) (Živadina, Živadinka, Živana, Živanija, Živanka, Živica, Živka, Živna, Živojka) (< *živa* – “alive”)/ VIVA (Vivana, Viviana, Vivija, Vivijana, Vivka) (< *viva* – “alive” (feminine form of the adjective *vivus*, 3 – “alive”) (1)).

References

- Bosanac, M. (1984). *Prosvjetin imenoslov*. Prosvjeta.
- Marević, J. (1994). *Hrvatsko-latinski rječnik*. Školska knjiga.
- Šimpraga, A., Č., Majić, D., I., Vidocić, D. (2018). *Rječnik suvremenih hrvatskih osobnih imena*. Institut za hrvatski jezik i jezikoslovije.
- Šimundić, M. (1988). *Rječnik osobnih imena*. Nakladni zavod Matice hrvatske.

ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DES ATTRIBUTS DU CORPS DANS L'IMPASSE ET AGONIES DE DANIEL BIYAOUA

Dorgelais Miguel SINGUISSA BIENE

(Université Marien Ngouabi, Brazzaville, Congo)

migueldorgelais2017@gmail.com

Abstract

The body in "L'impasse" and "Agonies" is defined through its attributes. The proposed study focuses on two non-linguistic signs which are considered as attributes of the body, namely clothing and skin color. Through the semiological approach, we consider these elements as external signs that can define the characters in the biyaoulain romantic discourse. The garment and the color of the carnation are taken as the sign of identity artifice.

Keywords: dressed body, numb body, cultural alienation, identity

Rezumat

În lucrările „L'impasse” și „Agonies”, corpul este descris prin prisma atributelor sale. Studiul ia în vizor două semne non-lingvistice care sunt considerate attribute ale corpului - îmbrăcămintea și culoarea pielii. Într-o abordare semiologică, considerăm aceste elemente ca semne externe care pot defini personajele din discursul romantic biyaoulain. Veșmântul și culoarea garoafei sunt luate ca semne ale artificului identitar.

Cuvinte-cheie: corp îmbrăcat, corp amorțit, raliere culturală, identitate

Introduction

Les écrivains africains francophones thématissent le corps en le mettant en corrélation avec la gent féminine pour le concevoir comme un espace de contre-pouvoir dans les fictions qui traitent des dictatures. Nous pensons entre autres à la textualisation du corps dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, un roman dans lequel l'écrivain congolais met en scène un personnage féminin qui venge la mort de son père Martial en assassinant successivement les hauts dignitaires du pouvoir par l'intermédiaire de son sexe. Dans *C'est le soleil qui m'a brulée* (1999), Calixthe Beyala textualise également le corps féminin en le présentant comme un espace de résistance sociale et d'affirmation d'identité. Que l'on considère Chaïdana dans la *Vie et demie* ou Ateba dans le roman de Calixthe Beyala, le lecteur est tout de suite saisi par le discours du corps qui se manifeste à travers son érotisation comme modalité d'affirmation de la femme dans une société soumise de plus en plus au diktat masculin. Le corps érotisé semble si prégnant alors qu'il a suscité un certain nombre de critiques comme dans cette étude de Boëtsch Gilles et Savresse Eric (1999) portant sur « Le corps de l'Africaine. Erotisation et inversion » dans laquelle les auteurs décèlent « un imaginaire érotique colonial ». Dans son article intitulé « Corps perçu et corps figuré » (2005), Isaac Bazié

compare les modalités de traitement du corps chez Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi en dégagant les différentes représentations qui en découlent dans un contexte particulier qui s'assimile au procès des dictatures. Quant à Ibrahim Boumazou (2017), il fait une analyse sur les représentations du corps féminin chez Kourouma et Mongo Beti. La particularité de ces études est que, tout en s'orientant vers une analyse sociocritique, elles perçoivent déjà le corps comme un signe ou un symbole d'un certain imaginaire social relatif soit à la période coloniale, soit à la période postindépendance avec un lien particulier avec le pouvoir politique de l'époque.

Cependant, à partir des années 90 émerge un nouvel imaginaire du corps en rapport avec une nouvelle tendance des écrivains africains sous le nom de la Migritude (Mourina Chatti, 2008). Ce néologisme désigne des écrivains africains qui ont quitté leur pays pour s'installer dans les grandes métropoles occidentales. Leurs œuvres mettent en scène le Noir et scrutent son vécu en Europe. C'est dans ce contexte que s'inscrivent *L'impasse* (1996) et *Agonies* (1998) de Daniel Biyaoula. L'étude que nous proposons de faire porte sur une forme particulière d'expression qui relève du langage non-verbal dans ces deux romans. Le choix porté sur cette thématique repose sur le fait que le corps comme espace de représentations et d'autoreprésentations ne cesse de nourrir les imaginaires des écrivains africains de la période postcoloniale. Il s'en dégage alors que le corps devient un langage qui marque l'altérité et à partir duquel se définit le sujet. Il est intéressant de saisir le discours que dégage le corps du Noir dans un contexte de « l'entre-deux », pris entre le désir d'affirmation de soi et le rejet systématique consécutif à son altérité déniée.

Le corps, tel que nous l'abordons dans cette contribution, se donne à lire, à travers ses attributs, comme un signe muni d'un signifiant et d'un signifié. En tant que langage non-verbal, il peut être analysé en termes sémiologiques. Dans ce cas, l'accent sera mis sur son expressivité afin de déterminer ce qu'il peut connoter. Ainsi, de quoi les attributs du corps dans la production littéraire biyaoulienne sont-ils le signe? Nous évoquerons d'une part la particularité du signe-vêtement sur le corps et d'autre part nous parlerons du corps dénigrifié. Ces deux aspects sont considérés comme des éléments métonymiques du corps qui le signalent et le révèlent.

Poétique du signe vêtement

En parlant de « poétique », nous nous référons à Aristote qui prend ce terme dans le sens de description. Dans ce premier point, nous aurons l'occasion de considérer le discours descriptif qui accompagne le signe vestimentaire chez Daniel Biyaoula.

Certains éléments signalétiques fonctionnent comme des signes extérieurs du corps. Le premier élément qui peut être repéré facilement est le vêtement. Dans l'univers romanesque biyaoulien, le vêtement joue un rôle important comme signe extérieur du corps dans la reconnaissance et l'identification des personnages.

L'impasse s'ouvre par une question oratoire qui conduit le narrateur à s'interroger sur une tendance obsessionnelle des personnages noirs à paraître. Dès les premières pages de l'œuvre, l'instance narratrice livre au lecteur un tableau qui lui paraît sombre d'une catégorie des personnages qui se révéleront être des parisiens dans la suite de la trame narrative. Ils se particularisent tous par une tenue vestimentaire qui étonne le regard du narrateur :

« Mais pourquoi donc ces gens attachent-ils autant d'importance aux habits ? pourquoi veulent-ils tant qu'on les remarque ? c'est évident que c'est ce qu'ils cherchent ! que je me dis » (*L'impasse*, p. 13).

Cette double interrogation est construite avec le support des syntagmes verbaux « attacher autant d'importance », « vouloir », « remarquer » qui connotent autant une forme d'obsession sur le port des habits de marque que la nécessité d'être distingué ou perçu autrement. Ce qui est évident, c'est le fait que ces personnages, pris sous le prisme du culte de l'habit, ne désirent qu'une chose : paraître. Ces personnages sont des Noirs vivant en France et qui s'apprêtent à retourner en Afrique pour un séjour de vacances. Ils sont tous parés des vêtements luxueux qui renvoient à la culture occidentale. Voici la description qui est faite du vestimentaire, cet objet-signé métonymique du corps de ces personnages :

« Il est tout plein de bruit et de monde l'aéroport Roissy Charles de Gaulle. Il y a surtout des Noirs, des Africains. Costumes de toutes sortes, plus clinquants les uns que les autres. Cravates en soie. Robe de satin. Gants blancs. Chaussures vernies ou cirées à souhait. Parfois manteau en laine, cuir de fourrure sur le bras. Tout ça se croise sans discontinuer. Des vacanciers » (*L'impasse*, p. 13).

La dernière phrase qui marque la chute de la description précise l'identité des personnages qui paradent à l'aéroport Roissy Charles de Gaulle. Il s'agit des « vacanciers ». Leurs faits et gestes sont scrutés de près par le narrateur. Ce qui l'intéresse davantage, c'est leur aspect vestimentaire : costumes clinquants, cravates en soie, robe de satin, manteau en laine ou encore cuir de fourrure. De fait, le corps se perçoit dans cet extrait textuel à partir d'une concaténation d'objets qui l'enveloppent et le signalent. L'hypotypose comme modalité de présentation des personnages souligne avec précision la nature des objets-signes qui recouvrent les corps textualisés.

La trajectoire des personnages est bien définie dans l'extrait ci-dessus mentionné. Ils partent de Paris pour l'Afrique, ou plus particulièrement, le cas échéant, pour le Congo Brazzaville. La différence sur l'apparence vestimentaire entre les Parisiens et les populations restées « au pays » est un signe qui doit se sentir dès le premier contact. L'écart syntaxique que l'on observe dans la construction des phrases qui décrivent les personnages est à la mesure de l'écart culturel qui se dessine à travers l'aspect vestimentaire. Par

cette forme particulière de mise en scène de soi, les personnages mettent en place une nouvelle identité qui contraste avec celle du pays d'origine. C'est que Paris est dans l'imaginaire africain le lieu par excellence de la réussite et cela se traduit par l'action de paraître ainsi une fois de retour au « pays ». On assiste à ce que le narrateur qualifie de « bal masqué » (*L'impasse*, p. 13) et qui va s'intensifier une fois que les vacanciers atterrissent à l'aéroport international Maya-Maya de Brazzaville. Le masque se définit comme un objet dont on couvre le visage pour transformer son aspect naturel. Il renvoie à un « dehors trompeur ». Ainsi, la scène de Roissy Charles de Gaulle que nous avons vue ci-dessus ressemble-t-elle étrangement à celle qui est décrite par le sujet regardant à la descente de l'avion au Congo :

« C'est d'ailleurs incroyable ce que l'homme ressemble à un mouton quand il est avec plusieurs de ses semblables. Oui, ça change ses sentiments dès que son attention, son intérêt se portent vers autre chose, la foule. [...] Une clameur du diable et des applaudissements remplacent les insultes et les sifflets qui nous ont poursuivis. Les passagers restés dans l'avion en sont descendus et s'approchent. [...] Ils virevoltent. Ils s'arrêtent. Ils crânent. Ils prennent de ces airs, comme s'ils étaient descendus du ciel » (*L'impasse*, p. 30).

Les différents mouvements du corps dans ce passage ont trait avec le dandysme du XIX^e siècle français en tant que « culte de soi-même ». Le dandysme a un lien avec l'élégance et relève de l'esthétique du corps dans ce qu'il transmet comme apparence relative à un discours sous-jacent. La réaction de la foule devant les Parisiens qui descendent de l'avion est la concrétisation d'un mythe qui nourrit l'imaginaire des jeunes africains. L'Europe est le signe de la réussite et l'apparence vestimentaire est le premier *topos* qui est chargé de le véhiculer. Ne pas se présenter comme tel, c'est-à-dire bien « sapé », c'est détruire le mythe et engendrer la désillusion. C'est d'ailleurs le sens que prend cette exclamation lorsque l'un des vacanciers à Roissy Charles de Gaulle voit le personnage principal dans une tenue qui lui semble débraillée :

« Hé !...Hé ! Voyez-moi celui-là !... Là, en face de moi ! qu'il dit. Regardez comme il est habillé ! C'est des gens comme ça qui font honte à l'Afrique » (*L'impasse*, p. 14)!

Le vestimentaire, cet attribut du corps dans l'univers romanesque biyaoulien, devient ainsi un langage qui communique l'idéal occidental. C'est dans ce sens que les différents personnages se livrent à des parades véritablement identitaires. La succession des verbes d'action « ils virevoltent », « ils s'arrêtent », « ils crânent » dévoile ce spectacle du corps habillé qui se veut expressif en s'assimilant à une véritable théâtralisation. Tout se passe au niveau du rythme et d'un air typiques au Parisien. Dans ce mouvement du corps, ce qui paraît plus important à préserver, c'est l'image quoi qu'il en coûte :

« C'est l'image frère, nous confie un personnage. L'image » (*L'impasse*, p. 29).

Cependant, ce qui paraît étrange et conforte le penchant de ces personnages à l'artifice, c'est le fait que le vêtement porté ne coïncide pas avec le climat du Congo quoi qu'il soit de marque. Yves Delaporte (Delaporte, 1980, p. 109) souligne trois fonctions du vêtement : la protection, la parure et l'utilité sociale. Dans ce passage, les personnages mettent en avant la parure et l'utilité sociale comme fonctions premières assignées à l'habit en dépit de la fonction de protection qui doit contextualiser le port du vêtement. En effet, le manteau en cuire, en laine ou en fourrure et les gants que revêtent les acteurs sont typiques d'un certain climat en Europe. Ils sont le signe d'un climat rugueux où il faut se protéger du froid. Par ailleurs, le porter au Congo au moment où le climat ne s'y prête pas devient aux yeux du narrateur insolite ou folklorique :

« S'habiller comme ça, avec une température de dix-huit degrés dehors !!! c'est trop folklorique, vraiment ! que je me dis, intrigué par leur manège » (*L'impasse*, p. 30).

Si les personnages dandys sont adulés par la foule par rapport à leur mode vestimentaire qui est de l'ordre de la parure et de l'artifice, le personnage principal qui se défend de jouer à ce jeu des apparences est vite désavoué par le public. Dès sa descente d'avion, la réaction de la foule, intransigeante, lui fait comprendre qu'il a oublié quelque chose : conforter le mythe de Paris. La déchéance du personnage principal, Joseph Gâkâtuka est décrite en ces termes :

« Je ne mets pas longtemps pour comprendre qu'on attendait quelque chose de moi, que je ne l'ai pas apporté de France, que je ne donne pas vie à un idéal, que je brise les rêves, que je matérialise ce qu'on doit chercher à fuir ! Vrai, ça me remue, les paroles des gens. D'autant que plus nous nous rapprochons, plus je perçois nettement leurs dires. Et les sifflets sont les plus nombreux. Il y a même des huées. Ah ! elle n'est plus tenable, la place ! » (*L'impasse*, p. 30).

L'habit est ici un élément classificatoire et fait vivre au personnage sa paratopie spatiale. Cette notion se définit comme sentiment de difficulté d'appartenance à un espace. Elle a été conceptualisée par le linguistique Dominique Maingueneau qui la présente comme l'angoisse pressentie lorsqu'on se sent étranger dans un espace auquel nous sommes censé appartenir. Plus précisément, Dominique Maingueneau souligne : « Une localité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (Maingueneau, 2004, pp. 52-53).

Ainsi, dans cet élan d'aveu, le personnage principal semble conscient de n'avoir pas nourri les attentes de ses congénères. Il devient même un élément gênant pour sa famille qui est venue l'accueillir à l'aéroport :

« Sur leur visage, il me semble, règne une certaine incertitude qui toutefois ne dissimule pas une espèce de gêne » (*L'impasse*, p. 33).

Dans son ouvrage intitulé *Loisirs et société à Brazzaville pendant l'ère coloniale*, Phyllius Martin présente le vêtement comme une entité qui « communique une identité, un statut social » (Marin, 2005, p. 208). Le signalement des personnages à partir de cet attribut du corps véhicule un message sous-jacent. Pour les personnages qui se livrent aux parades pour susciter l'admiration de la foule, le paraître dissimule les différentes calamités qu'ils vivent en France en maintenant le mythe qui fait de cet espace rêvé un eldorado. Par ailleurs, l'aspect vestimentaire du personnage principal Joseph Gâkâtuka semble déconstruire ce discours fallacieux véhiculé par le signe-vêtement des Parisiens en montrant la vraie réalité des faits. L'œuvre de Daniel Biyaoula tente de « décoloniser les mentalités » et de déconstruire les discours qui cantonnent l'homme noir dans l'artifice. Pour Charles Didier Gondola (1999), l'habit apparaît comme le « théâtre de l'artifice ». La mise en scène des personnages qui adoptent les habitudes vestimentaires de l'Occident pour le simple souci de paraître ne se conçoit pas chez l'auteur congolais comme signe de la modernité. Se lisent à travers cette forme particulière d'expression le déni de l'authenticité et un goût prononcé pour une forme d'aliénation culturelle et mentale. Cette double modalité d'aliénation est perceptible sur l'aspect corporel. Mais au-delà de l'habit qui est signe distinctif du signalement des personnages noirs dans le discours romanesque biyaoulien, les pratiques observées sur le corps comme la « dénoirisation » sont également signe qui se veut discours.

Le corps dénigrifié et sa signifiante

Dans les années 50, le psychiatre Frantz Fanon analyse le Noir dans son rapport avec l'Autre, c'est-à-dire le Blanc et les autres Noirs. L'ouvrage *Peau noire, masque blanc* (Frantz Fanon, 1952) est alors significatif de la représentation que le Noir se fait de la couleur de sa peau. Le martiniquais considère les différentes pratiques observables sur le corps du « Nègre » comme signe de l'aliénation culturelle consécutive à une maladie psychologique. Daniel Biyaoula semble réactualiser les observations du psychiatre martiniquais. Entre Frantz Fanon et Daniel Biyaoula, se pose la question de l'identité du Noir ou de sa double identité problématique comme cela peut s'entendre dans l'esprit du titre *Peau noire, masque blanc*.

Dans les œuvres de Daniel Biyaoula, l'artifice ne s'inscrit pas seulement dans l'habit comme attribut du corps. La couleur de la peau, qui est aussi un élément signalétique du corps, est sujette à l'artifice. Le corps, dans *L'Impasse* et *Agonies*, se trouve sous l'emprise du « maquillage » comme phénomène de gommage de la couleur noire sur la peau. En parlant du maquillage, le narrateur dans *L'Impasse* en précise le sens en ces termes : « maquillage [...] chez nous signifie décoloration de la peau » (*L'impasse*, p. 37) lorsqu'il porte un regard critique sur sa génitrice :

« Elle a toujours son allure de phoque mais plus son teint d'antan qui faisait a fierté. Faut comprendre Mère a fait partie de l'avant-garde en matière de « maquillage » [...] Ah elle ne doit pas faire ostentation de son teint de Blanc comme elle aimait à le dire. [...] Mère ressemble à un épi de maïs avec les poils mi- longs et raides qui lui tombent du crâne sur le bas du cou » (*L'impasse*, p. 37).

La caractérisation du corps de « Mère » dans ce passage est déshumanisante. Le rapprochement métaphorique à l'univers végétal « ressemble à un épi de maïs » n'est autre que, contextuellement, l'expression de la laideur qui ressort de l'aspect corporel du personnage décrit. A l'instar de Mère qui se lance dans la pratique du maquillage, nombreux sont ces personnages qui emboîteront le pas. Le souci est de se présenter dans un corps autre qui occulte les tares relatives à la couleur noire. Ce dialogue révélateur du complexe de la peau met en exergue le personnage principal Joseph Gâkâtuka et sa puinée Pierrette. Celle-ci tente d'expliquer à son frère les raisons qui l'incitent à se décolorer la peau :

« - [Joseph Gâkâtuka] : Ce n'est pas ce que je veux dire. C'est toi, ta personne !... Dis-moi ! Pourquoi donc tu fais tout ça ? ...Ta peau..., tes cheveux... Enfin, tout quoi !

- [Pierrette] C'est trop bizarre ce que tu me demandes là !... Ça se passe comme ça ici, toutes les femmes le font !... C'est la mode !... Ca embellit !... Si je ne le faisais pas, je n'aurai aucun succès ! » (*L'impasse*, p. 84).

Pierrette, dans cette confrontation avec Joseph Gâkâtuka voit dans le phénomène de la desquamation de la peau une mode dont la pratique aurait pour finalité l'embellissement, l'esthétique ou la beauté. Cependant, le souci de paraître semble dirigé par le regard de l'autre, ce qui remet en cause le phénomène de mode en réactualisant les clichés ou les préjugés qui fondent le discours négationniste sur la couleur noire. La couleur noire, dans l'inconscient de Pierrette est assimilée à une réalité eschatologique dont il faut se débarrasser pour atteindre un certain idéal de beauté qui se rapporte à la couleur blanche :

« Mais yàya, tu crois que c'est agréable d'être regardée de haut quand on est toute noire et qu'on a des cheveux crépus ? Tu crois qu'on se sent bien quand autour de soi toutes les autres ne sont pas comme ça ? Tu sais, on a vraiment l'air d'être anormale » (*L'impasse*, p. 85)!

