

Universitatea Tehnică de Construcții București - Facultatea de Utilaj Tehnologic  
Departamentul de limbi străine și comunicare



**SINUC 2014**



**AL XX-LEA  
SIMPOZION NAȚIONAL DE UTILAJE PENTRU  
CONSTRUCȚIIBUCUREȘTI**

**CREAȚIE ȘI CREATIVITATE  
SECȚIUNEA V**

**11 - 12 decembrie 2014**

Prezentul volum sunt reunite lucrările prezentate în cadrul secțiunii **Creație și Creativitate – SINUC 2014**

**Editarea** a fost coordonată de dr. Maria Alexe și Loredana Grigore-Miclea DLSC- UTCB

**Referenți științifici** – prof dr. Elena Prus- ULIM- Chișinău

- Lector dr. Elena Savu – DCLM-Politehnica București

## Cuvânt înainte,

Ajuns la cea de aXXa ediție, jubiliară SINUC se dovedește, de aproape zece ani o gazdă primitoare pentru toate cadrele didactice ce activează în cadrul UTCB. Departamentul de Limbi Straine și Comunicare a fost onorat în ultimii ani să poată organiza o secțiune independentă, prin care să își facă cunoscute preocupările în rândul colegilor de la celelalte departamente din UTCB. Prin această deschidere SINUC a devenit o platformă de comunicare între departamente diverse.

Ca în fiecare au fost invitați să ni se alăture, cadre didactice care activează și la alte facultăți din cadrul UTCB sau vechi colaboratori de la alte universități. Comunicările reflectă o parte din sfera preocupărilor membrilor acestui departament: studii culturale și de gen, pedagogie, traductologie.

Prin lucrările lor, unii colegi aduc contribuții importante la modernizarea procesului didactic prin modul original în care au adaptat teorii și practici pedagogice actuale și reflectă progresele realizate de studenții lor. Complexitatea și situațiilor de învățare și interdependența aspectelor sociale și culturale cu care se confruntă studenții unor facultăți tehnice, prin urmare și cei de la Facultatea de Utilaj Tehnologic au determinat inițierea unor teme de cercetare ample, prin care se fundamentează științific rolul cadrului formator în procesul învățării limbilor străine și al înțelegerii multiculturale.

Dorind să contribuim prin lucrările prezentate la realizarea unei înțelegeri multiculturale diverse care să reprezinte nu doar un dialog între identități naționale ci și între cultura umanistă, tehnică și artistică am inițiat organizarea unei expoziții de artă plastică care la fel ca în anii trecuți să reprezinte dovada vie a unui dialog multicultural

În încheiere mulțumim tuturor pentru lucrările încredințate și pentru bucuria prilejuită de schimbul de idei pe care prezentarea lor l-a prilejuit.

Coordonator

***Maria Alexe***

## THE WORLD LIKE A MUSEUM IN POSTMODERN SOCIETY

Elena PRUS  
ULIM – Chişinău-Republica Moldova

### Abstract

Now when the 21st century has just started all the values that shaped society for years are reevaluated. We are all witnesses of major transformation of all sort of esthetical or cultural concepts, of developing of cultural tourism and of a different concept concerning entertainment. Mass culture led to globalisation of a lot of cultural items and to the development of a special sense of spectacular aspects. Analysing all those aspects the conclusion is that the role of the museum changed and that virtual reality operates inside them as in many other fields.

**Key words** – museum, virtual reality, post/post modernism

**Cuvinte cheie** – muzeu, realitate virtual, post/postmodernism

Analysing all aspects of cultural life it is obvious that many items indicate that most of the cultural values and traditional artefacts are brought into light in order to be subject of different kinds of debates. The ends of the Cold War as well as the deconstruction of some European federal states such as the former Yugoslavia and USSR change the face of political as well as cultural life, contributed to globalization and avoiding boundaries. At the same time we are witnesses of a complete transformation of esthetical values and large dispersing of kind of information all over the world, mainly due to all kind of communication means that operating in virtual world.