Les cheveux crépus, la teinture noire inscrite sur la peau deviennent l'objet de la honte qui pousse le personnage à se renier pour se complaire dans l'artifice. La couleur de la carnation paraît à cet égard comme le signe d'un malaise identitaire. C'est en réponse à une forme de déshumanisation que le Noir se travestit. Selon Albert Memmi, l'existence du Noir « consiste en une série de négations » (Memmi, 1973, p. 113) qui le dépouillent de son humanité. C'est ce que constate également Frantz Fanon quand il parle de cet objet-corps en tant que signe véhiculant un discours qui nie l'altérité du

Noir : « La connaissance du corps est une activité uniquement négatrice » (Fanon, 1952, p. 89).

Comme réponse à cette négation du corps, à cette poétique du néant, les personnages noirs chez Daniel Biyaoula prennent le parti de la « dénigrification » pour susciter la reconnaissance de l'Autre qui nie leur altérité. Ce phénomène de dénigrification est présenté ironiquement dans *Agonies* par le narrateur qui scrute le vécu de ses compatriotes en France :

« Le matin, elle était descendue à métro Teauchâ, le temple, le lieu sacré de la dénoirisation, la grande clinique du "Noir", où les fameux thérapeutes, les sorciers, les rédempteurs de la mélanine, du poil de tête frisé officiaient en grande pompe, où ils foisonnaient. Vrai, pour qui était sorti de sa mère avec des imperfections tels la noirceur de la peau ou les cheveux du Nègre, bien crépus tout et tout, et qui voulait s'en débarrasser, approcher ainsi de la beauté..., une vraie mine d'or qu'il était le quartier Teauchâ, une caverne d'Ali Baba. [...] Et puis aux vitrines, à l'intérieur de ces centres de finition, étaient exposés les photos, les posters qui montraient les parangons de la beauté..., parfois avec à côté deux images de la même personne. En légende, en gros caractères, en dessous de l'une : "Avant" ; et de l'autre "Après" » (*Agonies*, p. 32).

Le Noir est présenté comme un patient dont la maladie est inscrite dans la couleur de sa peau. Cet extrait met en évidence ce que Albert Mannoni a appelé dans son ouvrage intitulé *Psychologie de la colonisation* (Mannoni, p. 110), « des manifestations complexuelles ». Les expressions « rédempteurs de la mélanine », « centre de finition » ou le poster qui présente l'image de la beauté ainsi que les indications temporelles « avant » et « après » présentent le Noir comme objet qui se sent malade de la couleur de sa peau et qu'il faut soigner. L'idéal de beauté se décline à travers les adverbes de temps « avant » et « après » qui présentent deux images dont l'une est l'expression de la laideur et l'autre celle de la beauté. L'idée du malaise existentiel et de façon plus significative de la honte de soi découlent du fait que les cheveux crépus et la noirceur de la peau apparaissent aux yeux des Noirs comme signes extérieurs d'une quelconque imperfection. Ainsi se dénigrifier relève donc d'une volonté qui consiste à masquer les traits de la laideur. Frantz Fanon pense que cette manière d'agir relève d'une maladie psychologique qui pousse le Noir à ne pas s'accepter, à fuir ce qui participe de son authenticité. En effet, lorsque le psychiatre martiniquais s'exclame « La honte. La honte et le mépris de moi-même » (Fanon, 1952, p. 95), c'est pour montrer justement que « Le nègre dans son comportement s'apparente à un type névrotique obsessionnel ou, si l'on préfère, il se place en pleine névrose situationnelle. Il y a chez l'homme de couleur tentative de fuir son individualité, de néantiser son être-là » (*idem*, p. 48). La honte narcissique conduit alors le Nègre à se décaper la peau comme l'atteste le vocabulaire suivant extrait de *Agonies* : « dénoirisation » (*Agonies*, p. 117), « excellentisation » (*idem*, p. 32), un verbe « excellentiser » (*idem*, p. 23). A partir de cette caractérisation, les sujets se

présentent comme altérés, dépouillés de leur spécificité. Le lexème « dénoirisation » est composé du préfixe privatif « de », du radical « noir » et du suffixe « isation ». Le signifiant relatif à ce signifié correspond à une action qui consiste à effacer, à base des produits hydroquinones, la couleur noire de la peau. Cette forme particulière d'agression exercée sur le corps a pour finalité « l'excellentisation » du corps. La couleur noire devient alors l'expression d'un malaise identitaire dans l'impossibilité où se trouvent les personnages biyaouliens à s'assumer et à accepter le fait qu'ils sont noirs. Un regard sur les éléments paratextuels, notamment l'univers titrologique biyaoulien, permet de constater que les personnages vivent une « impasse identitaire » en rapport avec le phénomène de la desquamation de la peau. Cette impasse identitaire achoppe sur une agonie ou des « agonies » synonyme(s) de la mort sociale. La mort sociale est introduite métaphoriquement en ces termes dans *Agonies* :

« La mort... Il y a certainement rien de mieux que la voir passer à côté de soi pour sentir sa viande être traversée par des vagues de vibrations et de frissons. Enormes. Tel un prunier, elle est tant secouée, votre viande, que la frousse ne vous quitte plus une seconde pendant un moment. Le temps qu'on se rende compte que c'est une sacrée chance qu'on a que de pouvoir respirer. Puis on la perd de vue. Jusqu'à ce qu'elle vous côtoie de nouveau, la grande faux... » (*Agonies*, p. 11).

La décomposition du corps qui est décrite dans ce passage est une forme allégorique de la décomposition du corps social de l'Africain qui s'altère tout en renonçant à son authenticité. Métaphoriquement, il est question de la mort sociale puisque le Noir chez Daniel Biyaoula vit sous le signe du double. La couleur de la peau chez Daniel Biyaoula est significative dans la mesure où il est signe qui sous-entend un discours. La desquamation de la peau telle que textualisée dans *L'Impasse* est signe du travestissement. C'est qu'en se découpant la peau, l'identification des personnages devient difficile dans la mesure où ils paraissent inclassables comme c'est le cas de la génitrice de Joseph Gâkâtuka dans le passage suivant :

« C'est un visage d'Arlequin tout recouvert de gros boutons et de squames qu'elle trimballe. Peut-être il est à peine moins noir que le mien. Elle doit avoir une maladie de peau, un cancer peut-être, que je me dis. [...] Je la trouve hideuse » (*L'impasse*, p. 37).

C'est une tragédie de l'existence qui se lit dans ce passage. Car la beauté de la mère pour Joseph Gâkâtuka se transforme tragiquement en laideur par le truchement du travestissement de la peau. Le rapprochement à Arlequin qui se définit comme un personnage iconoclaste à travers la multiplicité des couleurs de son vêtement est symptomatique de l'identification problématique de la génitrice de Joseph Gâkâtuka. Tout ceci tient du complexe d'infériorité relatif à la race. Tout se passe comme si la race noire était l'objet de la honte.

Conclusion

L'étude que nous avons menée s'est focalisée sur deux attributs du corps dans *L'Impasse* et *Agonies* de l'écrivain congolais Daniel Biyaoula. L'objet de la contribution était de montrer que le vêtement et la couleur de la peau qui sont les éléments signalétiques du corps sont un langage dans l'univers romanesque biyaoulien. A partir d'une analyse sémiologique, ces attributs du corps se définissent chez Daniel Biyaoula comme le signe d'un malaise identitaire né d'un complexe d'infériorité. Le corps décapé et le corps habillé rendent incertaine l'identification des personnages en tant que Noirs et traduisent une « impasse identitaire » qui achoppe sur l'agonie, c'est-à-dire une mort sociale selon Joseph Gâkâtuka, le personnage principal et narrateur dans *L'Impasse*.

Références

- Bazie, I. (2005). Corps perçu et corps figuré. *Etudes françaises*, 41(2), 9-24. <https://doi.org/10.7202/011375ar>.
- Boëtsch, G., Savaresse, E. (1999). Le corps de l'Africaine. Erotisation. *Cahiers d'études africaines*, 39(153), 123-144.
- Boumazzou, I. (2017). Représentations du corps féminin dans le roman africain francophone : les cas de Salimata dans « Les Soleils des Indépendances » d'Ahmadou Kourouma et Perpétue dans « Perpétue et l'habitude du malheur » de Mongo Beti. *Convergences francophones*, 4(1), 1-11. <http://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/index>.
- Chatti, M. Migrantude : Jeu de l'identité et de l'altérité. *Revue Silène*. http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=liv&livre_id=115.
- Delaporte, Y. (1980). *Le signe vestimentaire*.
- Gondola, Ch.-D., (1999). La sape des miklistes : théâtre de l'artifice et représentations oniriques. *Cahiers d'études africaines*, 39(13), 13-47.
- Mannoni, Al. (1950). *Psychologie de la colonisation*. Seuil.
- Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin.
- Phyllius, M. (2005). *Loisirs et société à Brazzaville pendant l'ère coloniale*. Karthala.

Textes

- Beyala, C. (1988). *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Stock.
- Biyaoula, D. (1996). *L'Impasse*. Présence Africaine.
- Biyaoula, D. (1998). *Agonies*. Présence Africaine.
- Fanon, Fr. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Seuil.
- Tansi, L. S. (1979). *La vie et demie*. Seuil.
- Memmi, Al. (1973). *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*. Payot.

EPONYMS IN LATIN, ENGLISH AND BULGARIAN MEDICAL TERMINOLOGY¹

[Zlatina ZHELEVA](#)

Senior Lecturer

(Medical University of Plovdiv, Bulgaria)

[Gergana PETKOVA](#)

Senior Lecturer, Ph.D.

(Medical University of Plovdiv, Bulgaria)

gi4e82ap@abv.bg

[Vanya IVANOVA](#)

Assistant Professor, Ph.D.

(“Paisii Hilendarski” University of Plovdiv, Bulgaria)

Abstract

Eponyms have been an inseparable part of medicine ever since science came into existence. The objective of the present paper is to establish the main principles of formation of eponyms in Latin, English and Bulgarian medical terminology. The main method used is the comparative analysis.

Keywords: *eponym, Latin medical terminology, English medical terminology, Bulgarian medical terminology, term formation*

Rezumat

Eponimele au constituit o parte importantă a terminologiei medicale chiar de la fundarea acestei discipline. În articolul dat, ne propunem să descriem principalele căi de formare a acestor unități în latină, engleză și bulgară. Facem apel, în acest caz, la metoda comparativă.

Cuvinte-cheie: *eponim, terminologie medicală latină, terminologie medicală engleză, terminologie medicală bulgară, formarea termenilor*

The human body is still an enigma for human knowledge. For thousands of years people have attempted to study and treat how our organism functions. At the beginning it was very difficult to find the relation between the signs, symptoms, and diseases. As Helen King wrote in “Greek and Roman Medicine”, “The ancient doctor was expected to diagnose by studying the external signs in order to determine what was happening inside. (...) Everything coming out of the body was examined with interest as a way of finding out what was going on in the mysterious regions inside. (...) There were few instruments to enable the doctor to see inside the body. In the

¹ACKNOWLEDGEMENTS: This study is supported by Agence Universitaire de la Francophonie (AUF-COVID-19.2) research project: "Study and assessment of stress-induced conditions of prediabetes, metaboli syndrome and psychological distress in students in a continuing pandemic situation (COVID-19) and risk prevention by creating a web-based platform "STOP COVID-19 STRESS".

absence of X-rays, scans, and blood tests, diagnoses usually had to rely on the patient's answers to questions and on what everyone could recognize through their senses (King, 2001, p. 12)".

But it soon became clear that only ancient doctors' senses were not sufficient to understand all the necessary information and solve the problems. As a result, new instruments were created, and new methods began to be used in order to help human knowledge reveal the mysteries of the human body. Every change in their general condition, every new disease and every new symptom had to be described by its discoverer and be given a name, too. Which gave rise to another difficulty – this time not in the field of medicine, but in the field of linguistics – how these new instruments and methods were to be called, whom to be named after. The aim of the present article is to identify and describe the methods according to which eponyms are coined and used in present day medical terminology in Latin, English, and Bulgarian. The contrastive study is focused on the similarities and differences between the three above-mentioned languages.

There are several ways for naming new findings in the sphere of medicine and most of them date back to the very beginning of its development as one of the most important sciences nowadays. The biggest part of medical terms is presented by means of words from Greek and Latin origin or through combinations of Greek and Latin terminoelements. In the classical world they were familiar words even to the ordinary people, though, at present, their meaning is not clear for everybody. Today, modern terms based on contemporary words can also be found in the language used by doctors.

Cases where diseases or recently-found changes of the human body are named after their discoverers are more specific. These terms are called eponyms, i.e., a term based on a personal name or a proper name used as a term. The first eponyms ever are linked to the name of Hippocrates – "*digitus hippocraticus*" (Latin medical term); "*Hippocratic fingers*" or "*clubbed fingers*" (English medical term)) (Arnaudov, 1964, p. 165); they were described by Hippocrates for the first time in his "Hippocratic corpus of text!" (King, 2001, p. 9), and because of that these terms are dedicated to him.

Eponyms take an important role in the terminological system of every language. In the sphere of medicine, they emerged for the first time in the 16th and 17th century. Clinical eponyms came into view a little bit later, in the 19th century, but their number is permanently increasing (Tosheva *et al.*, 2000, p. 323).

In the majority of cases, eponyms are connected with the name of a researcher who was the first person to describe a new disease, symptom, method, etc., from a scientific point of view and usually express the meaning "found by..." or "created by..." (Tosheva, 2004, p. 40). Nevertheless, there are some eponyms, though not as numerous as the previously mentioned ones, that are derived from the name of the place where a new disease

appeared, the name of the first patient who became sick, or the name of a character from mythology, history, or world literature that was somehow linked with the symptoms of the illness or the patient's appearance and status.

There is always a logical connection between an eponym and the onym, from which it is derived, and that is of great importance because often is the case when it designates the scientific field of usage. Sometimes the etymological link has faded and some additional extralinguistic information should be added (Petkova, 2010b, p. 298).

Century after century, more and more diseases have appeared, and more and more eponyms have emerged with them. At present, there are more than 20 000 medical eponyms, which makes it difficult for the contemporary physician to know and use them all. As a result, special eponymic textbooks have been written and a compulsory part of the medical education in the USA is the knowledge and ability to use several thousand eponyms (Arnasudova, 2005, pp. 16-18). That is why special attention should be paid to eponyms from a linguistic point of view and the principles of their formation should be figured out, too.

In the present research, attention is paid to the general classification of the eponyms in the Latin, English, and Bulgarian medical terminology according to the type of the proper name used as a basis as well as their derivation patterns. "Nova Terminologia Medica Polyglota et Eponymica" ("New Medical and Eponymic Terminology in Seven Languages") by Petya George Arnaudov is used as our main source of information.

Thematic Classification of Eponyms in Latin, English and Bulgarian Medical Terminology

Here we distinguish:

(a) eponyms derived from an anthroponym which names:

- the discoverer of the medicament: *Antyllus' morbus*; *Bechterev' morbus* / *Behtere'v' morbus* (in Latin); *Bechterev's disease*, *Devergie's disease* (in English); *метод на Антилуc, болест на Бехтере'в* (in Bulgarian);
- the patient: *Christchurch' chromosoma* / *chromosoma Christchurchi*, *Christmas' morbus* (in Latin); *Christmas Disease*, *McLeod syndrome* (in English); *хромозома на Кристичърч, болест на Кристимас* (in Bulgarian);
- a mythological being: *caput Medusae*, *cornu Ammonis* / *Ammonis' cornu*, *corona Veneris* (in Latin); *Medusa head*, *Ulysses syndrome*, *Achilles tendon*, *crown of Venus* / *collar of Venus* (English); *глава на Медуза, рог на Амон / амонов рог, корона на Венера* (Bulgarian);
- a Biblical character: *Adam' ponum* (in Latin); *Adam complex*, *Delilah syndrome* (in English); *адамов комплекс, евин синдром* (in Bulgarian);
- a saint; *St. Agatha's disease*, *St. Valentine's disease* (in English);
- a literature character: *Don Juan' syndromum*, *Pickwick' syndromum* (in Latin); *Munchausen's syndrome*, *Robin Hood syndrome*, *Cheshire Cat*

syndrome (in English); *синдром на Дон Жуан, пикуик-синдром* (in Bulgarian).

- (b) eponyms derived from a toponym: *antigenum Glasgow, coma-scala/scala Glasgow, Ebola' virus* (in Latin); *Glasgow coma scale, Lyme disease, Ebola virus, Balkan nephropathy* (in English); *Скала на Глазгоу, Лаймска болест, Ебола вирус* (in Bulgarian);
- (c) eponyms derived from an ethnonym: *Aztec' auris/Azteci auris* (in Latin); *Australian antigen* (in English); *ацтекско ухо* (in Bulgarian);
- (d) eponyms derived from a chrematonym: *Coca-Cola infans* (in Latin); *бе-бе Кока-Кола* (in Bulgarian).

As it is obvious from the information presented above, there are cases when in one out of the three examined terminological systems a representative of a certain thematic group is missing. This is a proof that even though they are dealing with the same field of knowledge, every single system of specialized lexemes follows its own rules of development.

Structural Classification of Eponyms in Latin, English and Bulgarian Medical Terminology

From the structural point of view we distinguish:

- main eponyms: *Basedow' morbus, Ellermann-Erlandsen testum* etc.;
- subordinate eponyms: *degeneratio Wagneri*;
- exceptions: *degeneratio Gombault', degeneratio Abercombie', degeneratio Armanni-Ebstein'*.

Correct spelling is obligatory for every specialist. Eponyms express not only a lexical but a historical meaning, too – they show the honour given to the person after whom a given term is named. In Latin the main eponyms represent the name of one person, written only with an apostrophe ('), not with its Latin case form. When the authors are more than one, their names are written hyphenated without an apostrophe at the end (*Basedow' morbus*).

In subordinate eponyms the author's name is given in its Genitive singular form after a Latin term (*degeneratio Wagneri*).

There are two exceptions valid for the following two cases: (1) all the proper names, French by origin (*degeneratio Gombault'*), and (2) all the proper names despite their origin ending in a vowel (*degeneratio Abercombie'*). If the rule is followed in such cases, it will cause mispronunciation of anthroponyms so an apostrophe is used instead. An exception from the exception are eponyms that become classic and are well-known, written with a Genitive form (*Eustachii, Fallopii*).

Subordinate eponyms with more than one anthroponym included are also expressed by using an apostrophe (*degeneratio Armanni-Ebstein'*) (Arnaudova, 2005, 2, pp. 15-18).

Several different patterns are observed in Bulgarian. The first one covers eponyms formed by means of conversion (*бебе Кока-Кола, пикуик-синдром*).

This is the easiest and usually preferred pattern (Petkova, 2010a, p. 298), (Petkova, 2010b, p. 31) because in that case the etymological link between the proper name and the term formed by it remains clear, visible, and understandable (Petkova, 2014, p. 321).

The next one includes examples where the proper noun is represented in Bulgarian by an adjective formed with the suffix *-ски/ -ска/ -ско* (*ацтекско уxo*) or the suffix *-ов* (*амоноу роz*).

The use of the suffix *-ов, -ова, -ово* in Bulgarian expresses possession. Another way to give the same semantic meaning is by the construction personal name + preposition *на* + common noun, i. e. *роz на Амон* (Petkova, 2011, p. 40) that is the most commonly used pattern of eponym derivation in Bulgarian.

Synonymy is another interesting fact about terms in general. There are pairs of synonyms just like *Bornholm' morbus = pleurodynia epidemica*, *Bulgaria' bacillus = Lactobacillus bulgaricus*, *febris Haverhilli/Haverhill'febris = erythema arthriticum epidemicum, erythema polymorphum acutum, morbus morsus Muris*.

The majority of English eponyms follow an identical model. In the construction of its compound terms, one and the same model can be recognized, i.e. a possessive form of a proper name (formed by adding "s" to it) and a common noun are used together. However, since 1974, NIH (the National Institutes of Health) have recommended refraining from using possessive eponyms (*Classification and nomenclature...*).

Though it is possible for a term to be created with the possessive preposition "of" (like some Bulgarian examples), such samples are not found in English. If the compound term contains two or more names, the English eponym follows one of the next patterns - "*Brill-Symmers' disease*" or "*Besnier-Boeck-Schaumann disease*". When two or more names are included in an eponym, the names are hyphenated to form a complex attribute. Occasionally, the attribute uses the possessive form; however, as we have already mentioned, the possessive form is not advisable.

One of the most significant traits of the terminology is its consistency. Each term may be perceived as an entity with bilateral nature:

- (1) a unity of meaning and form;
- (2) an entity from the natural language subject to the same phenomena and processes, which are valid for all the language units. Synonymy is a result of the ambiguous relation between the form and meaning of the term and, unfortunately, cannot be avoided (Petkova, 2019, pp. 145-146).

There can be synonymy between lexemes, between a lexeme and a phraseological unit, and between phraseological units (Zidarova, 1998, p. 66).

The examples given are called absolute synonyms or lexical doublets and their meaning and stylistic usage is completely alike and could be observed only in scientific terminology (Rusinov & Georgiev, 1996, pp. 165-166).

Furthermore, synonymy of terms may become a problem in the act of communication because it obstructs the possibility for a specific and identical nomination in the field of science. On the other hand, however, it facilitates the appearance of new different variants (Zidarova, 1998, p. 113), and these different forms may also express different opinions about one and the same phenomenon (*Теория и методика ономастических...*, 1986, p. 34). Therefore, it is advisable that in the different kinds of specialized literature the relevance of usage of a definite term instead of another one is specified and the main recommended term is highlighted (Petkova & Banasiak, 2019, p. 146).

The creation of the so called “ideal terms” which stand out with unambiguousness, lack of synonymy, shortness of form, derivation, stylistic neutrality, and grammatic correctness is highly recommended but impossible (Popova, 2011, p. 47).

Another thought-provoking research topic that is worth considering is related to the usage of those eponyms in some contemporary languages.

The issue on the use of eponyms has been discussed by various authors. Nieradko-Iwanicka defined an eponym as “a person, place, or thing after whom or after which something is named” (Nieradko-Iwanicka, 2020). However, the definition is quite broad the one that Yale et. al. proposed is more appropriate and specific: they define a medical eponym as “an honorific term bestowed to an individual(s) who identified or discovered a disease, sign, symptom, syndrome, test, finding, anatomical part, or designed a device, procedure, view, treatment, classification, prediction rule, principle, or algorithm. Thus, medical eponyms include those aspects, which involve patient care or applications of care. Since the term connotes respect and honors a person’s accomplishment(s) (Yale, 2020).

Nowadays, however, more and more researchers advise that eponyms’s usage be avoided because of cases of misunderstanding so scientists start focusing chiefly on their negative influence (Garanin & Garanina, 2019, p. 111).

No matter that the use of the eponyms discussed is avoided in the official scientific sources, they are still extremely popular in the mass media. An example is given by Prof. Oliviu Felecan in his work “Onomastic Considerations on News in the Recent Mass Media with Wuhan/China/Chinese virus and Wuhan/China/Chinese coronavirus instead of COVID-19” (Felecan, 2021, p. 44).

As a conclusion, it can be explained why eponyms are still an interesting linguistic area for scientific investigation. The reason is hidden in their universal usage as terms, which causes the appearance of more and more new units. That is why discussions about the principles of their formation and their classification are of great importance not only for language studies but also for representatives of other scientific fields of knowledge. They are still part of our communication, official or not, and though becoming an *avis rara*, eponyms are as vivid as ever.

References

- Arnaudov, G., D. (). Terminologia Medica Polyglota. Nauka i fizkultura, 1964.
- Arnaudova, P. (). Nova Terminologia Medica Polyglota et Eponymica. Iztok-Zapad, 2005.
- Classification and nomenclature of malformation.* (1974). Lancet.
- Felcan, O. (2021). Onomastic Considerations on News in the Recent Mass Media. – Слъждовати достойтъ. In *Proceedings of the International Onomastic Conference "Anthronyms and Anthronymic Researches in the Beginning of 21st Century"*, dedicated to the 100th anniversary of the birth of prof. Yordan Zaimov, Dr. Sc. (1921–1987), 20–22 April 2021, Sofia. Anna Choleva-Dimitrova, Maya Vlahova-Angelova, Nadezhda Dancheva (Eds.): pp. 42–58. <https://ibl.bas.bg/en/onomastitchna-konferentsiya-na-tema-vantroponimi-i-antroponimni-izsledvaniya-v-natchaloto-na-xxi-vekv/>.
- Гаранин, А. А., Гаранина, М. Р. (2019). О месте епонимов в современной медицинской терминологии. *Вопросы ономастики*, 16(3), 110–124 / Garanin, A. A., Garanina, M. R. (2019). О месте епонимов в современной медицинской терминологии. *Voprosy onomastiki*, 16(3), 110–124.
- King, H. (2001). *Greek and Roman Medicine*. Bloomsbury Publishing.
- Nieradko-Iwanicka, B. (2020). National Eponyms in Medicine. *Reumatologia*, 58, 56–57.
- Petkova, G. (2010a). За епонимите, образувани от имена от римската митология. In: *Научни трудове на ПУ "Паисий Хилендарски"* (том 48, кн. 1, сб. А, с. 296–310 / Petkova, G. (2010a). Za eponimite, obrazuvani ot imena ot rimskata mitologija. In: *Naučni trudove na PU "Paisij Hilendarski"* (tom 48, kn. 1, sb. A, s. 296–310).
- Petkova, G. (2010b). Eponyms in Bulgarian Medical Terminology. In: *Юбилеен сборник със статии по случай 65 години чуждоезиково обучение, 30 години специализирано обучение за чуждестранни студенти, 10 години департамент за езиково и специализирано обучение в Медицински университет* (с. 29–40). Пловдив / Petkova, G. (2010b). Eponyms in Bulgarian Medical Terminology. In: *Jubileen sbornik s's statii po slučaj 65 godini čuždoezikovo obučenje, 30 godini specializirano obučenje za čuždestranni studenti, 10 godini departament za ezikovo i specializirano obučenje v Medicinski iniversitet* (s. 29–40). Plovdiv.
- Petkova, G. (2011). Eponyms in Bulgarian Clinical Terminology. *Speech and Context (International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science)*, 1(3), 38–41.
- Petkova, G. (2014). Медицински термини, образувани от гръцки и римски митологични имена. In: *Сборник от конференция към Департамента по чуждоезиково обучение, комуникация и спорт на Медицинския университет „Проф. д-р П. Стоянов“* (с. 320–327) / Petkova, G. (2014). Medicinski termini, obrazuvani ot gr"cki i rimski mitologični imena. In: *Sbornik ot konferencija k"m Departamenta po čuždoezikovo obučenje, komunikacija i sport na Medicinskija universitet „Prof. d-r P. Stojanov“* (s. 320–327).

Petkova, E., Banasiak, Ya. (2019). Някои наблюдения върху синонимията в терминологията. *Български език*, 66(4), 142-157 / Petkova, E., Banasiak, Ya. (2019). Njakoі nabljudenija v"rhu sinonimijata v terminologijata. *B"lgarski ezik*, 66(4), 142-157.

Popova, M. (2011). Социални конотации на термина. In: *Езикът и социалният опит* (т. 10: *Проблеми на социолонгвистиката*, с. 46-51) / Popova, M. (2011). Socialni konotacii na termina. In: *Ezik"t i socialnijat opit* (t. 10: *Problemi na sociolongvistikata*, s. 46-51).

Rusinov, R., Georgiev, St. (1996). *Лексикология на българския книжовен език*. Abagar / Rusinov, R., Georgiev, St. (1996). *Leksikologija na b"lgarskija knižoven ezik*. Abagar.

Теория и методика ономастических исследований (1986). Nauka / *Teorija i metodika onomastičeskih issledovanij* (1986). Nauka.

Tosheva, A. (2004). Mythology and/in Medical Language. *Scripta Periodica Supplementum*, 2, 39-48 / Tosheva, A. (2004). Mythology and/in Medical Language. *Scripta Periodica Supplementum*, 2, 39-48.

Tosheva, A., Dimitrova, K., Mladenova, Zh., Kancheva, P. (2000). Епонимите в езика на медицината. In: *Лексикографски и лексиколожки четения'98*. От първата национална конференция по лексикография и лексикология, посветена на 100-годишнината от рождението на българския лексикограф и преводач Стефан Илчев (с. 323-332). София / Tosheva, A., Dimitrova, K., Mladenova, Zh., Kancheva, P. (2000). Eponimite v ezika na medicinata. In: *Leksikografski i leksikoložki četenija'98*. Ot p"rvata nacionalna konferencija po leksikografija i lekskologija, posvetena na 100-godišnina ot roždenieto na b"lgarskija lekskograf i prevodač Stefan Ilčev (с. 323-332). Sofija.

Zidarova, V. (1998). *Очерк по българска лексикология*. Plovdivsko universitetsko izdatelstvo / Zidarova, V. (1998). *Očerk po b"lgarska leksikologija*. Plovdivsko universitetsko izdatelstvo.

Yale Sh. et al. (2020). Redefining Terminology for Medical Eponyms. *Reumatologia*, 58(3), 187-188 / Yale Sh. et al. (2020). Redefining Terminology for Medical Eponyms. *Reumatologia*, 58(3), 187-188.

(LITERARY) LANGUAGE AND SOCIAL CONDITIONING

UNE SOURCE DÉCISIVE POUR LE DÉVELOPPEMENT ET LA CONFIGURATION DE LA DRAMATURGIE D'INSPIRATION HISTORIQUE DU XIX^E SIÈCLE

[Ludmila BRANIȘTE](#)

Maître des conférences, Docteur en Sciences du Langage
(Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie)

Abstract

Comparisons with foreign literary phenomena, in particular with Victor Hugo's French Romantic model, approached through the method of comparativism, have been an important landmark for the development of the topic of this paper. The final aim was to illustrate how drama, as a historical subject of the 19th century, forged its own profile, assimilating, in a creative manner, Hugolian motifs and artistic processes. This choice represented a social fact and was revealing for the intellectual and artistic climate of the time. What seems significant to us is the metamorphosis of ideas and not their appropriation. The internal dimension of the act of reception remains the essential premise of comparative research.

Keywords: Romanian romanticism, historical drama, Hugolian model, comparative research

Rezumat

Comparațiile cu fenomenul literar străin, în special cu modelul romantic francez al lui Victor Hugo, abordat prin metoda comparativismului, au constituit un reper important pentru dezvoltarea temei acestei lucrări. Scopul final a fost acela de a ilustra modul în care dramaturgia, ca subiect istoric al secolului al XIX-lea, și-a forjat propriul profil, asimilând, într-o manieră creativă, motivele și procedeele artistice hugoliene. Această opțiune a constituit un fapt social și a fost revelatoare pentru climatul intelectual și artistic al epocii. Ceea ce ni se pare semnificativ este metamorfoza ideilor și nu însușirea lor. Dimensiunea internă a actului de receptare rămâne premisa esențială într-o cercetare comparativă.

Cuvinte-cheie: romantism românesc, drama istorică, model hugolian, cercetare comparativă

Introduction

Dans le présent article nous avons mis en évidence les caractéristiques définitives de la dramaturgie d'inspiration historique du XIX^e siècle, par l'identification du rapport entre subjectif et objectif et entre réel et imaginaire, au niveau des éléments, du contenu et des moyens d'expression. Les comparaisons avec le phénomène littéraire étranger, notamment avec le modèle romantique français de Victor Hugo, approchés par la méthode du comparatisme, ont constitué un repère important pour le développement du thème du présent ouvrage. Ces comparaisons, présentées théoriquement et appliquées dans la recherche analytique des œuvres dramatiques représentatives ont porté tant sur des relations directes (traductions, imitations, « influences », avec tous les facteurs colporteurs individuels et collectifs), des parallé-

lismes, analogies, concordances qui ne supposent pas une « génétique des causes » que sur les rapports d'indépendance, à savoir, sur les structures authentiques de la littérature réceptrice. Par la corrélation de l'étude comparatiste avec l'histoire littéraire, nous avons insisté sur les modalités de réception créatrice du modèle hugolien afin de souligner l'évolution qualitative de cette réception, la motivation de sa production et les formes prises par le produit de la réception.

En examinant la façon dont Victor Hugo, dans sa longue « carrière européenne », a été découvert et « exploité » par l'intelligence et la sensibilité roumaines, nous allons analyser dans ce qui suit la réception de ses idées et de son oeuvre et leur influence sur l'évolution du drame historique au XIX^e siècle, afin de mettre en évidence la configuration spécifique de l'ensemble du romantisme roumain et les liens spirituels qui attachent la littérature roumaine aux autres littératures nationales. L'écrivain français par l'esprit novateur de sa pensée théorique et de sa création artistique, a constitué – c'est un fait unanimement reconnu – un modèle romantique pour tout le XIX^e siècle. Il a représenté un élément de cohésion, un « système créateur » dans la configuration des romantismes européens, mettant en lumière, par son propre exemple, la « concordance entre un écrivain représentatif et son époque », ainsi que « la relation de l'oeuvre de succès avec un horizon d'attente » (Cornea, 1980, p. 71).

L'historiographie littéraire roumaine a reconnu, dès ses débuts, le fait que le romantisme français a constitué « la principale référence de la littérature roumaine entre 1830-1860 » et que, lors de cette période et longtemps après, il a agi comme « un facteur efficace de catalyse intellectuelle, marquant une coïncidence révélatrice dans la destinée des deux cultures » (Cornea, 1985, p. 23). Dans l'ensemble de ce romantisme, les idées et les oeuvres hugoliennes s'avèrent pour la littérature romantique roumaine une source essentielle d'émulation et de fertilisation, et cela d'autant plus que leur réception s'est produite dans une période où les écrivains roumains découvrent dans l'oeuvre de Hugo leurs propres aspirations, selon une parfaite « convergence d'affinités ». Victor Hugo représente le modèle à suivre pour l'état d'esprit romantique en général et pour celui des écrivains roumains en particulier. La réception du romantisme français a lieu en pleine apparition et développement du romantisme roumain qui puise ses sources dans une sensibilité modifiée par la volonté de renaissance culturelle des pays roumains et dans les changements des mentalités survenus dans cet espace culturel aux premières décennies du XIX^e siècle. A ce moment-là, en continuant de s'ouvrir à l'Europe (par l'intermédiaire de la presse, de l'école, des sociétés culturelles et littéraires) (Petrovici, 2011), en poursuivant un rapprochement entamé naguère par les représentants des Lumières, la génération de la IV^e décennie, quoiqu'elle garde ses liens avec les prédécesseurs, déclenche un

processus d'émancipation beaucoup plus ample, par la libéralisation des principes, l'établissement des idéaux très nets, le courage de l'opinion et le changement du goût esthétique.

Bien qu'elle coexiste avec les anciennes orientations (Classicisme, Néoclassicisme, Lumières) de façon paisible et équilibrée, une nouvelle orientation intellectuelle impose sa présence dans la culture et la civilisation roumaines en accréditant, au fur et à mesure, ses idées concernant le spécifique national. Dans la littérature, elle valorise les attributs d'un romantisme social et national, humanitaire et messianique, en accord avec les idéaux de libération sociale et d'unité nationale. Dans la culture roumaine du XIX^e siècle, la personnalité la plus similaire à Hugo, qui a vu celui-ci comme une image parfaite de la vérité artistique et du respect envers la nature humaine, restera Mihai Eminescu. En poursuivant son idéal de renaissance spirituelle de sa nation - « La Dacia Spirituelle » - en tant qu'écrivain, journaliste politique et culturel, Eminescu voit Napoléon I et la voie politique et culturelle française (Nimigeau, 2010, p. 142) comme une solution viable pour conduire la nation en vue de revenir sur « la grande scène de l'histoire » et comme « service qu'on peut ainsi faire à la nation, en l'idée de gagner une place méritoire sur la scène du théâtre du monde » (Nimigeau, 2012, p. 121). Un fait très important - Eminescu recommande la figure d'Hugo comme repère pour les créateurs littéraires, dans leur mission (re)constructrice des consciences.

Pendant ce temps, la célébrité de V. Hugo gagne toute l'Europe, en occupant dans la mythologie romantique la première place, grâce au caractère affirmatif, protestataire de sa profession de foi, concrétisée dans des textes théoriques et dans ses écrits artistiques. Le « récepteur » roumain était prêt à connaître et à assimiler une œuvre qui répondait à ses aspirations politiques et littéraires.

Victor Hugo dans les écrits originaux, dans les traductions et la conscience critique roumaine

Dans l'espace littéraire roumain, V. Hugo est lu d'abord en original, car le français était une langue très bien connue par les écrivains et les gens de la haute société. Dans les bibliothèques privées et publiques, dans les salons de lecture, la littérature française était largement représentée. V. Hugo y est présent à côté de Lamartine (apprécié surtout pour le côté élégiaque, méditatif de sa poésie). Les éditions originales de ses œuvres écrites en exil sont, en fait, les premières à le faire connaître. Il sera lu encore après 1860, lorsque l'influence de Lamartine cesse de s'exercer et le drame historique roumain s'inspire largement du modèle hugolien.

Pour les intellectuels roumains du XIX^e siècle, la traduction était un instrument essentiel dans le processus plus ample d'adoption du modèle européen. "Following the good example of Europe should begin with translation to make up for the lack of books and deficiencies of language" (Cogeanu,

2014, p. 58). Il arrive donc que Victor Hugo a été encore plus connu en traduction. Son œuvre entre dans le circuit qui assure le contact des cultures surtout vers le milieu du siècle, sous le signe d'un mouvement favorable à la traduction des littératures étrangères, que I. Heliade-Rădulescu avait initié et étayé par le programme « Bibliothèque universelle » (Valbaum, 1938).

On traduit des poésies, des romans et des drames, ceux derniers étant appréciés pour leurs traits novateurs, leur pathos révolutionnaire, leur mission philosophique et sociale. C. Negruzzi traduit *Angélo, tiran de Padoue* et *Marie Tudor*, la dernière traduction étant précédée d'une lettre adressée par I. Heliade-Rădulescu à l'auteur de ces drames, lettre dont les phrases sont considérées comme les premiers commentaires concernant V. Hugo dans la littérature roumaine. Il est intéressant d'observer la façon graduelle dont V. Hugo gagne sa place dans la conscience critique roumaine, car, l'œuvre de V. Hugo, pareille à celle d'autres écrivains étrangers, ne se constitue pas du coup en « objet d'étude » ; elle est invoquée en « termes de référence » ou de comparaison, ses premiers « critiques » étant les traducteurs ou les écrivains « influencés » par Hugo, comme par exemple Heliade Rădulescu, Negruzzi, Hasdeu, etc.