Apparently people are less interested in museums that they use to be, but statistics proves that the number of institutions which can be considered as museums increased lately and more over that they have a great contribution to the development of cultural tourism. But their large number leads to a question, which can be turned into a main research question which is really their structure and role? Consequently other questions, secondary research ones can be asked

1. Is the constantly increasing number of museums the sign of a progress?
2. Are they a mark of cultural colonization due to imitation of Western life style?
3. Is cultural tourism as well as the new concept about museums a consequence of American influence upon the whole European culture?
4. Which is the connection of this tendency with post or post/postmodernism?

Mediatization of mass culture leads to real tourism cultural aspect and contributes to the development of intercontinental journeys, which have as a consequence a large development of connected industries, in other words it contributes to economic development of many regions. Working hard, stress and fast rhythm of life, main characteristics of contemporary life can be cured only during well organised holidays. Time dedicated to introspection as well as

for self development is a more and more something exceptional. Once again against this deep concentration on routine work, sport, culture and travelling can be a solution.

All those aspects have important consequences concerning the development of cultural institutions. The new types of those institutions have to answer to requirements specific to people who travel much. They are all the time in the hurry and they need a fast tourism, a frame that allows people to visit any cultural centre in the world in order to know new cultures, especially those places that were turned into cultural brands such as Paris, Venice, Egypt or Bali. We are witness to a sort of reorganization of the world, which turns into a cultural show for the traveller who is always in a hurry, but does not want to die ignorant (if we translate a well known French statement). This cultural globalization, the fact that the world turns into a museum specially organised for travellers (mostly for the rich ones), generates contradictory effects.

In his work *Everyday Life as a Show*, Erving Goffman demonstrates, after the well known *Homo Ludens* by Johan Huizinga that everything can be turned into a show. Underlining the same idea Guy Debord in his book *Show Society* gives a definition of the phenomenon "Under all its specific aspects, information or propaganda, publicity or entertainment direct consumption, show is the pattern of our life, dominating all social levels. (Debord, p 4) he continues writing " in show one part of the world is performing in front of the other part and considers that it is superior to others. The show, in other words, all kind of performances is a never ending discourse of contemporary society about him.

Postmodernism, mainly post-postmodernism amplified this tendency for performance and developed its entertainment connotation. Postmodern world is the world of generalised entertainment. Nothing is important; nothing matters only if it amusing, this is the main feature of any cultural item, now when a new millennium has started. Virtual reality cyberspaces as well as any form of public space have a common feature – entertainment (Constantinescu, p16). Changes determined by post/postmodern society are affecting all aspects concerning economic or cultural life, technology or media, consumption or esthetical values. The main domains which are influenced by modern performance are defined by Guy Debord, who designs their limits. He writes" In *Show Society*, modern performance is defined as an aristocratic dominance of market economy over other domains, accompanied by new governance techniques. (106). Economic dominance changes the role of culture"culture has been entirely turned into a merchandise has to become the star of show society as well as the main force in economical development.

Recently, the winner of the Nobel price Mario Vargas Llosa wrote in 2012 in his book *La civilización del espectáculo (Show Civilization)* that Western civilization has turned into a show civilization, aspect leading to frivolous aspects of culture, characterised by the replacement of the intellectual as leader of opinion by images created by media, by a brake between specialist and the public. At the same time he observes that these tendencies are leading to dangerous and false opinions like those launched by Jean Baudrillard, which proclaims the leading role of image versus written culture. As the French philosopher Jean-Marie Shaeffer, noticed, there is recurrent conflict between the great art and fake one, a conflict which has its roots in the 19<sup>th</sup>. century, which generated societies governed by the principle of equality. Today art is no longer autonomous versus money; we live in an epoch that should be called – post art autonomy. It is obvious that contemporary art opens to market produced a

dominant culture in which art belongs to a commercial world in which different items like museums, trade and tourism live together. We are all witness of convergence of cultural spheres, previously strictly determined.

This post/postmodern world is governed by a lot of tensions, that turned art into a sort of entertainment, heroes become celebrities, traditional journalism changes, functional architecture turns into expressive architecture, biology turns into genetics engineering, revolutionaries turn into hackers. All those transformation actually appeared previously. Ludwig Feuerbach in his Foreword of the second edition of *Essence of Christianity* that contemporary society prefers the copy instead of the original and image to reality representation to essence.

Today in globalised society, museums have a very important position. They host exhibitions accepted on the world entertainment market, artistic events that travel all around the world. Tutankhamen travels to Paris and French painters of Impressionism are exhibited in USA. They are exhibits that can be easily integrated in the general panorama of modern cultural tourism and contributes to standardization of cultures, at the same time being the roots of a powerful regional movement.