Les premiers jugements ne dépassent pas le stade de l'émotion et de l'enthousiasme qu'entraîne le « génie » de Hugo. « A parler de Victor Hugo - écrit Heliade Rădulescu à Negruzzi - ma plume s'avère presque impuissante étant donné que, depuis tant d'années, la presse européenne s'occupe de son école et puisque, même parmi les très vieux représentants de l'ancienne école, leurs préjugés compris, il y en a qui ont commencé à reconnaître le génie et la vérité de cet auteur » (Ion, 1985, p. 14). Negruzzi manifeste le même enthousiasme dans la préface à la traduction du drame *Marie Tudor*, à l'égard des « scènes grandioses, majestueuses et, surtout, authentiques » du théâtre hugolien, de même que Cezar Boliac, qui traduit (sans publier) les drames *Lucrece Borgia* et *Angélo, tiran de Padoue* et qui fait l'éloge de l'auteur pour « la vraisemblance de la peinture humaine et la force du verbe ». D'ailleurs, toute la génération de 1848 reste fidèle à V. Hugo, grâce aux idées généreuses de son libéralisme, au messianisme de ses poèmes et à l'art dont font preuve ses drames. L'écrivain révolutionnaire français, présent sur les barricades, était personnellement connu par Bălcescu, Rosetti, les frères Golescu, les membres de la famille Brătianu qui avaient trouvé en lui un adepte fervent de la cause roumaine (Bucur, 1985, pp. 37-38). Ce qui plus est, c'est que les concepts esthétiques qui commencent à s'esquisser à l'époque ne sont pas étrangers à la poétique romantique telle qu'elle avait été formulée par V. Hugo. Les thèses programmatiques de « Dacia literară », la préface de Kogălniceanu aux *Poésies* de Al. Hrisoverghi, le programme de la revue « România literară » et du journal « Steaua Dunării », sans faire référence directe à l'idéologie V. Hugo, se situent sous le signe de ses théories. « Dacia litera-

ră » avait officialisé la présence de la théorie romantique dans l'espace roumain. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, V. Hugo continue d'être présent dans les pages des revues les plus importantes, comme «Familia », « Convorbiri literare ». Maiorescu lui-même déclare qu'à son avis le poète français représente « la libération des esprits de la domination classiciste et du joug poétique » (Ion, 1985, p. 18). M. Eminescu, qui avait lu Hugo à Berlin et qui transcrivait ses vers dans ses cahiers (Călinescu, 1966, pp. 170-171), insiste à son tour sur les qualités dramatiques du « génial auteur français » qu'il recommande, dans les pages du journal « Timpul » (1878, 1881), comme modèle pour toute la littérature roumaine, vu surtout qu'il « sait mettre en scène le peuple, lui seulement. Adorateur du peuple et de la liberté, il représente les deux dans des contours larges, gigantesques » (Ion, 1985, p. 20). Ion Luca Caragiale n'est pas un admirateur de Hugo; il n'a jamais aimé «le lyrisme rosâtre et insupportable», mais l'intérêt pour Hugo ne diminue pas, et, vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, on continue à traduire les vers, les romans et les drames « du plus grand poète de notre siècle», comme le considère Dobrogeanu-Gherea dans son article *Artistes - citoyens*. Nombre d'articles paraissent à l'occasion de la mort de V. Hugo (le 22 mai 1885) dans les pages des revues « Convorbiri literare » et « Familia ». Ils ne dépassent pas le cadre circonstanciel, mais ils méritent d'être retenus en tant qu'hommages à celui qui, sans avoir été à l'abri des contestations et des controverses, est toutefois devenu l'un des classiques de la littérature universelle. Il garde en Roumanie son prestige et sa renommée qui ne cessent de s'accroître. Depuis la fin du XIX^e et au XX^e siècles, avant la première guerre mondiale et durant l'entre-deux-guerres, on traduit non seulement ses poésies, mais aussi ses romans et ses drames. Et cela va continuer après 1944. L'acte de traduction abandonne depuis « le dilettantisme et le hasard», en se subordonnant à des critères esthétiques. En effet, si l'on peut parler d'une démarche rigoureuse dans la traduction des œuvres hugoliennes, cela a lieu particulièrement après 1960, lorsque les traductions sont accompagnées de préfaces signées par des historiens et des critiques littéraires représentatifs, comme Zoe Dumitrescu-Buşulenga, C. Ciopraga, P. Cornea, Th. Ioachimescu. Les études et les articles signés, pendant la même période, par I. Pillat, N. Condeescu, T. Vianu, I. Brăescu, Angela Ioan, V. Lipatti etc., offrent une image de la professionnalisation de l'acte de réception critique de V. Hugo.

L'« influence » de Victor Hugo dans la littérature roumaine

Un aperçu des traductions et des opinions critiques concernant V. Hugo rend compte de son succès auprès des intellectuels roumains. Mais, ce succès a été doublé par l'« influence » qu'il a exercée, si l'on pense qu'il avait déclenché en égale mesure « un choc de la nouveauté révélatrice, capable de déchaîner les puissances individuelles et de provoquer aux talents la découverte de soi » (Cornea, 1974, p. 275). Beaucoup plus que tout autre moyen par

lequel les œuvres interagissent, l'«influence» de V. Hugo nous persuade du fait que sa présence dans la littérature roumaine n'a pas été le résultat d'un simple penchant, accepté, puis abandonné, mais une « consonance affective » dans le plan même de la création, consonance qui s'est concrétisée dans des œuvres nationales représentatives. La carrière roumaine de V. Hugo représente, tout comme celle de Lamartine, « un cas typique d'assimilation à base d'affinités », où le modèle étranger agit comme un « ferment » créateur, en menant à une mise en œuvre originale. Mais, pour mettre en évidence cette vérité, on ne doit pas enregistrer des équivalences superficielles, extérieures, de simples similitudes thématiques ou stylistiques, selon la vieille méthode comparatiste. Les emprunts, les ressemblances « ne certifient pas toujours l'existence de certains rapports déterminatifs » et ont rarement comme « cause » l'action directe de l'«émetteur » sur le « récepteur » (*ibidem*). « L'influence » qui agit de « manière créative », en produisant, pareille à un « capital », l'émulation au niveau du récepteur, doit être démontrée dans « le plan de la structure globale », non pas au niveau des petits écrivains, mais à celui des écrivains représentatifs qui, par leur oeuvre, peuvent rendre compte d'une « intériorisation » du modèle, et mettre en lumière une réception organique de celui-ci.

Chez les premiers écrivains, comme Gh. Asachi, C. Stamati, I. Văcărescu, chez qui, à côté des formes et des structures classiques, néoclassiques, des Lumières, on trouve également des états d'esprit romantiques, « l'influence » de Victor Hugo (conjuguée à celles de Lamartine et de Byron), sporadique, occasionnelle, ne mène pas à une image éloquente concernant le processus de réception de l'œuvre littéraire : les thèmes, les motifs, les structures ne sont pas décelables. C'est à partir de la génération d'écrivains de 1848 que l'on enregistre une manifestation visible de cette «influence », car c'est au moment de l'intensification du nationalisme révolutionnaire roumain que l'œuvre de V. Hugo répond le mieux au goût et aux normes du temps. Des répliques de tableaux visionnaires, construits à l'aide de moyens stylistiques semblables, l'exaltation patriotique du passé national se retrouvent chez I. Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, C. Bolliac, D. Bolintineanu. Des « hugoliens » par tempérament beaucoup plus que par « influence » sur leurs oeuvres pourraient être C. A. Rosetti et d'autres écrivains mineurs de 1848 - I. Catina, Alex. Pelimon, G. H. Granda, G. Baronzi - chez qui les cris passionnels « élevés au diapason héroïque » peuvent être considérés aussi comme des emprunts faits à V. Hugo.

Ce qui nous semble encore plus important à souligner, c'est le fait que, pendant cette période d'extension et d'assimilation, « l'influence » hugolienne, qui s'était premièrement manifestée dans la poésie sous la forme d'un romantisme civique et révolutionnaire et qui n'avait pas évité le spectaculaire du geste déclamatoire et de l'expression rhétorique, a été reprise et retri-

tée de manière créatrice surtout dans le théâtre, par des écrivains représentatifs du *drame historique*. Les historiens de la littérature et les critiques littéraires, par leurs premiers représentants, avaient situé le drame historique versifié sous la tutelle de Hugo. Asservis à l'esprit positiviste, ils se sont contentés d'en trouver les sources, d'enregistrer les faits et les aspects mimétiques, les détails des « coïncidences » caractérogiques, tout comme Al. Ciorănescu l'avait fait dans son livre, utile d'ailleurs, *Teatrul român în versuri* (1946). À commencer par Gh. Asachi, N. Istrati, D. Bolintineanu, B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, Al. Davilla, Barbu Delavrancea et jusqu'à V. Eftimiu, M. Sorbul, A. Maniu, L. Blaga, tous les écrivains sont situés sous la « tutelle » du modèle hugolien, auquel ils doivent « les caractères les plus importants de leurs œuvres » (Ciorănescu, 1946, p. 45). Les initiateurs du drame historique roumain, vu les conditions objectives où ils avaient écrit, n'ont pas pu – certes – assimiler totalement « l'influence » de Hugo. L'exaltation des passions, la recherche trop poussée des contrastes frappants, le goût pour le mélodrame, le schématisme des personnages, la déclamation trop ample peuvent être considérés cependant comme empruntés directement au théâtre romantique hugolien. En ce qui concerne les écrivains représentatifs, créateurs de drames historiques, comme B. P. Hașdeu, V. Alecsandri, Al. Davilla, B. Delavrancea – pour nous rapporter encore au XIX^e siècle et au début du XX^e – le problème du rapport existant entre « émetteur » et « récepteur » est envisagé d'une autre perspective. Le modèle hugolien n'a pas rencontré chez eux une conscience artistique passive, mais une conscience active, qui avait su l'enrichir par la découverte de nouvelles valences idéologiques et artistiques, car toujours « la création littéraire est liée à un certain besoin d'amélioration qualitative propre à l'auteur » (Dinu, 2008, p. 87). « L'influence » de V. Hugo se fait remarquer surtout dans l'aspect formel des pièces, par l'emploi du monologue et du vers long, de 14 à 16 syllabes, l'alexandrin roumain, qui correspond « fonctionnellement » à l'alexandrin français, tous les deux nécessaires en vue de l'augmentation du potentiel lyrique du texte dramatique. Dans le cas de ces écrivains, « l'influence » s'est refaite sous des formes nouvelles, « remodelées » en fonction des traits définissant leur originalité. Un exemple convaincant nous est offert par B. P. Hașdeu dans son drame historique *Răzvan și Vidra*. Cette « œuvre magnifique », comme l'avait considérée M. Eliade, a subi l'influence du modèle hugolien premièrement par l'éclat oratoire des tirades, ensuite par l'emploi du monologue et du vers long, de 16 et même de 18 syllabes, alternant avec le vers plus court, de 13 à 15 syllabes. Cependant le modèle hugolien y rencontre une conscience artistique active, qui sait « re-modeler » (Ciorănescu, 1943, p. 45) afin de préserver au texte ses traits « ethniques ».

Le déplacement de l'accent sur le « récepteur » est évident chez Mihai Eminescu, le second repère important, après le moment 1848, dans l'histoire du romantisme roumain.

Avec Eminescu, qui se situe parmi les grands romantiques du monde, le romantisme roumain affirme sa vitalité pendant une période où, dans tout le Sud-Est européen, ce courant survivait à grand peine, étant compromis par des écrivains mineurs. La puissance des textes du poète roumain tire une grande partie de sa force de la responsabilité de cet auteur envers les mots et, d'une façon plus subtile, envers les mots ouverts par un emploi métaphorique (Dinu, 2005, p. 163 et p. 168).

En ce qui concerne l'influence de V. Hugo sur Eminescu, on ne saurait trouver les éléments exacts qui puissent la confirmer. Il ne s'agit que des « coïncidences de l'imagisme romantique » (Cornea, 1974, p. 277). Les deux grands romantiques partagent une certaine manière de penser et d'imaginer, déterminée non pas forcément par des « influences », mais par une consonance tempéramentale et artistique. M. Eminescu, tout comme V. Hugo, est un romantique visionnaire, attiré par les amples synthèses historico-philosophiques; les personnages de sa poésie sont tous de facture prométhéenne, des humanitaristes et des révolutionnaires. Ceux qui cherchent à tout prix les « signes » de l'influence hugolienne sur Eminescu pourraient les trouver dans le poème Mureșanu, dans la typologie des héros de Geniu pustiu, dans ses projets dramatiques (Decebal, Dragoș). Ce sont pourtant de simples parallélismes spirituels résultant d'une façon d'être fondamentalement romantique. Synthèse supérieure du romantisme roumain, l'œuvre de M. Eminescu, par sa valeur exceptionnelle, rend compte du fait que la réception ne veut pas toujours dire « influence ». C'est ce qui se passe également dans les drames historiques Vlaicu-Vodă de Al. Davila et dans la trilogie (Apus de soare, Viforul, Luceafărul) de B. Delavrancea, où les suggestions du modèle hugolien ont été fondues en une vision personnelle, conforme à la conception et à la sensibilité des écrivains roumains. Ceux-ci avaient tous retenu les sens philosophiques, éthiques, artistiques du modèle étranger, mais ils les avaient interprétés de façon originale : l'acte de réception s'est toujours accompagné du pouvoir de discernement et d'évaluation critique de l'œuvre hugolienne. Le romantique français a été sans doute un élément catalytique particulier sur le terrain des lettres roumaines. Il les a aidées à s'ouvrir à l'Europe en trouvant et en gardant leur spécificité créatrice.

Conclusion

« L'influence » de V. Hugo s'éteint progressivement dans la littérature roumaine et devient, avec le temps, un « simple repère, vidé de signification historique », quoique, au XX^e siècle, dans les drames de L. Blaga et de V. Eftimiu, on ait pu trouver des « traces » du romantisme d'essence hugolienne du XIX^e siècle.

En observant le rôle actif des idées artistiques de V. Hugo dans l'évolution de la dramaturgie roumaine d'inspiration historique, nous sommes persuadés que sa réception en Roumanie n'a pas été le fruit du hasard

ou des références ponctuelles (Petrea, 2009). Il s'agit au contraire d'un fait social (Verzea, 1977, p. 213), d'une option assumée, révélatrice d'un climat intellectuel et artistique. Par la nouveauté, l'opportunité, la validité de ses idées, V. Hugo a fertilisé la pensée artistique roumaine ; par sa poésie et surtout par son théâtre, il a constitué une source externe bénéfique, décisive pour le développement et la configuration particulière du drame historique roumain.

Victor Hugo n'a pas été accepté et approuvé par tous ses contemporains. La trajectoire de son destin a connu non seulement l'apogée mais aussi le déclin. Mais, jugé dans le contexte de son époque, il serait injuste de ne pas reconnaître l'esprit novateur de sa pensée théorique et de sa création artistique. Il a représenté un modèle romantique pour toutes les littératures (Spioreanu, 1981, p. 39 et les suivantes). Il a été un élément constant de relation, un « stimulus créateur » dans la configuration des romantismes européens, mettant en lumière, par son propre exemple, « la concordance entre un écrivain et son époque ».

Références

Bucur, M. V. (1985). Hugo et les relations directes avec les intellectuels roumains de l'époque'. In A. Ion (dir.). *Victor Hugo*. Editura Universității din București.

Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de la Cour (1938). Tipografia lui Friderih Valbaum.

Călinescu, G. (1966). *Viața lui M Eminescu*. Editura pentru Literatură.

Ciorănescu, Al. (1943). *Teatrul român în versuri*. Casa școalelor.

Cogeanu, O. (2014). Integrating Europe through Travel Writing: Dinicu Golescu's *Account of My Travels* (1826). *International Journal of Communication Research*, 4(1).

Cornea, P. (1985). Le romantisme roumain et le romantisme français. Parallélismes et interférences. In: R. Munteanu (dir.). *Le comparatisme roumain; histoire, problèmes, aspets* (vol. II). Editura Univers.

Cornea, P. (1974). Lamartine în România. Mirajul operei și mitul personalității. In: P. Cornea. *Oamenii începutului de drum*. Editura Cartea Românească.

Cornea, P. (1980). Succesul literar. Configurație, funcționare, justificare. In: P. Cornea, *Regula jocului*. Editura Eminescu.

Dinu, Cl. E. (2005). Aspecte ale dimensiunii pragmatice într-un text publicistic eminescian. In: V. S. Constantinescu (coord.), *Studii eminescologice* (vol. 7). Editura Clusium.

Dinu, Cl. E. (2008). La Valeur pragmatique et la construction de soi dans le discours littéraire. *Synergy*, 4(1). Editura ASE.

Ion, A. Victor Hugo în literatura română. In: A. Ion, *Victor Hugo*. Editura Universității din București.

Nimigean, G. (2009). *...s-ar fi cerut și la noi un medic al societății ca... Napoleon I – aspecte ale crizei valorilor la sfârșitul secolului al XIX-lea surprinse în jurnalistică eminesciană*. In: G. Nimigean, L. Braniște (coord.). *Cultură și comunicare în spațiul unitar european* (p. 139-143). Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

Nimigean, G. (2009). *Le Journaliste Eminescu et l'idéal de la Dacia Spirituelle*. In: *La Francopolyphonie*, 7(2), 110-121.

Petrea, E. (2009). *Victor Hugo în cultura română*. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

Petrovici, O., (2011). Dimian-Hergheligu, R. (2011). *Cultural and Technological Transfers between France, Germany, and Romania (1900-1950): Literature and Photography*. *International Journal of Arts & Sciences*, 4(24).

Spireanu, D. (1981). *Din procesul impunerii unei opere clasice. Răzvan și Vidra de B. P. Hasdeu*. *Revistă de istorie și teorie literară*, 30(1).

Verzea, I. (1977). *Byron și bayronismul în literatura română (Byron et le bayronisme dans la littérature roumaine)*. Editura Univers.

MIHAI EMINESCU'S TRANSITION FROM ROMANTICISM TO MODERNISM (ILLUSTRATED BY THE POEM *MELANCOLIE*)

[Arina CHIRILĂ](#)

Ph. D.

(Richard Wurmbrand College, Iași, Romania)

Abstract

The present article is centred around Mihai Eminescu, the best-known Romanian 19th-century writer, often called Romania's greatest Romantic poet. However true this statement might be in the case of his early works, his later poems realize a transition to another kind of literature – the literature of Modernism. In this paper, our aim is to demonstrate the way this transition takes place as exemplified by one of Mihai Eminescu's most emblematic poems, and namely *Melancolie*. This lyrical elegy, at first glance, may be perceived as a purely romantic work; however, as shown in the present paper, in reality it attests to Mihai Eminescu's departure from the typical Romantisist inventory. A later work by the poet, *Melancolie* marks a transition to a different type of literature, with a profound symbolism, full of significant metaphors and new themes for the Romanian literary space.

Keywords: Mihai Eminescu, romanticism, modernism, Romanian poetry, 19th century poetry.

Rezumat

Articolul de față se concentrează asupra lui Mihai Eminescu, cel mai cunoscut scriitor român din secolul al XIX-lea, adesea numit cel mai mare poet romantic al României. Oricât de adevărată ar fi această afirmație în cazul primelor sale opere, poemele sale de mai târziu realizează o tranziție către un alt tip de literatură – literatura modernismului. În această lucrare, scopul nostru este de a demonstra modul în care are loc această tranziție, exemplificat de una dintre cele mai emblematică poezii ale lui Mihai Eminescu, și anume *Melancolie*. Această elegie lirică, la prima vedere, poate fi percepută ca o lucrare pur romantică; totuși, așa cum se arată în lucrarea de față, în realitate ea atestă îndepărtarea lui Mihai Eminescu de inventarul romantic tipic. Lucrare mai târzie a poetului, *Melancolie* marchează trecerea la un alt tip de literatură, cu un simbolism profund, plină de metafore semnificative și de teme noi pentru spațiul literar românesc.

Cuvinte-cheie: Mihai Eminescu, pașoptism, modernism, poezia românească, poezia secolului al XIX-lea

Mihai Eminescu, the best-known Romanian 19th century writer, is often called Romania's greatest Romantic poet. However true this statement might be in the case of his early works, his later poems realize a transition to another kind of literature – the literature of Modernism. In this paper, our aim is to demonstrate the way this transition takes place as exemplified by one of Mihai Eminescu's most emblematic poems, and namely *Melancolie*.

The poem *Melancolie* appeared in *Convorbiri literare* on September 1, 1876. Characterised by a high degree of lyricism, it provides us with rich material for studying the themes and motifs exploited by Mihai Eminescu, as well as

the philosophical vision that marked his creation. The last great Romantic of the Romanian cultural space, Eminescu is situated at the border between Romanticism and Modernism: in his creations, the characteristics of Romanticism such as melancholy, the break with political, social and cultural reality, the feeling of alienation, non-conformism, the poetics of deviance and the intransitive use of language, combine with certain features of Classicism such as the elimination of picturesque, the essentialization of lines and the laborious effort of the chiselling of his work (Paul Cornea, 1992). In what follows, we will analyze how Mihai Eminescu combines the above-mentioned attributes of poetic language, moving away from the Romantic tradition.

First of all, we will refer to the artistic imagery used by Mihai Eminescu in the analyzed poem. In this respect, *Melancolie* is an eloquent expression of Eminescu's visual and aural sensitivity and intuition. The poem begins as follows: we are shown the funeral procession of the moon passing through the clouds to a blue tomb, a proud mausoleum. The earth is clothed in a deathly veil; the air shimmers and the walls glow in the shadows of the night landscape, creating a contrast of light against the dark background:

„Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
Ce sate și câmpie c-un luciul văl îmbracă;
Văzduhul scânteiază și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar”.

From the very first lines of the poem, Eminescu creates a mysterious but also tragic atmosphere that envelops all the objects depicted. The theme of death represented by the ritual funeral is augmented by a series of images: the cemetery with crooked crosses, the cuckoo as a harbinger of death, the sound of the drum announcing death. Everything around the poet is in ruins: this is probably a village that was once alive, but its time has passed. The village church stands in ruins, deserted and sad, and the wind whistles through windows and broken doors, bewitching the beholder. No sermons are heard in that church anymore – instead of a priest, only thought remains:

„Biserica-n ruină
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână,
Și prin fereste sparte, prin uși țiuie vântul –
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul –
Năuntru ei pe stâlpii-i, păreți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas;
Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur,
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur”.

The second part explains the powerful metaphor of the abandoned church. Faith has so far been the pillar of the lyric character's life: it has painted the icons of the church, but it has also created a meaning with which

it has endowed his life. But time has passed, faith has died, and in its place only sad outlines and shadows remain:

„Credința zugrăvește icoanele-n biserici –
Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,
Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
Abia conture triste și umbre-au mai rămas”.

The lyrical character desperately tries to find the old world with the help of reason, his tired brain. To prove his own existence, he puts his hand on his chest to feel his heartbeat, but his heart is nothing more than a cart beating in a coffin. An even more shocking revelation follows: the poet contemplates his life, but it begins to seem to him that it is not his own, that it is being re-enacted by someone else, that in reality he did not even exist:

„În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier;
Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea - și râd de câte-ascult
Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult”.

In what follows we shall begin our analysis of the poem's main themes and motifs by setting it in its original context. The first version of *Melancolie* appeared as part of the historical drama *Mira* – an unfinished drama written around 1867. It develops the theme of conflict between two generations – “two ages of the spirit” (Petrescu, 2001, p. 42). On the one hand, the elders, “apostles of the faith”, trust in the military virtues of the people. On the other hand, the young boyars, “alienated from the nation, from history and from themselves, touched by the desolating breath of the age”, do not share the same sentiments, contaminating Stephen the Great's grandson “with the venom of unbelief”. *Melancolie* is thus integrated into one of the monologue-confessions of Ștefăniță-vodă – “a tortured and complex being” with the opposite temperaments of melancholic and sanguine. The world that Ștefăniță contemplates has taken on a new state: without faith, without love, without the old heroic status, it dries out the heart of the main character of the drama (ibid.). According to Ioana Petrescu, Ștefăniță's confession reveals a “hallucinatory perception of a sick self”, and the nocturnal universe of the poem seems “a huge coffin of the dead world” (*idem*, pp. 42-43). He reminisces about his life and tries to make sense of it. At the end of the poem, his own existence is revealed to him as alien; he views it with detachment, as if it did not exist, as if it had simply been narrated by someone else.

In order to understand the theme of estrangement from one's own life, present in the poem under analysis, we will talk about the cosmogonic models of the Eminescian universe. It should be noted, in this regard, that the poet's artistic journey has gone through several distinct stages. Thus, Eminescu's first poems were marked by the Platonic cosmogonic model, especially in his social and historical poems. *Melancolie*, however, appears in the later stage of Eminescu's poetry, which acutely reflects the crisis of modern thought due to the loss of faith. The relationship between the being and the universe breaks down; as a result, the individual experiences a sense of alienation. At the same time, it is not the feeling of alienation experienced by the romantics exiled "from a heavenly homeland", but the loss of the "cosmic homeland". Existence loses its meaning and becomes absurd, thought "no longer discovers the divine musical reason of the world", and the poet experiences nostalgia for the lost paradise (*idem*, p. 12). We find that estrangement is also the basic concept for *Melancolie*. The individual becomes detached, becoming "an alienated witness" (*idem*, p. 42) to his absurd, meaningless existence, doubting his own existence. The title of the poem, on the one hand, reflects this state of being "who has lost his sense of identity" (*idem*, p. 43). On the other hand, it also reveals the weariness of human thought, which tries in vain to reach the essence of the lived life: "în van mai caut lumea-mi în obositul creier".

Another characteristic theme for Mihai Eminescu, also explored in *Melancolie*, is the lost paradise and man's longing for it. Many of Eminescu's works are full of nostalgia for "the world beyond", longing "for another homeland, for the sky pierced by angels", which would provide a refuge for man's soul and thought (Del Conte, 2003, p. 133). By living his life, man has the sense that he is "building his eternity", but in reality his existence is nothing but vain and broken fragments, "little deaths" (*idem*, p. 134). Eminescian pessimism is, at root, Gnostic; the poet regards life as failure - "a painful but uplifting consciousness" (*idem*, p. 135). In this mentality, man's escape is not suicide but an "inner revelation", the denial of God or the separation of God from the world (*idem*, p. 136). The poet sees the end of the individual, but also the end of all peoples; under his cold gaze, the world no longer makes sense - a conclusion typical of Eminescian lyric (*idem*, p. 171). Eminescu's reaction to this state of affairs can be described by two opposing impulses: on the one hand, he contemplates the world peacefully and pacified; on the other, he presents a "rebellious protest" that "calms down into renunciation", into "the convinced acceptance of nothingness" (*idem*, p. 182). Thus, the theme of paradise lost demonstrates, as eloquently as possible, the overcoming of the Romanticist stage in Eminescu's work. The poet reaches a depth not yet reached in Romanian literature, and conventional poetic figures, once mere ornaments of the literary text, acquire new

meanings, a particular depth emerges- what Ioana Petrescu calls "motivation of poetic language by recovering its original meanings" (Petrescu, 2001, p. 22).

The theme of the passage of time is also important in the poem under analysis. In terms of time, for Mihai Eminescu there are two distinct categories: the time of life (which coincides with stellar time or the time of nature) and the time of death (the time of the earth). The first is the time of permanence and fulfillment; it brings the universe "to maturity and completeness". The other is "the time of wear and ageing" (Del Conte, 2003, p. 182): man grows old and his body becomes, metaphorically, a coffin (a figure found in Plato and Plotinus). Melancholy shows us how the passage of history touches all human creations, once great in our conception, and destroys them, turning them into "ruins on the lonely field". Everything tends towards the "original abyss", "an immense tomb" (*idem*, p. 187) whose representation we also find in the metaphor of the blue tomb.

In the following lines, we will refer to the rich inventory of symbols that contributed to the consolidation of the "metaphorical harmony" of Eminescu's verses (Irimia, 1979, p. 42). The first point to be made in this regard is that, unlike the early works, in which Eminescu employs a conventionalized Romantic imagistic repertoire, adopting the Platonic cosmological model, in *Melancolie* there has already been a shift from a mere perpetuation of the prevailing poetic props to a notable stage in Romanian literature. Even if at first glance Eminescu exploits the typical Romantic symbols and motifs, in essence they mirror other themes - alienation, paradise lost, lack of faith and the absurdity of existence.

One of the most important symbols in the poem is the ruined church. According to Ioana Petrescu, it constitutes "the core of a spatial metaphor", representing "the centre of an icy cosmos", where a dead star passes through the cloud gates to the mausoleum of heaven. And the plains, and the "world in the promontory", and the old cemetery with the glowing demon, and the church - all symbolise the death of faith (Petrescu, 2001, p. 42). Once the church was the centre of village life - the bell rang, the drum beat, marking the most significant moments in man's life. But, like any human creation, it has a finite duration; instead of iconostasis only shadows remained. So happened with faith too: a human creation, it has not survived the passage of time.

The damp and dense shadow also acquires a symbolic significance (Del Conte, 2003, p. 245), which permeates all the spaces of the poem - a typical feature of Romantic poetry (*idem*, p. 256). There is shadow in the deserted church, instead of saints there are only shadows in the iconostasis; there is shadow in the funeral sky. Night - the time of day for which Romanticism developed a particular predilection - functions as a revealing time of metaphysical truth (*idem*, p. 268). At the same time, we notice a visual

contrast created by Mihai Eminescu: against this gloomy background appear the sparks and the glow of the walls – Eminescu’s shadows “are penetrated by the latent presence of light, which lives in their depths” (Petrescu, 2001, p. 25). Although clearly highlighted in the text of the poem, these lights fail to bring hope to human life, because the celestial star, the queen of the night, the main source of light in the nocturnal shadow, is falling. This play between shadow and light is also reinforced by the combination of two chromatic spectrums: blue (blue tomb) and white (silver sails, world-in-promotion, dull cuckoos).

Against the background of this struggle between light and darkness, the figure of the demon appears, passing through the air and touching the plough with its wingtips. The demonic presence in the poem is also symbolic. Humanity becomes an object of divine irony, and the divine is demonised, in an ethical sense, becoming an evil creative force. The existence of the individual is destroyed: man is nothing more than an actor performing “a predetermined script”, a puppet, a blind instrument of “the will to perpetuate” (*idem*, p. 66).

The Gnostic worldview is also reflected in the symbolism of brain and thought. The lyrical character strives to rationally grasp the essence of the new state of affairs. Where there is no more faith, where the church is in ruins, there is no longer the priest who would normally explain the meaning of the surrounding world to man lost in the enigmas of life. So it is the brain and the thought of the poet who take its place, trying to interpret what he sees and feels. But man is a creature of limited powers: his brain is tired of futile searches.

Another important symbol of the poem is the funeral. The poet contemplates the ‘dead queen of the night’ asleep in her blue tomb, in a proud mausoleum – the arch of heaven – with thousands of stars. In these verses we notice that the metaphors are freed from their anthropomorphism (“the pale queen”, “the sad and adored monarch of the night”) in order to “elevate them to the image of an intuition” (Del Conte, 2003, p. 268). At the end of the poem, we also witness the burial of the lyric character: the human body is transformed into a coffin in which a desolate heart beats in vain.

In what follows, we will also look at the formal aspect of the poem. At the phonetic level, the expressive-musical harmony of the verse stands out, in which “the signifier sensitizes the signified” (Irimia, 1979, p. 42). By contracting two types of relations (with neighbouring sounds and with the semantic plane of the word), the sounds in Eminescu’s poems become powerful instruments in his poetic arsenal. For example, the choice of the term *țintirim* over its synonym *cimitir* deepens the bleakness of the atmosphere due to the first sound of the word – the affricate *ț* which subconsciously associates itself in the mind of the native Romanian speaker

with “the strange silence of the night” (*idem*, p. 45). The effect is deepened by the repetition of the consonant *p* in the first lines: *părea, printre, prin, nopții, pace, pânze*. In what follows, the poet imitates the hissing sounds he hears in the nocturnal graveyard through the repetition of *ș* and *s*: *trosnește, stâlpi, izbește, și, străveziul, să*. The final part of the poem is marked by an abundance of vowels; thus the sense of alienation the lyric character experiences is deduced.

In terms of aural imagery, we notice that sound effects are also produced in *Melancolie* at the semantic level: the cuckoo sitting on the cross (it does not sing, but its voice is evoked in the reader’s mind), the bell tower ringing, the drum beating, the demon touching the plough with its wing, the wind shrieking (and apparently bewitching), the poet’s heart beating, and his life being re-enacted by someone else. This abundance of sound impressions creates a second plane to the text, allowing a clear visualisation of what is being described.

On a lexical level, we see a rich arsenal of epithets, metaphors and comparisons present in the poem. As mentioned in the previous pages, their use goes beyond Romanticist practices because they take on new meanings and deepen the themes of the poem. For example, we note the use of the epithet ‘bogat’: in the Eminescian context, the adjective suggests not only the idea of abundance, but also of completeness and perfection. Turning to the text of the poem, we encounter the description of the world as ‘bogată în întinderi’ – a visual image that contributes to the perception of desolation and solitude.

A conclusive example of Eminescian metaphor (of the implicit type) lies in the syntagms used to describe the dead star: “Tu adorat și dulce al nopților monarh!” and “Prin care trece albă regina nopții moartă”. The end of the poem contains two “revealing” comparisons (*idem*, p. 315), which enrich the somewhat opaque statement: “Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ții, Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu” mirrors the theme of death’s implacability, and “De-mi țin la el urechea - și râd de câte-ascult/Ca de dureri străine? ... Parca-am murit de mult” reflects the theme of alienation. An important metaphor is also the plain, the field and the expanse – these represent cosmic nothingness and the passage into non-existence, but also the desolating soul tension (*idem*, pp. 379-380).

Another important aspect that differentiates Mihai Eminescu from his predecessors is rhyme. New rhymes are characteristic of the Eminescian style, creating semantically novel word pairings (Petrescu, 2001, p. 178). Thus, with the help of rhyme, the words toacă and to pass, ruin and old woman, wind and word, obscure and wall, churches and feerics are combined, thus highlighting the main themes touched upon in the poem.

In conclusion, the present paper has demonstrated that the poem *Melancolie*, a lyrical elegy which, at first glance, may be perceived as a purely

romantic work, in reality attests to Mihai Eminescu's departure from the typical Romantisist inventory. A later work by the poet, *Melancolie* marks a transition to a different type of literature, with a profound symbolism, full of significant metaphors and new themes for the Romanian literary space.

References

- Cornea, P. (1992). Din nou despre romantismul românesc. *Revista de Istorie și Teorie Literară*, 1-2.
- Costache, I. (2008). *Eminescu: Negocierea unei imagini*. Editura „Cartea Românească”.
- Del Conte, R. (2003). *Eminescu sau despre Absolut* (ediția a 2-a). Editura „Dacia”.
- Irimia, D. (1979). *Limbajul poetic eminescian*. Editura „Junimea”.
- Petrescu, I. (2001). *Eminescu – poet tragic* (ediția a 2-a). Editura „Junimea”.

**LANGUAGES AND LITERATURES
TEACHING AND LEARNING**

DIE ROLLE DES THEATERS IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT/ THE ROLE OF THE THEATER IN FOREIGN LANGUAGES CLASSES

Mihaela HRISTEA

Lektor, Doktor in Philologie

(Christliche Universität Dimitrie Cantemir, Bucuresti, Rumänien)

mihaela.hristea@ucdc.ro

Abstract

The game, as a premise of theatre, proves to be a good method of eliminating inhibition in expression and produces an increase in motivation for learning foreign language and literature. Motivation is the primary and most important component in the learning process. To really do something, to feel, to express, motivates the student more in the learning process, than the appropriation of abstract signs or the simple reception of oral messages. The memory, the activation of the knowledge of the language acquired through the emotional processes is more intense, long-lasting and less exhausting.

Keywords: *learning, play, method, motivation, theater*

Rezumat

Jocul, ca premiză a teatrului se dovedește a fi o metodă bună de eliminare a inhibării în exprimare și produce o creștere a motivației pentru învățarea limbii și literaturii străine. Motivația este componenta primordială și cea mai importantă în procesul de învățare. Să faci ceva cu adevărat, să simți, să exprimi, motivează mai mult pe student în procesul de învățare, decât însușirea unor semne abstracte sau simpla receptare a unor mesaje orale. Amintirea, activarea cunoștințelor de limbă însușite prin intermediul proceselor emoționale este mai intensă, de lungă durată și mai puțin epuizantă.

Cuvinte cheie: *învățare, joc, metodă, motivație, teatru*

Wie die Behandlung narrativer Prosa, so ist auch die Dramenlektüre integrativer Bestandteil der Beschäftigung mit Literatur im Fremdsprachenunterricht. Die Dramen sollen aufgeführt werden, sie sind als Spielvorlagen, als Partituren konzipiert. Der Dramentext ist das Drama in statu nascendi. Wer ihn liest, muss bedenken, dass er eine Blaupause, eine Variable ist, die von verschiedenen Regisseuren auf ganz unterschiedliche Weise in die Aufführungsdimension verlängert wird. Die Dramentexte müssen daher anders gelesen werden als narrative Texte.

Der Literaturunterricht kann bei der Beschäftigung mit szenischen Texten verschiedene Ziele verfolgen. Geht es beispielsweise darum, durch Dramenlektüre Einblicke in gegenwärtige fremdkulturelle Zusammenhänge zu gewähren, so kommen in erster Linie zeitgenössische Stücke in Betracht, die zwar niemals Abbilder der fremdkulturellen Realität sind, aber als Wirklichkeitsentwürfe zur Distanzierung von festgefahrenen Standpunkten führen und so helfen können Stereotype und Vorurteile abzubauen. Geht es

hingegen darum, Stücke zu finden, die Spannung auf Theaterbesuche erzeugen oder aufgeführt werden sollen, dann muss festgestellt werden, ob die in Erwägung gezogenen Texte Identifikationsangebote machen, ob sie sich für Rollenspiele und Improvisation eignen, ob sie Sprachproduktion simulieren und die eigenständige Verwendung non-verbaler Mittel ermöglichen, ob sie vom Lernenden verlangen, dass er sich nicht nur als Rezipient, sondern als potenzieller Produzent begreift.

Der Gewinn des Theaterspielens für den Fremdsprachenunterricht wird bei uns noch immer zu gering veranschlagt. Es macht empfindsam gegenüber Sprache und zwingt insbesondere dazu, Verständnisbarrieren abzubauen und Missverständnisse auszuräumen. Darüber hinaus kann Theater unsortierte Gefühle, ungeordnete Emotionen als Motoren (auch) des (sprachlichen) Handelns und damit affektive Bereiche stärker zur Geltung bringen.

In der Auswahl szenischer Texte für den fremdsprachlichen Literaturunterricht spielen die perspektivische Erweiterung der Dramenlektüre und die stärkere Berücksichtigung von Kurzdramen eine besondere Rolle. Für eine sehr gute Aufführung des Theaterstücks sollen die Damentexte mit Adaptationen, Filme, Hörspiel- oder Fernsehfassungen verglichen werden. Das Kurzdrama (auch genannt) gilt als eine eigene Gattung (wenige Charaktere; keine Nebenhandlung; Einheit von Raum und Zeit; Krisen oder Endsituationen). Es eignet sich für vielfältige Zwecke: zur Einführung in die Struktur und die Elemente des Dramas, zum Lesen mit verteilten Rollen, zu Schüleraufführungen; es fordert, ähnlich wie die Kurzgeschichte, zu kreativer Textverarbeitung und insbesondere zur Ergänzung der in ihm enthaltenen Reduktionen auf. Die Meinung über die Notwendigkeit oder Entbehrlichkeit von Lyrik im Fremdsprachlichen Literaturunterricht hat sich häufig geändert. Mit Argumenten wie den folgenden wird die Auswahl von Gedichten vorrangig begründet: die poetische Sprachverwendung verlangt eine Konzentration auf die sprachlichen Details und die formalen Elemente.

Das intensive Lesen wird geschult, wie die Komplexität und Dichte der Aussage oft langsames und mehrmaliges Rezipieren verlangen. Die Gedichte aus verschiedenen Epochen können in relativ kurzer Zeit Einsicht in die historische Dimension von Literatur vermitteln.

Bei der Arbeit mit dem Theater im Unterricht handelt es sich um handlungs-, erlebnis- und erfahrungsorientierten Spracherwerb. Das Theater beeinflusst die Förderung der Kreativität, die geistige und körperliche Entwicklung des Menschen. Darüber hinaus kann Theater unsortierte Gefühle, ungeordnete Emotionen als Motoren auch des sprachlichen Handelns und damit affektive Bereiche stärker zur Geltung bringen. Es entwickelt emotionale Dimensionen und Haltungen, die mit der kognitiven Dimension zusammenhängen; es heißt Interaktion zwischen den Motiven des Lernalters und den motivierenden äußeren Situationsfaktoren.

Wenn man mit den Studenten ein Theaterstück vorbereiten will, dann soll man mit dem Üben des szenischen Spieles beginnen. Das szenische Spiel ist ein Medium, mit dem sich die Schüler und Schülerinnen auch komplexe Themen und Fragestellungen aneignen und reflektieren können. Bei Themen und sozialen Situationen, die nicht in ihrem Erfahrungshorizont lagen, waren sie auf genau beschriebene Szenen und Dialoge angewiesen, in die sie dann im szenischen Spiel eigene Erfahrungen und Handlungsweisen so einbauten, dass sie im fremden auch eigene Aspekte wahrnehmen konnten. Standen entsprechende Texte und Bilder zur Verfügung, konnten sie ohne große Schwierigkeiten mit Mitteln des szenischen Spiels komplexe und historisch, kulturell und sozial fremde Themenbereiche aneignen, in Szenen umsetzen und szenisch reflektieren.

Das szenische Spiel hat sich als geeignetes Verfahren erwiesen, um die Entstehung und Wirkung der Übertragungs- und Abwehrmechanismen bei Einzelnen und in Gruppen in konkreten Situationen zu untersuchen, (wieder) erlebbar zu machen und in das eigene Selbstbild so zu integrieren, dass neue Sichtweisen und Verhaltensweisen zumindest möglich werden.

Beim szenischen Spiel geht es um Ereignisse, die den Schüler in verschiedener Form zugänglich sind. In diesen Deutungen sind Erfahrungen, Vorstellungen, Wünsche, Identifikations- und Abwehrprozesse eingegangen. Sie zeigen, wie Einzelne oder Gruppen bestimmte soziale Ereignisse sehen oder gesehen haben wollen. Diese gedeuteten Ereignisse dienen als Vorlage, als "Partitur", als Material für die Spieler, die im Spiel die Leerstellen mit ihren eigenen Haltungen und Handlungen ausfüllen und damit den entworfenen Personen und Szenen Gestalt geben und sie deuten. Dabei greifen die Spieler bewusst und unbewusst auf Ereignisse, Vorstellungen und Verhaltensweisen zurück, die sie in bestimmten Situationen gehabt und entwickelt haben und die nun im Kontext des Spieles neu gesehen und interpretiert werden.

Was die Lernprozesse anbetrifft, so macht man die Erfahrung, dass das Lernen in Szenen stattfindet, in die Lernende und Lehrende mit all ihren Sinnen eingebunden sind. In diesen Szenen beschäftigen nicht nur die Inhalte, sondern immer auch der Raum, die Zeit, die Gegenstände, das Auftreten und die körperlichen, gestischen, mimischen und sprachlichen Handlungen und Interaktionen der Personen, die gesehen und ertastet werden. Diese Wahrnehmungen unterstützen die Erinnerung, rufen Gefühle, Fantasien, Gedanken und Übertragungen hervor.

Die Erfahrung hat gezeigt, dass es möglich ist, auch und gerade in der Universität Lern- und Erkenntnisprozesse zu initiieren, die nicht von der Lernsituation und den konkreten Wahrnehmungen, Vorstellungen und Erfahrungen der Beteiligten abstrahieren, sondern diese und die körperlichen und sprachlichen Ausdrucks- und Verhaltensweisen bewusst aktivieren und

als Inhalte und Potenziale in dem Erkenntnisprozess miteinbeziehen. Dabei können dann die in Texten, Bildern und Filmen entworfenen Ereignisse, Menschen und sozialen Situationen so angeeignet werden, dass auch die eigene Lebenspraxis zum Thema wird, können Geschichte und Geschichten aus unterschiedlichen Epochen, Kulturen und sozialen Schichten, vergessene oder nicht erworbene Verhaltensmuster aktivieren, das eigene Denken und Handeln verfremden und als zeitgeschichtlich Verankertes erfahrbar machen. Immer wieder kann dabei auch schmerzhaft deutlich werden, dass schwierige und konfliktreiche Beziehungen zu anderen Menschen, vor allem auch des anderen Geschlechts, durch verinnerlichte Vorstellungen, Phantasien, Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster hergestellt und aufrechterhalten werden und nur mühsam zu verändern sind.

Dabei stand immer die Frage im Mittelpunkt, was wir im Spiel eigener und fremder Rollen und Szenen über soziale Prozesse, über uns und die anderen Menschen lernen können.

Die Rolle und Haltung des Spielleiters sind für das Gelingen szenischer Spielprozesse von großer Bedeutung.

Die Lernprozesse sind schwierig und vor allem dadurch bedingt, dass Verhaltensmuster nur zum Teil bewusst sind und dass man sie deswegen immer nur erklären, nicht aber im ganzheitlichen Sinn begreifen kann. Die Geschichten und Erklärungen, mit denen wir Erlebnisse deuten, bleiben deshalb immer Konstruktionen, mit denen wir eigentlich Unerklärbares verstehen, ordnen und in Sinn-Strukturen einordnen wollen. Weil uns die kleinen und großen Störungen beunruhigen, entwickeln wir Vorstellungen, Theorien und Einstellungen, mit denen wir uns als Teil einer Gruppe, oder auch als Individuum in Abgrenzung zu anderen sehen können. Das gelingt dann am besten, wenn wir uns über Eigenschaften und Verhaltensweisen definieren, die wir uns wünschen, die wir bei uns kennen und akzeptieren können, und wenn wir solche, die uns unangenehm sind, uns verunsichern und möglicherweise änstigen, als fremdartig anderen zuschreiben.

In diesem Sinn sind in den Geschichten und Erklärungen, mit denen wir Erlebnisse verarbeiten, immer auch unsere bewussten und unbewussten Vorstellungen und Wünsche aufgehoben und deshalb müssen Lernprozesse, die Verhalten ändern sollen, beide Seiten im Blick haben: die sozialen Handlungsmuster einerseits und die Deutungsmuster andererseits. Gegenstand des Lernprozesses sind die äußeren und inneren Haltungen, also die Gesamtheit von (inneren) Vorstellungen, Gefühlslagen, Wahrnehmungsweise und die (äußeren) körperlichen und sprachlichen Ausdrucks- und Verhaltensweisen, die die Menschen in bestimmten Situationen, aber auch längerfristig, gegenüber ihrer sozialen Umwelt zeigen.

Die Haltungen sind individuell unterschiedlich, weil sie Niederschlag und Ausdruck einer bestimmten Biografie in einem bestimmten Körper

sind. Sie sind durch Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster mit den Haltungen anderer Menschen verbunden, die in der gleichen Epoche, Kultur, Schicht oder Klasse und mit dem gleichen Geschlecht aufgewachsen sind und leben. Solche Handlungsschemata nennt Bourdieu "Habitus".

Das szenische Spiel als Lernform und Lernprozess, das nicht nur die kognitive Auseinandersetzung mit Inhalten zum Ziel hat, sondern auch die Aneignungssituationen und die eingebrachten Haltungen und Habitusanteile, müssen auch unbewusste und vorbewusste Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensmuster zur Darstellung bringen und reflektieren.

Man muss sich mit den inneren Haltungen auseinander setzen, mit denen Formen des Wahrnehmens und die in sie eingehenden gesellschaftlichen Normen und Machtverhältnisse gerechtfertigt und bestätigt werden. Das Ziel könnte dabei sein, vergessene, ausgegrenzte oder noch nicht entdeckte Gefühle, Wahrnehmungs- und Denkmöglichkeiten bewusst zu machen und als Teil des eigenen Selbst zu akzeptieren. Damit können die polarisierenden Vorstellungen und Deutungen, die neuen Erfahrungen erschweren, in Frage gestellt und überwunden werden.

Man muss sich aber auch mit der Entstehung, mit Erscheinungsformen und der sozialen Wirkung einverleibter körperlicher und sprachlicher Haltungen und Handlungsmuster auseinander setzen, mit denen man soziale Situationen gestaltet, bewältigt und inszeniert. Das Ziel könnte hier sein, bewusst zu machen, wie man sich tatsächlich verhält, wie dieses Verhalten von anderen wahrgenommen wird und inwieweit diese Wahrnehmung den eigenen Vorstellungen und Wünschen entspricht. Es sollte auch klar werden, warum man sich solche Verhaltensmuster angeeignet hat und wozu man sie benötigt. Und schließlich sollte man auch erfahren, welche anderen (vergessenen) Verhaltensmöglichkeiten verfügbar sind und welche man erlernen kann, um die Beziehungen zu sich, zum eigenen Körper und zu anderen Menschen zu erweitern und zu verändern.

Für solche Lernprozesse reicht die Begriffssprache nicht aus, weil sie nur erklären und rechtfertigen kann, was erst zum Bewusstsein kommen soll. Deshalb sind wir auf bestimmte Darstellungsformen angewiesen, auf sinnlich-ästhetische Gestaltungen, die aufgrund ihrer morphologischen Ähnlichkeiten in der Lage sind, auch sinnliche und emotionale Anteile darzustellen und zu vergegenständlichen.

Eine derartige sinnlich-ästhetische Lernform, die von sozialen Situationen und den in sie eingehenden Haltungen nicht abstrahiert, ist das szenische Spiel. Im szenischen Spiel werden den Personen und Situationen keine Bedeutungen zugeschrieben, sondern diese werden durch die Spielenden (wieder) erschaffen, gestaltet und dargestellt. Dabei aktivieren die Spieler eigene Vorstellungen, Erlebnisse, körperliche und sprachliche Handlungsweisen, handeln in der Rolle nach ihren Möglichkeiten und geben ihr dadurch eine

Gestalt. Dabei können sie eigene aber auch fremde Handlungsanteile in ihren Voraussetzungen und Wirkungen nachvollziehen und genauer verstehen. So können soziale Situationen und Dramen, die in Erlebnissen, Theorien, Geschichten, Bildern und Texten entworfen und interpretiert werden, szenisch rekonstruiert, mit eigenen Erlebnissen durchgesetzt und unter Aktivierung eigener Wünsche, Übertragungen und Verhaltensmuster neu gedeutet werden, so dass sie in ihrer Entstehung ihren Verlauf und in der spezifischen Interpretation erfahrbar werden. Diese wird gemeinsam von den Spielenden und Beobachtern in einer konkreten Situation erarbeitet und gezeigt und immer auch auf deren Haltungen gedeutet. In dieser doppelten Gerichtetheit unterscheidet sich das szenische Spiel vom Theater.

Das szenische Spiel ist Handeln in vorgestellten Situationen. Je genauere Vorstellungen die Spieler bzw. Spielleiter von ihrer Rolle und der Situation entwickeln, umso besser sind sie in der Lage, reale Räume und Gegenstände, die Mitspielenden und sich selbst als andere wahrzunehmen und aus der Rolle heraus zu handeln. Werden ihre Vorstellungen systematisch aufgebaut und entfaltet, haben sie Gelegenheit, sich Schritt für Schritt in die Rolle und die Situation einzufühlen, dann bleibt ihr Handeln im Spiel nicht fiktiv und bloße Inszenierung, sondern wird so real wie in analogen Alltagssituationen auch. Von innen heraus motiviert und gerechtfertigt, können die Schüler ihr körperliches und sprachliches Verhaltens- und Ausdrucksvermögen situationsgerecht ausschöpfen. Sie zeigen nicht nur, wie sie die Rolle verstehen und ähnliche Haltung sie ihr geben bzw. zu geben in der Lage sind. Sie zeigen mehr und anders als das, was sie ausdrücken wollen, denn ihr Spiel ist nicht (nur) strategisch, sondern auch wiederhergestelltes Verhalten, ein Verhalten, das sie (und häufig auch die Beobachtenden) bei sich kennen oder kannten, das sie einmal gelernt haben und jetzt wieder aktivieren und enthüllen.

Um dieses Verfahren und seine sozialen Wirkungen, eher auch um das, was im Spiel anderer und fremder Rollen und Situationen neu entwickelt wird, geht es vor allem, wenn vom szenischen Spiel als Lernform gesprochen wird. Es geht um die Analyse sozialer Prozesse und um das Wiederentdecken, Erleben und Bewusstmachen dessen, was die Spieler bewusst oder unbewusst ausdrücken und zeigen. Es geht auch um gelehrte und ungelehrte lustvolle, aggressive, auch asoziale Träume, Wünsche, Gefühle, Lebensentwürfe und Verhaltensweisen, die sie sich in ihrer sozialen Welt angeeignet haben, oder die sie vergessen, unterdrücken oder ausgrenzen müssten. Indem sich die Spieler auf die Rolle anderer Menschen einlassen und fremde Verhaltensmuster im Spiel möglicherweise lustvoll erleben, können sie entdecken, dass es auch in ihnen fremde, häufig auch bedrohliche Anteile gibt.

Die Umsetzung einer Geschichte oder gar frei erfundener Situation eignet sich durch Comics im Sprachunterricht. Das gewählte Thema wird in Form

eines Comics behandelt. Es heißt, jede Gruppe muss eine Bilderserie von 6 bis 8 Sequenzen zusammenstellen, mit entsprechendem Zwischentext, wobei die Regeln der Comicserzählkunst berücksichtigt werden muss (zum Beispiel die Zeitraffung, die in einigen Geschichten eine wesentliche schreibtechnische Funktion einnimmt).

Daran erkennt der Student letztendlich beinahe spielerisch den Unterschied zwischen ernster, hochrangiger Literatur und der Unterhaltungsliteratur oder gar Trivalliteratur.

Die jeweiligen Endergebnisse werden ausgestellt (am besten klebt jede Gruppe ihre Bilder auf Kartontafeln, die an die Wand gehängt werden), von dem Gruppensprecher vorgestellt und von der gemeinsamen Gruppe besprochen. Nachdem ein Parodie-Text zu den Comics von der Gruppe geschrieben wurde, werden die Diskussion und die Bewertung unterworfen, dann muss festgestellt werden, wer in der Gruppe Regie führt, wer welche Rolle übernimmt, wer eventuelle Toneffekte besorgt und wer die notwendigen Requisiten zusammenstellt. Dann folgt das Üben der Standbilder in den Proben zur Theaterarbeit, die im Folgenden dargestellt wird.

Statt des Begriffs "Standbild" wird oft auch der des "Denkmals", der "Skulptur" oder des "Tableau vivant" gebraucht. Das Standbild ist ein Mittel der Arbeit mit dem Theater. Zum Üben der Standbilder muss man den Studenten eine Illustration auf einer OHP-Folie zeigen und sie lassen, die Mimik und Körperhaltung der Figuren auf dem Bild übernehmen. Sie sollen dann Ideen als Denkblasen zum Bild schreiben, die an der Tafel notiert werden. Emotional vorbereitet und in die Situation eingeführt, kann dann der Professor den Studenten den Text zum Bild geben. Die Standbilder tauen auf, die Gruppe begleitet den Text mit der dazugehörenden Gestik und drückt dabei ein erstes Verstehen aus. Wenn es um ein komplizierteres Bild geht, kann man aus den Standbildern Rollen entwickeln. Der Lehrer soll zuerst den Studenten das Bild nachbauen lassen. Die Studenten übernehmen die Pose der Figuren auf dem Bild. Die Gruppe korrigiert die Haltungen, bis Bild und Standbild übereinstimmt. Der Professor stellt den Studenten Fragen zu jeder Figur und es entsteht so ein Beziehungsgeflecht, in dem durch einmal getroffene Feststellungen andere Alternativen unmöglich werden. Aus den Figuren des Standbildes können sich über die Rollenbiografien viele kleine Szenen entwickeln.

Die Standbilder und Rollenbiografien gehören zum Alltag des Theaters. Die Gefühle können durch Standbilder ausgedrückt werden. Das kann man probieren, indem man die Schüler zum entsprechenden Bild in erstarrten Posen ihren Gefühlen Ausdruck verleihen lässt. Sie können auf diese Weise körperlich sagen, was ihnen fremdsprachlich vielleicht noch nicht möglich ist. Sie sollen mehrmals die Standbilder üben, um ein perfektes Vorführen zu haben.

Gestische und mimische Ausdrucksweisen sind - zumindest teilweise - erlernt und nur zum Teil bewusst. Auch wenn davon ausgegangen werden kann, dass es eine generelle "Sprache der Emotionen" (Schechner 1996) gibt, sind doch situationsspezifische mimische und gestische Ausdrucksweisen sozial definiert und schicht- und geschlechtsspezifisch unterschiedlich. Der "starre" steht gegen den abgewandten und gesenkten Blick, das soziale Lächeln gegen den emotionslosen Gesichtsausdruck, der Zeigegestus gegen Hand und Mund. Dabei kann besonders der Gesichtsausdruck auch strategisch eingesetzt und inszeniert werden. Mit den folgenden Übungen können mimische und gestische Ausdrucksformen in ihren Voraussetzungen und sozialen Wirkungen erkundet werden.

Zum Fixieren von Mimik und Gestik sollen die Studenten sich nach Belieben verhalten. Wenn der Spielleiter "Stopp" sagt, erstarren sie in der Haltung und fixieren sie Mimik und Gestik. Sie agieren dann weiter, bis der Spielleiter erneut das Signal zum Fixieren von Gestik und Mimik gibt. Diese Übung lenkt ihre Aufmerksamkeit auf Gestik und Mimik, wobei vor allem die Mimik - zur Maske erstarrt - Empfindungen wachruft, die mit erlebten Situationen verbunden waren.

Mimik, Gestik und die übrige Körpersprache werden ganz bewusst eingesetzt, um phonetische Merkmale der deutschen Sprache herauszuarbeiten. Sie ergeben sich völlig natürlich aus dem semantischen Gehalt des Gesprochenen. Der Lehrende denkt an die authentische Vokallänge, den Melodieverlauf und den Wortakzent, wenn er mit der Lernergruppe in offener Sitzordnung oder im Stehen kleine Sprechstücke choreographiert. Den Lernern wird das nicht bewusst. Gleitende Handbewegungen, geballte Fäuste, fließende, offene Hände, ein Fußstampfen, wiegende Hüften gehören zu dem, was wir gerade sagen.

So wird die Bewegung als "Brücke" benutzt, das unbekannte Ufer, den fremden Satzrhythmus, zu erreichen. Ein Lehrer, der sehr überzeugend wirkt und der in der Lage ist, die Lernenden mitzureißen, beschränkt sich nicht auf die Geste. Er verbindet Sprechrhythmus mit Körperbewegung. Kinder und Jugendliche sprechen diese Methode besonders an. Ihnen sind solche Übungen willkommene Abwechslung, sie nehmen die Angebote gerne an und setzen bestimmte Texte in Körperbewegungen um, wobei sie selbst kreativ reagieren. Ein- bis zweistimmige rhythmische Begleitmuster helfen, das Sprechtempo in Fluss zu halten. Sie repräsentieren gleichsam das Floß, auf dem die Sprechergruppe davongetragen wird, auf den Wellen der Intonation. Das Begleitmuster soll dem Sprechrhythmus dienen, statt ihn zu stören. Jede Stimme für sich soll möglichst leicht und klar sein.

Neben den bekannten Perkussionsinstrumenten eignet sich alles dazu, was klappert, rappelt, rasselt, klingelt und klingt: Bleistifte, Ess-Stäbchen, Kokoschalen, Filmdöschen mit Reiskörnern, Topfdeckel und andere.

Sprechstücke kann man selber schreiben. Aus jedem Lehrbuchmaterial, aus jeder literarischen Volage lassen sich – je nach Unterrichtssituation – kleine inhaltliche Einheiten auswählen, mit kreativen Einfällen mischen, mit einer Pointe versehen: durch Abschreiben, Kürzen, Umstellen, Austauschen, Abwandeln – bis es klingt, bis es schwingt (rhythmische Prosa).

Einige Kriterien für die Textbeschaffenheit von Sprechstücke sind: der Text muss möglichst kurz und einfach strukturiert sein, einen klaren, nachvollziehbaren Handlungsverlauf bieten, authentisch sein, d.h. der Lebenswirklichkeit entsprechen, affektive Elemente enthalten, z. B. Interjektionen, die der Sprache Leben verleihen, Gliederungssignale enthalten, z. B. Pausen und Variationen der Sprechmelodie,

Die Signale werden für die Aufnahme, die Aufrechterhaltung und die Beendigung des Dialogs verwendet. Es sind vor allem die unterschiedliche Intonation, Akzent, Rhythmus, Melodie (suprasegmentale Ebene) und die unterschiedliche Artikulation der einzelnen Laute (die segmentale Ebene), die den Charakter der Aussprache bestimmen.

In der Vorbereitungsphase auf die Arbeit mit einem Lesetext sind die Rollenspiele Bestandteil der Einführung von neuen Redemitteln. In der Anwendungsphase, nach der Arbeit mit einem Lesetext, dienen die Rollenspiele zur Festigung der freien Anwendung dieser Redemittel. Sie sind wesentlicher Bestandteil der "Lernketten", die den Unterrichtsablauf vorstrukturieren.

Die Ausgangstexte für die Rollenspiele sind die Hör- und Sprechtexte. Diese Texte werden im Rollenspiel nachgeahmt, aber nicht auswendig gelernt. Für die Imitation sind die Steuerungshilfen vorgegeben. Durch allmähliche Reduktion der Steuerungshilfen und Eingabe alternativer Redemittel sollen die Lernenden dazu befähigt werden, ein zunehmend freies Gespräch über das vorgegebene Thema zu führen. Die Inhalten des Gesprächs werden meist über sogenannte "Informationsträger" (Kurztexte, tabellarische Darstellungen und so weiter) eingegeben. Die Situationskomponenten können durch ein Situationsbild bestimmt werden.

Die Studenten sollen die Rollenspiele am besten in Gruppen spielen. Jede Gruppe kann zum Beispiel ein paar Informationskärtchen erhalten. Innerhalb der Gruppe werden Studentenpaare gebildet, die nacheinander dann Szenen spielen, in denen sie darstellen, was sie auf ihren Kärtchen gelesen haben. Keiner in der Gruppe darf erfahren, was auf den Kärtchen der Mitspieler steht. Die Darbietungen werden dann von den zuschauenden Studenten kommentiert.

Die Übung dient der Darstellung, Wahrnehmung und Reflexion von Statuspositionen in bestimmten Situationen, wie sie über Körperhaltungen zum Ausdruck gebracht werden.

Die Studenten bilden Paare. Der Spielleiter gibt statusbestimmte Konstellationen vor, die spontan improvisiert werden (z.B. Hund/Katze,

Polizistin/Diebin, Krankenpflegerin/Patientin, Lehrerin/Schülerin, Chef/Angestellter). Dabei übernehmen die Spieler in den einzelnen Konstellationen nacheinander beide Rollen. Sie spielen ohne Pause, alle drei Minuten gibt der Spielleiter ein Zeichen für den Rollenwechsel. Nach der Improvisation können sie zunächst für sich selbst überlegen, welche Rollenpositionen sie beherrschen, mit welchen sie Schwierigkeiten haben. Man bespricht dann im Stuhlkreis gemeinsam ihre Erfahrungen und Verhaltensmöglichkeiten.

Bei der szenischen Improvisation wechseln die Spieler ständig die Rollen, in denen sie komplementäre Statuspositionen einnehmen müssen. Dabei können sie entdecken, welche Haltungen und Statuspositionen ihnen vertrauter sind und mit welchen sie größere Schwierigkeiten haben.

Da Körperhaltungen je nach Situation unterschiedlich sind, müssen die Studenten diese sowie die Befindlichkeit berücksichtigen. Sie stellen sich also beim Gehen, Stehen und Sitzen immer wieder vor, wo und in welcher Lage sie sich gerade befinden und was sie dabei denken. Man beginnt mit dem Sitzen, es heißt, man setzt sich so hin, wie die Person sitzt, man macht sich dann klar, wo und in welcher Situation sie sich gerade befinden und was ihr dabei durch den Kopf geht. Die Spieler stehen dann aus dieser Haltung heraus auf, gehen durch den Raum und suchen nach anderen Körperhaltungen. Wenn sie unterschiedliche Körperhaltungen erprobt haben, präsentieren sie eine, die für sie besonders charakteristisch ist im Plenum.

Die Spieler müssen sich die innere Haltung der Person mit ihrem eigenen körperlichen Ausdrucksrepertoire aneignen. Die Kleidung kann helfen, die Körperhaltungen und die Bewegungsmuster zu finden. Die Lust an der ungewöhnlichen, fremden Ausdrucksweise, der andere Umgang mit dem eigenen Körper, das Ausagieren körperlicher Schwächen bzw. Stärken erinnert an verdrängte bzw. vergessene Bewegungsmuster, die häufig nur noch in der Fantasie und in "legitimierten" gesellschaftlichen Räumen (Medien, Feste, Cliques, Sport) gezeigt werden. Die Nachahmung ersehnter Körperhaltungen aktiviert Wünsche und Bedürfnisse, die hinter der Maske der Normalität zurückgehalten werden, wie z.B.: Liebe, Zärtlichkeit, Aggression, Gewalt, Anpassung, Unterwürfigkeit, Disziplin u.a. Diese Bedürfnisse werden nicht richtungslos ausagiert, sondern an soziale Situationen zurückgebunden und von dort motiviert.

Die Studenten suchen nach einer sprachlichen Äußerung, die für ihre Person charakteristisch ist. Diese Äußerung können sie selbst erfinden (oder dem Text entnehmen). Sie gehen in der entwickelten Körperhaltung durch den Raum, experimentieren mit unterschiedlichen Sprachhaltungen (laut-leise, hart-melodisch, wütend, liebevoll, aggressiv usw.) und entscheiden sich dann für die, die nach ihrer Vorstellung am besten zu ihrer Rolle passen. Sie begegnen dabei Mitspielern, indem sie diese entsprechend ansprechen. Sie präsentieren nacheinander ihre Sprechhaltung im Plenum, treten dabei in der entsprechenden Körperhaltung vor die Gruppe, sprechen sie in der erarbeiteten Weise an und sagen dann vor sich hin, was die Person dabei tatsächlich denkt.

Das Experimentieren mit Sprechhaltungen aus der Körperhaltung heraus aktiviert emotionale Haltungen. Die Sätze gewinnen - vor dem Hintergrund der Lebensgeschichte und der Lebenssituation der Personen und der Spieler - gestische Energie, die bei der Präsentation an die innere Haltung zurückgebunden wird. Ambivalenzen zwischen Außen und Innen werden sichtbar: hinter der Aggression bzw. Freundlichkeit verbirgt sich Angst, hinter der Kälte Verletzlichkeit, hinter der Abwehr Bewunderung.

Um solche Erinnerungen anzustoßen und immer wieder möglich zu machen, werden beim szenischen Spiel über Spielverfahren und Interventionen des Spielleiters gezielt auch Gedächtnisschichten angeregt, in denen körperliche, emotionale und szenische Anteile erlebter Situationen gespeichert werden. Vor allem bei der *Einführung*, bei der die Spieler die Lebensgeschichte, die Lebenssituation, die äußere und innere Welt und Haltung einer Person von innen heraus so differenziert entwickeln müssen, dass sie in der Lage sind, sie in unterschiedlichen Situationen darzustellen, sind sie darauf angewiesen, vergessenes, halb- und vorbewusstes Erlebnismaterial zu aktivieren und auf die Person zu übertragen.

Dabei können sie (etwa beim Schreiben von Rollenbiografien) eigene Erlebnisse, Vorstellungen und Wünsche in Erinnerung bringen und sie verwenden, um Leerstellen in der Rollenvorgabe auszufüllen und eine in sich schlüssige Lebenswelt und innere Haltung für die Person zu entwerfen, die dabei viel mit eigenen Haltungsanteilen zu tun haben kann.

Weiter sind die Erfahrungen von Stanislawski (1983, S. 193 ff) und Strasberg (1978, S. 64 ff) von Bedeutung, dass Erlebnisse und Empfindungen wieder belebt und mit in die Rolle hineingenommen werden können, wenn an sinnlich wahrnehmbare Objekte erinnert wird, die in intensiv erlebten Situationen wichtig waren. Nun setzt die Aktivierung sinnlicher Vorstellungen voraus, dass die Spielenden über eine differenzierte Wahrnehmungsfähigkeit verfügen und dass auf ein Repertoire von Erlebnissen zurückgegriffen werden kann, die mit gefühlsintensiven sinnlichen Wahrnehmungen verbunden waren. Weil das des Konsumgesellschaft eigene inflationäre Angebot kurzlebiger Sinneseindrücke zu einer flüchtigen Wahrnehmung verführt und intensive Empfindungen kaum zulässt, haben Theater- und Schauspielpädagoginnen ihren Spielern immer wieder den Auftrag erteilt, zentrale Lebensbereiche mit allen Sinnen zu erkunden. Zum szenischen Spiel gehören deshalb auch Wahrnehmungsübungen, mit denen die sinnlichen Beziehungen der Spieler zu ihrer Umwelt so differenziert und intensiviert werden, dass ihre Wahrnehmungsfähigkeit und damit ihr Sinnenbewusstsein erweitert wird (Selle, 1978, zit. nach Lippe, 1987).

Dort, wo die Aktivierung von Erlebnissen und sinnlicher Wahrnehmung nicht ausreicht, um sich in Personen und Szenen hineinzusetzen, wo also die kulturelle oder psychische Fremdheit der Personen den Zugang zu ihren Gedanken und Gefühlen erschwert, kann das Nachahmen und Erproben körperlicher Haltungen und Handlungen die Einführung erleichtern. Schon

Brecht vertrat die Auffassung, dass nicht nur Stimmungen und Gedankenreihen bestimmte Haltungen und Gesten, sondern dass auch Haltungen und Gesten Stimmungen und Gedankenreihen hervorbringen können. (vgl. Steinweg, 1976, S. 41). Diese Auffassung wird durch die Untersuchungen bestätigt. Durch Experimente mit Schauspielern wird nachgewiesen, dass bestimmte Grundemotionen durch die Anspannung von Muskeln im Gesicht über das vegetative Nervensystem in Spielern erzeugt wurden. Diese Emotionen drücken sich dabei nicht nur in der Mimik, sondern auch in Gebärden, Ausrufen, Körperhaltungen und Bewegungen aus und können durch diese auch hervorgebracht werden (vgl. Schechner, 1996, S. 50).

Was über die Nachahmung körperlicher Handlungen gesagt wurde, gilt auch für das sprachliche Handeln, mit dem sich Menschen in inneren und äußeren Kommunikationsprozessen zu sich und ihrer sozialen Umwelt in Beziehung setzen. Bei der Erprobung von und beim Experimentieren mit Intonationsmöglichkeiten (Lautstärken, Tonfälle), also mit den sinnlich-körperlichen Anteilen des Sprechaktes, können Sprechhaltungen erinnert werden, die den Zugang zum Inneren der Personen, aber auch zu eigenen Verhaltensmöglichkeiten erleichtern. Dabei kann, wie das Beispiel gezeigt hat, auch das Misslingen von Sprechhandlungen Erinnerungen wecken und eingeschliffene Verhaltensweisen bewusst machen.

Und schließlich sind da die (materiell, politisch, kulturell und individuell hergestellten) sozialen Beziehungen, die die Personen geprägt haben, in denen sie stehen, über die sie sich definieren und die sie durch ihr Handeln und Denken aufbauen, bestätigen oder in Frage stellen. Um die Beziehungsmuster und die damit verbundenen Selbst- und Fremdbilder der Personen zu verstehen, müssen die Spieler auf eigene Beziehungserfahrungen zurückgreifen, wobei es nicht selten zur Übertragung eigener Beziehungsmuster kommt. Dabei werden die konkreten Beziehungen, die die Personen zu anderen aufgebaut haben oder aufbauen, häufig erst während der Interaktion mit diesen bewusst und können nachträglich erschlossen werden.

Bei all diesen Einfühlungsversuchen geht es nun nicht darum, die Grenzen zwischen sich und der Rolle auszulöschen und in der Rolle nur vertraute Verhaltensmuster zu suchen und zu spielen. Vielmehr sollen die unvertrauten Anteile der Rolle, also fremde Haltungen, Handlungsmuster, Gesten, Blicke und Kleidung und die historischen, sozialen und kulturellen Regeln, die in diese eingegangen sind, durch eigene Gefühle und Vorstellungen von innen und durch das körperliche und sprachliche Handeln äußerlich dargestellt werden. Das setzt die Fähigkeit und Bereitschaft der Spieler und Spielerinnen voraus, bei der Einfühlung und im Spiel so weit von den eigenen Bedürfnissen nach Selbstdarstellung und Selbstbestätigung abzusehen, dass es ihnen möglich wird sich in andere z. T. fremde Perspektiven einzuarbeiten. Eine wichtige Voraussetzung dafür ist das Wissen, dass sie nicht sich, sondern eine Rolle spielen, aus der sie immer wieder heraustreten, die sie immer wieder ablegen und von der sie sich distanzieren können. Nur

dieses Wissen erlaubt ihnen an der fremden Rolle zu arbeiten und eigenes Material zu aktivieren, zuzulassen und auszuagieren.

Dabei sind die Spielenden auf die Intervention des Spielleiters angewiesen. Er unterbricht immer wieder das Spiel, lässt sie in ihren Haltungen erstarren, lässt sie überlegen und aussprechen, was die Person gerade denken könnte. Er lässt Tonfälle korrigieren, Gesten und Handlungen wiederholen und ausstellen und hilft den Spielern in Rollengesprächen bei der Einfühlung und Gestaltung der Rolle. Die dadurch entstehenden Brüche, die den Spielfluss hemmen können, sind wichtig. Sie zwingen die Spieler und Spielerinnen immer wieder, bewusst und unbewusst auf ihr Fantasie- und Handlungsrepertoire zurückzugreifen und dieses zur Bewahrung der Haltung einzusetzen. Und sie machen es den Beobachtern bewusst, dass sie eine Rolle spielen.

Zur Wahrnehmung und Reflexion ihrer Haltungen werden die Spieler auch durch die Beobachter angeregt, die von außen einzelne Aspekte – Vorgänge, Haltungen und Beziehungsstrukturen – spiegeln und deuten.

Der Gewinn des Theaterspielens für den Fremdsprachenunterricht wird bei uns noch immer zu gering veranschlagt. Es macht empfindsam gegenüber Sprache und zwingt insbesondere dazu, Verständnisbarrieren abzubauen und Missverständnisse auszuräumen. Darüber hinaus kann Theater unsortierte Gefühle, ungeordnete Emotionen als Motoren (auch) des (sprachlichen) Handelns und damit affektive Bereiche stärker zur Geltung bringen.

In den Folgenden werde ich die Vorteile des Einführens des Theaters in den Fremdsprachenunterricht hervorheben. Indem man durch Spiel und Entspannung eine Fremdsprache angeht, erweist sich das als hilfreich beim Abbau von Sprechhemmungen, beim Verbessern der Aussprache und Steigerung der Motivation vom Fremdsprachenlernen. Die Motivation ist die erste und wichtigste Komponente beim Erwerb einer Fremdsprache. Etwas wirklich tun, fühlen, ausdrücken, motiviert mehr als das Lernen abstrakter Zeichen oder das Hören von Impulsen. Die Erinnerung an emotional besetzte Sprache ist intensiver und langfristiger und weniger kopflastig.

Literatur

Bausch, K.-R., Christ, H., Krumm, H.-J. (Hrsg) (1995). *Handbuch Fremdsprache nunterricht*. Francke.

Borgwardt, U., Enter, H., Fretwurst, P., Walz, D. (1993). *Kompendium Fremdsprachenunterricht*. Max Hueber.

Kast, B. (1994). *Die vier Fertigkeiten*. In: *Zur Analyse, Bedeutung und Entwicklung von Lehrwerken für den fremdsprachlichen Deutschunterricht*. Langenscheidt.

Trim, J., North, B., Coste, D., Sheils, J. (2001). *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen: lernen, lehren, beurteilen*. Europarat.

Wienold, G. (1973). *Die Erlernbarkeit der Sprachen. Eine einführende Darstellung des Zweisprachenerwerbs*. Kösel.

BOOKS AND ISSUES PRESENTATIONS

CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies. Transcending Old Boundaries into New Territories: Comparatistic Vistas (I).

ISSN 2457-8835, ISSN-L 2065-4057, Ștefan cel Mare University Press, Suceava, Issue no 9/2017, 150 pp.

[Gina MĂCIUCĂ](#)

Professor, Ph. D.

(Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania)

CONCORDIA DISCORS VS DISCORDIA CONCORS: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies (CDDC) is a self-supporting peer-reviewed open access annual academic journal of international scope, whose guiding *motto* reads *Nam concordia parvae res crescunt, discordia maxumae dilabuntur* (Sallustius, *Bellum Iugurthinum*, X, 6), and whose editors, acutely aware of the challenging task they have taken on in an effort to efface “one of the consummate ironies of history [.] that Comparatists, for so long the fringe radicals of academe, have become the ultimate insiders of the 21st century cultural studies” (Redmond 2003: *Comparative Literature in the 21st Century*), firmly believe that their journal will open up new vistas, promote thought-provoking approaches and, above all, provide nimble minds with *the* rare opportunity to apply and assert themselves in the fascinating – if, alas, still underpopulated – province of comparative philology and humanities (cf <http://condisdiscon.blogspot.ro/2015/02/aims-and-scope.html>).

The theme of CDDC's issue no 9, *Transcending Old Boundaries into New Territories: Comparatistic Vistas (I)*, is made explicit as early as the publication of its CFP via the following *motto* prefixed to it: „The New is not a threat to the Old, in fact it is the absence of the New which permits the destruction of the Old. Each is the indispensable corrective upon and index of the other” (Dennis Redmond, 2003) (cf <http://condisdiscon.blogspot.ro/2015/02/call-for-contributions.html>).

The issue under scrutiny is divided into four canonically journal-profile-related sections (*Proemial Study*, pp. 9-19, *Comparative Literature*, pp. 19-73, *Cross-Cultural Strategies*, pp. 73-119, *Contrastive Linguistics*, pp. 119-131), followed by *Reviews* (pp. 131-145), and with two further sections postfixed: *Notes on Contributors* (pp. 145-149) and *Index of Keywords, Topics and Topic-Related Subjects* (pp. 149-150).

Authored, as a rule, either by a guest editor or one of the Advisory Board's members, the proemial study of this issue is contributed by advisory

editor **Maurizio Virdis**, who holds a professorship in Romance Philology, Sardinian Language and Sardinian Linguistics at the Department of Philology, Literature and Linguistics of the Faculty of Humanities at the University of Cagliari, Italy. In *Trascendere i vecchi confini in nuovi territori: prospettive comparatistiche* Virdis adroitly reinforces the serious challenge of defining a concept which has come to span a disconcertingly vast semantic area: “Il concetto, anche operativo e pragmatico di letteratura è, nonostante le apparenze, difficile da definire” (Virdis, p. 9). Based essentially on the “self-centredness” of arts, the concept of literature, the Italian scholar vigorously claims, has been acquired as part and parcel of the eighteenth and nineteenth centuries’ cultural heritage. And though still in its cultural heyday well into the twentieth century, things ceased to run smoothly for literature when the new media (cinema and television) and other forms of writing such as journalism and non-fiction began to voice their shrill dissent. Consequently, the concept of literature had to be dramatically overhauled, Virdis further maintains, either by raising scholarly awareness that “[...] la letteratura può riacquistare vigore e significato, e se anche non recupererà quella centralità, potrà e dovrà, noi crediamo, essere la base imprescindibile per le nuove medialità con cui deve fare i conti”, or by delving deep into pre-modern epochs such as the Middle Ages for models, “[...] quando la letteratura non era concettualizzata, né centrale, ma era concorrenziata da altre forme dell’uso elaborato della parola, che era prevalentemente orale” (*ibid.*) Finally, after voicing valid criticisms while also giving credit where it is due, Professor Virdis urges his fellow-philologists to brave the new world, for “Se anche le scritture d’avanguardia del Novecento molto ci hanno dato per l’accrescimento della nostra sfera e coscienza cognitiva, tuttavia i nuovi operatori che elaborano la parola dovranno ‘sporcarsi le mani’ con le nuove medialità, e con esse confrontarsi” (*ibid.*).

Representing the *Comparative Literature* section are **Diego Salvadori** and **Svetlana Stefanova**. A post-doctoral fellow at LILSI, University of Florence, with a PhD in Comparative Literature and research interests in Ecocriticism, Geocriticism, Autobiographical Studies and Digital Humanities, in his *Le coordinate del limite: Luigi Meneghello e le geografie del Dispatrio*, **Salvadori** tenaciously charts the initiation-cum-break-away journey of Italian writer Luigi Meneghello, who emigrated to England in 1947, when the Resistance movement had faded away. The major focus of the article is on the centripetal geographies of boundary as mapped by Meneghello’s autobiographical *Il dispatrio* onto the protagonist’s life course, as well as on the idiosyncratic ‘syntax of space’ emerging from this both border-crossing and quasi-mind-twisting experience, cf Salvadori, p. 21: “Siamo in presenza, tuttavia, di uno spazio proteo e *in fieri*: una “zona interstiziale” (Pellegrini, 1992, p. 119) e dalle coordinate alterate, coestensiva al senso di smarrimento

veicolato dal titolo stesso dell'opera, dove il prefisso "dis-" rimanda non solo alla separazione e al distacco, ma altresì a un senso di dispersione (Tosi, 2005, p. 197), rispecchiando il processo di allontanamento dalla cultura dominante dell'Italia fascista che rende il libro resoconto di una vera e propria "esperienza purgatoriale" (Scott, 2005, p. 206); narrazione di un "processo di stravolgimento" (Pellegrini, 1992, p. 118)".

Svetlana Stefanova – a professor of English at the International University of La Rioja, Spain, with a PhD in English and primary research interests in postcolonialism and gender studies – undertakes the no less difficult task of plunging the reader into the uncanny realm of spectrality and circularity in her "Let me go, if you want me to let you in": *The Ghostly Circle in Caryl Phillips's The Lost Child*, carrying a title inspired by Emily Brontë's *Wuthering Heights* – the canonically acknowledged intertext of Phillips's novel being analysed – and featuring a *motto* extracted from same ("I'm come: I'd lost my way on the moor!"). Gothic motifs, the author seeks to demonstrate, could be brought to bear on Phillips's literary stance on both collective and individual traumatic experiences which seem to be haunting his protagonists and texts alike, with the journey trope and its spatial markers shedding in addition fresh light on the intertwined intricacies of narrative circular structure and time-related cyclicity of generations and history at large. A further significant ramification of her approach takes Stefanova to Derrida and his *Specters of Marx*, whose revealing insight into the matter she seems to turn to good account: «In line with Derrida's argument that no justice "seems possible or thinkable without the principle of some responsibility, beyond all living present, within that which disjoins the living present, before the ghosts of those who are not yet born or who are already dead" (Stefanova, 2006, p. 18), Phillips articulates his commitment to justice, which goes beyond remembering the lost children of the past» "to actually *let them in* the present" (Stefanova, 2006, p. 65).

The third section opens up new transcultural vistas for the study of rhetoric and for transgression of taboos, respectively. A keen interest in rhetorical theory and criticism in general, and American presidential rhetoric and the rhetoric of crisis, in particular, greatly assisted **Maureen C. Minielli** – a PhD and member of the Department of Communication and Performing Arts at the City University of New York – in exposing the rhetorical gaps and dismantling the long-established *status quo* of American-Eurasian academic communication in her *Rhetorical Vistas: Transcending Old Disciplinary Boundaries into New Collaborative Territories*. Subtly insinuating a most disquieting message, Minielli shows eclectic theoretical foundations, conceptual differences, as well as differing institutional hierarchies and nomenclatures and economic challenges to gravely impede such communication. Steering the approach away from theoretical difficulties and towards

pragmatic solutions, she then puts forward several avenues for bridging the aforementioned gaps, which include raising awareness of scholarly histories, enhancing perceptions of the rhetoric-argumentation-persuasion interconnectedness, international scholars, scholarly organizations, deployment of synchronous and asynchronous technologies apt to foster mutual global scholarly awareness and participation. As if anticipating the global-pandemics-induced changes dramatically disrupting daily academic routine, Minielli forcefully argues in her concluding section that: "A third solution would be to employ more asynchronous virtual conferences, either as a stand-alone entity or part of a F2F conference. Virtual conferences entail scholars posting papers online for other participants to read. A comment section allows the author and readers to converse with each other, answer questions, and respond to comments in real or delayed time. Its asynchronous nature also allows conferences to occur for as long as the planners desire, and are modular enough to accommodate most scholarly needs when international travel, timing, and funding would prevent F2F participation" (Minielli, p. 91).

A former holder of the Marietta-Blau grant of the Austrian Agency for International Mobility and Cooperation in Education Science and Research, **Koku G. Nonoa**, the author of *Transgression of Taboos in Postdramatic Theater. Productive Aesthetics of Risk*, is currently an active research member in the field "The Dynamics of Order(s)" of the Research Area "Cultural Encounters - Cultural Conflicts" at the Faculty of Language, Literature and Culture, University of Innsbruck. His contribution closely inspects antique theatrical practices in effect as far back as the 5th and 6th centuries B.C. as opposed to those deployed in Schlingensiefel's "Action 18, Kill Politic" (2002), with the comparative analysis aimed at accounting for the transgression of taboos, its productive aesthetics of risk, as well as the social and political effects following in their trail, cf "Therefore, the elucidation of the pre-Aristotelian/predramatic aesthetics in postdramatic theater is also about the resumption or continued reworking of older aesthetics, beyond the dramatic idea or the authority of dramatic paradigm in theatre (Lehmann, 2006, p. 27)" (Nonoa, p. 114), a paradigm which Nonoa himself takes the risk of transgressing to reach the vantage point from where he discloses "Action 18, Kill Politic" in its fully-fledged duality: "as a process-oriented and experience-based aesthetic of risk as well as a 'social drama' in everyday life" (*idem*, p. 99).

The *Contrastive Linguistics* section is switching the reader's attention to two Romance languages: Italian and Romanian. In *Innovation in 19th Century Romanian: Financial and Banking Terminology of Italian Origin* **Ciprian Popa** - an assistant professor at the Department of Romanian Language and Literature and Communication Sciences at Ștefan cel Mare University of Suceava - takes it upon himself to go with a fine-tooth comb through the financial, economic and banking terminology borrowed into Romanian from

Italian, while in addition dwelling on the process of adapting these terms to the peculiarities of Romanian. Diachronically viewed, “If in a first phase of Romanian’s evolution, the Italian influence was mainly in the area of borrowings that were required to depict new extralinguistic realities, in a later phase, as a concomitant of Romanian society modernization, Italian neologisms had the final say in establishing the standard graphic and phonetic forms of borrowings from other source languages” (Popa, p. 121). Wise recourse to in-depth statistical analysis conducted on the Italian-Romanian corpus provides corroborative evidence in the areas of Italian etymology, phonetic adaptation, morphological classification, semantic assimilation, intralinguistic synonyms, foreignisms and lexical family membership.

Two books are being reviewed in the final thematic section of the issue, *Littérature «d’en haut», littérature «d’en bas»? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*. Marc Lacheny, Frank & Timme, Berlin, 2016 and *Anadiss, Revue du Centre de Recherche Analyse du Discours. Journal of the Discourse Analysis Research Center*, Editura Universității Suceava, no. 21 (I), 2016, and the reviewers are **Caroline Hafner**, a graduate of AKAD College in Zürich and French major of Ștefan cel Mare University of Suceava, and **Corina Iftimia**, assistant professor at the Department for Foreign Studies of same.

Faithfully reflecting both the thematic focus and the thought-provoking title of the journal, the issue’s front cover graphically depicts the four elements – *aer*, *aqua*, *ignis* and *terra* – central to the doctrine developed by Heraclitus. And so are, for that matter, the sections graphics, closely following the Heraclitian *panta rhei* and the Horatian *concordia rerum discors* alike.

CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies. Transcending Old Boundaries into New Territories: Comparatistic Vistas (II)

ISSN 2457-8835, ISSN-L 2065-4057,

Ștefan cel Mare University Press, Suceava, Issue no 10/2018, 222 pp.

Gina MĂCIUCĂ

Professor, Ph. D.

(Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania)

Transcending Old Boundaries into New Territories: Comparatistic Vistas (II) is the 10th issue of *CONCORDIA DISCORS VS DISCORDIA CONCORS: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies (Comparatistica Series)*, a self-supporting peer-reviewed open access annual academic journal of international scope, aiming to “provide nimble minds with the rare opportunity to apply and assert themselves in the fascinating – if, alas, still underpopulated – province of comparative philology and humanities” (cf <http://condisdiscon.blogspot.ro/2015/02/aims-and-scope.html>).

Like its predecessor (*Transcending Old Boundaries into New Territories: Comparatistic Vistas (I)*), issue no 10 of *CDDC* is idiosyncratically themed to cover a vastly transdisciplinary area featuring subtopics as diverse as liminal excess, liminal journeys; initiation; *Bildungsroman*; experimental writing/literature; cyclicity (from old to new and to old back again); old vs new in translation (theory); effacement of the boundaries of high and low culture; globalization and boundary-effacement consequences; genre, culture and language-border permeability; (cf <http://condisdiscon.blogspot.ro/2015/02/call-for-contributions.html>).

A most inspired symmetry is running through the thematic couple, with the sections featured by both issues on a par numerically and the fourth section in each of them intended to aid in their thematically complementing one another:

Comparative Literature, pp. 81-137, *Cross-Cultural Strategies*, pp. 137-159, preceded by *Proemial Study*, pp. 9-81 and followed by *Translation Strategies*, pp. 159-195), with *Reviews and Interviews* (pp. 195-215), *Notes on Contributors* (pp. 215-221) and *Index of Keywords, Topics and Topic-Related Subjects* (pp. 221-222) appended.

The author of the *Proemial Study*, **Peter Blickle**, is a highly revered professor of German with a joint appointment in Gender and Women's Studies at Western Michigan University in Kalamazoo, USA, a salient

scholar whose book *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland* (2002) has established itself as one of the standard works on this German concept, a gifted writer – cf *Blaulicht im Nebel* (“Ambulance in Fog”) (2002), *Von einer Liebe zur andern* (“Faces of Love”) (2011), and *Die Grammatik der Männer. Ein Roman in 19 Lektionen* (“The Grammar of Men. A Novel in 19 Lessons”) (2014) – and the proud winner of three awards for his creative works in German, namely the Irseer Pegasus Award (2004), the Robert L. Kahn Poetry Award (2007), and the Geertje Potash Prose Prize (2009). Since “The German idea of *Heimat* [...] is notoriously hard to define” (Blickle, p. 9), the introductory section of his *Heimat als Metapher für Identitäten und Emotionen* is wisely leading up via cognitive linguistics and Hans Blumenberg’s philosophical metaphorology to the interpretation of *Heimat* as ontological metaphor based “auf einer zirkulären metaphorischen Epistemologie, mit der sich das Subjekt in seiner Existenz selbst bestätigen kann” (*id.*, p. 73). This circular metaphorical epistemology, Blickle vigorously argues, should be held accountable for any commercial, political or psychological manipulation to which metaphors of identities and emotions are prone more often than not. It is, however, in the last part of this rigorously researched fine piece of scholarship that Blickle’s rich vein of comparatism really comes into its own (s. *Heimatähnliche Metaphern für Identitäten und Emotionen in anderen Sprachen und Kulturen*) by zooming the lens in on metaphorization of “home(land)” at a fairly leisurely pace across five languages representing cultures as diverse as the Slavic (Russian, *rodina*, Czech, *domov/vlast*), Germanic (English, *home/homeland*), Sinitic (Chinese, *chia/chia hsiang*) and Austronesian (Minangkabau, *rindu*).

As if intent on smoothing the transition between section 1 and the third section, the *Comparative Literature* contributions make so bold as to ferret out novel facets and tenets indicating the long-awaited emergence of a ‘brave new’ literary world. In her *Neue Valenzen des Heimatsromans in Stephan Thomes Grenzgang*, **Sabina Homana** – teaching German at the Transilvania University of Braşov, with a PhD in 20th century French Literature from the University of Konstanz and scholarships to same and Friedrich Schiller University of Jena – is audaciously swimming against the trend which has demoted the German regional/provincial novel to the meek position of “obsolete” literature. On closer inspection, Homana aptly argues, “the provincial novel and its evolution are the result of a cultural crisis, that is to say the deracination of mankind through industrialisation or war” (Homana 81). Consistently supporting such claim is Homana’s multi-faceted approach to the territorial and personal boundaries transcended in Thome’s *Grenzgang*, where Home and homeland “[...] in erster Linie zum Nachdenken veranlassen und dem Individuum helfen, den Lebenssinn wiederzufinden” (*id.*, p. 95), with fresh angles reinforcing recategorization of the writing under scrutiny as a philosophical novel (cf *ibidem*).

El Viejo Mundo vs. el Nuevo Mundo. Avatares picarescos y candidianos en Asuntos de un hidalgo disoluto, authored by **Lavinia Ienceanu** – a Ph. D. candidate in Spanish Literature, with an MA in Spanish Language, Literature and Civilization from Al. I. Cuza University of Iași and research areas running the gamut from comparative world literature, universal mythology, literary anthropology, hermeneutics to Spanish and Latin American literature, poetics, stylistics, translation and gender studies – , takes the reader smoothly and carefully from the lofty realms of the theory on heroic typologies to a more down-to-earth approach to the similarities and contrasts woven into the rich tapestry of *Asuntos de un hidalgo disoluto*” (Ienceanu, p. 97). A rare nimbleness of mind combined with a delicate critical touch and an exquisitely manouvred style are the perfect scientific and writing skills enabling the young researcher to astutely fit together the pieces in the cultural-philosophical puzzle which underlies the trail-blazing novel by Columbian writer Héctor Abad Faciolince, whose “[...] idiosyncratically fashioned protagonist will then emerge not merely as a coalescence of the typologies in question, but also, paradoxically enough, in sharp contrast, or, on occasion, as a perfect complement or even corrective thereto” (*ibid.*). Through his continual shift from candid- to picaroon-like stances, Don Gaspar, Ienceanu claims, stands out as disconcertingly breaking with a long-cherished archetypology. A reliable indicator of the author’s remarkable breadth of knowledge in the province of comparatism is the additional focus placed on the intertextual dialogue between the Old World’s and the New World’s cultural heritages, of which Abad Faciolince’s (anti)hero seems to be a cue indelibly engraved in the reader’s mind, cf: “A caballo entre dos mundos, haciendo de alférez de sus frustraciones montado en su rampante desánimo, con su pesimismo recrudesciendo a cada latigazo de su enconada conciencia, pero con las espuelas de la imaginación y la ironía calzadas, el hidalgo medellinense galopa a plumazos, libre de rencores, sin perder los estribos entre recuerdos y remordimientos que se deshacen en el olvido, pero cobran relieve eterno con el tintero, hasta que se desase voluntariamente para despeñarse en la nada, en el «no ser», lo que parece el mero triunfo de Tánatos sobre Eros siendo fecundo para tomarle el pulso individual, pero más aún para dar realce a las pautas colectivas de la psique y el *ethos* hispanoamericanos de los que Gaspar Medina Urdaneta se hace eco” (*id.*, p. 125).

The *Cross-Cultural Strategies* section hosts an article on intercultural education contributed by **Mihaela Bunduc**, a Ph.D. student in Linguistics under tutelage of the University of Craiova, Romania, and the University of Burgundy, France, with an MA in Language Didactics from the Sorbonne 3 University of Paris, an MA in French Didactics from Ștefan cel Mare University of Suceava and research interests in new media linguistics,

language theories and digital corpus. In *Le réseau social en classe de F.L.E. : pratiques des étudiants et des professeurs en Roumanie*, an apt recourse to collaborative research and a survey questionnaire eliciting answers from eight teachers and nearly eighty students helps the author foreground the significant relationship between social media and teaching, with a lasting benefit to the student, cf “Cette petite enquête nous montre aussi que les enseignants sont ouverts à une formation pour faire un usage pédagogique de Facebook” (Bunduc, p. 153).

Though hailed and hooted alike, translation of literary texts has come to be widely acknowledged as the supreme test of translatorial competence. In *L’interdisciplinarité, de la langue source à la langue cible: traduire les sciences du langage*, **Raluca-Nicoleta Balațchi**, who currently holds a fully tenured position as an associate professor of French Language and Linguistics at the University of Suceava, and has conducted extensive research in literary translation and translatology, makes a brave effort to show that translation of theoretical texts, like those on linguistics, is by no means a territory less fraught with difficulties, further compounded, we might add, by sheer breadth of the topic. With the theoretical framework provided in part one, the author adroitly shifts the focus on good old practice by giving the reader a case in point, namely the translation into Romanian of Jean-Michel Adam and Marc Bonhomme’s *L’argumentation publicitaire : rhétorique de l’éloge et de la persuasion*. In closing, and in perfect agreement, apparently, with the original’s claim to “continued life” (*Fortleben*) through translation advocated by Walter Benjamin (2002), Balațchi consistently remarks that “Car en linguistique, comme dans n’importe quel autre domaine, la traduction ne peut jamais être considérée comme définitive, elle est juste une partie de toute une série ouverte, comme l’appréciait, parfois à propos de ses propres traductions, Irina Mavrodin” (Balațchi, p. 175).

Ionela-Gabriela Arganisciuc – a Ph.D. candidate documenting the translation, retranslation, adaptation and rewriting of Perrault’s tales, with a BA in French and English and an MA in Translation Theory and Practice – , who has authored the latter contribution in the *Translation Strategies* section, *Traduire les titres de la littérature de jeunesse*, takes on a distinct category of translations, namely those the main target readership of which are children. While skilfully coalescing rigorous theoretical research and applied linguistics on Perrault’s *Stories or Tales from Times Past. Tales of Mother Goose* as main corpus, Arganisciuc brings to the fore the key-role of paratexts in translation, more specifically of the titles of the collection of tales, as well as the socio-cultural and linguistic constraints coming with the territory of translation, which, the author maintains, have been shown to differ from source to target languaculture. Corpus analysis further dwells on the three trends which title translations have been found to follow: “choosing a generic title, the

preference for a single tale volume, or the mixed case where a story is accompanied by a generic indication” (Arganisciuc, p. 177). Finally, when the editor’s prime concern is meeting publishing market demands, “[...] tous les titres misent sur la fonction séductrice parce que c’est le titre qui vend l’ouvrage. Si nous devons faire une hiérarchie des fonctions de titres, la gagnante est la fonction séductrice suivie de la fonction désignative et celle métalinguistique” (*idem*, p. 191).

A brief word contributed by the reviewer. Despite such buyer-friendly attempts acting as a poignant reminder of the sad fact that financial constraints do prevail on occasion, the ever more prominent role of a translator “as legislator of literary taste” (cf Hăisan, 2016, p. 19; cf also Paloposki, 2009, p. 191, *apud ibidem*) speak volumes for the more cheerful prospects translators are facing.

Last but not least, included in the fifth section are two reviews and an interview. **Elena Pîrvu** – a distinguished professor of Italian (synchronically and diachronically viewed), with major research interests in contrastive grammar, language history and contact linguistics –, is the keen-eyed and -minded reviewer of a top-ranking international academic event in *Carla Carotenuto, Edith Cognigni, Michela Meschini, Francesca Vitrone (a cura di), Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana. Atti del Convegno internazionale Macerata-Recanati, 10-11 dicembre 2015, eum edizioni università di macerata, 2018*. Issue 28 of an equally internationally acclaimed scientific journal on translatology is being reviewed by **Zamfira Lauric Cernăuțean**, a Ph.D. candidate conducting research on translation, adaptation and republishing of Jules Verne’s writings, in *ATE-LIER DE TRADUCTION*, No. 28/2017, *sous la coordination de : Henri Awaiss, Muguraș Constantinescu, Editura Universității „Ștefan cel Mare” de Suceava, 2017*, while **Crina Leon** – an assistant professor teaching Norwegian and English, co-author of the *Norwegian-Romanian Dictionary*, Volume I (A-K), founder of the Norwegian study library in Iași and a tireless promoter of Norwegian culture – is interviewing the Norwegian poet, translator and critic Sindre Andersen in *Sindre Andersen – A Promoter of Romanian Culture in Norway*.

Synoptically viewed, the Old and the New seem to have nicely come to terms with each other in issue 10 of *CDDC*, with the managing editors wisely maintaining the extremely delicate balance between self-effacing and self-asserting tendencies, which undoubtedly makes it a *vade mecum* both for comparatists and philologists at large.