Contemporary museums are like railway station in where trains discharge clowns for people entertainment. This of course is a metaphor often used by Thomas Krenz, Guggenheim Museum's manager. Multiplied exhibition recycling to saturation Impressionism's paintings or those of Picasso or Gustave Klimt are made exactly like glossy magazines using the largest number possible of images and as little text as one can imagine. Today an exhibition is a success or a failure according to the number of visitors. Huge amount of money are allocated to publicity when scientific research is neglected. This attitude appeared in USA but soon developed all over the world.

As Laurent Gervereau set in his book *Le musée, source ou moteur de recherché*, museums give up their traditional mission of research centres and turned into commercial galleries, when traditional galleries where clothes or other items are sold turn into a kind of museums. An outstanding example of the above theory is the well known chain of shops, *Galleries Lafayette* in Paris, where the management is based on the concept of artistic display of all merchandise. The environment is created according museum's exposure system and generated a special type of client. This phenomenon is the result of complete change of mentality and of a change of the way of defining the cultural sphere.

The whole world has become a museum, an aspect which is obvious when analyzing the image of old city centres and fortified medieval villages. There are communities in California, Australia or Florida where the urban aria is built according an utopia scenario. The fact that those old villages are protected is a positive aspect, a negative one is due to the fact that they are completely isolated from other communities and that make them to look fake, without life. They are the sign of nostalgia after a lost paradise.

In an original artistic way the concept of complete museum was developed by the writer Orhan Pamuk in his novel *Museum of Innocence*. The narrator who lost his sweetheart in an accident, decides to turn the house in which she had lived in space where he is going to display his memories "I dreamed to tell my story through objects" (Pamuk, 585). His imagination creates a museum is more original than a traditional one, because the narrator is motivated by sentimentalism and his personality.

In the end of this essay it must be said that the death of the museum, an event that was proclaimed years ago, fortunately did not occur. Instead of this the whole world became a museum.

#### References

1. Constantinescu, Mihaela – *Post/postmodernismul: Cultura divertimentului*, Univers Enciclopedic, București, 2001
2. Gervereau, Laurent – *Le musée source ou moteur de recherche*, Vingtième siècle, octobre-décembre 2001
3. Glynn, Kevin – *Tabloid Culture*, Duke University Press ; Durham and London ; 2000
4. Leclerc, Gérard *Mondializarea culturală Chivilizațiile puse la încercare*, Știința Chișinău, 2003
5. Llosa, Mario, Vargas – *La civilización del espectáculo*. Alfaguara, Madrid, 2012
6. Pamuk, Orhan – *Muzeul Inocenței* Polirom, 2011

## ASPECTE SPECIFICE ALE CURRICULULUI PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ –

lector dr. Beatrice ALMĂȘAN – Credis, UNIBUC

### Abstract

This paper work has as a practical background the experience accumulated as tutor and manager of the CREDIS – The Distance Learning Department of Bucharest University, for bachelor students as well as for master ones. Its aim is to reveal the advantages of distance learning for continuous education and the particularities of its curriculum. At the same time differences between the traditional face to face system and distance learning are going to be underlined. In order to proof some theoretical aspect, best practices from this institution will be presented.

**Key words** – distance learning, best practices, psycho pedagogical approach

**Cuvinte cheie** – învățământ la distanță, bune practici, perspectivă psiho-pedagogică

### 1. Învățământ la distanță și învățământ tradițional la Universitatea din București

Departamentul de Învățământ la Distanță s-a înființat în urmă cu cinsprezece ani, dezvoltându-se inițial dintr-un program european. Odată cu dezvoltarea sa ca departament – putem considera construirea unei instituții- organizații cu profil aparte, comparativ cu celelalte forme de învățământ promovate la UNIBUC. Prin politica inițiată CREDIS a permis dezvoltarea personală a managerilor implicați în proiect, a susținut dobândirea de competențe profesionale specifice învățământului la distanță și a inițiat o ofertă educațională inovativă. A dezvoltat un ambient propice pentru cooperare și colaborare între membrii echipei ceea ce a permis dezvoltarea creativității factorilor educaționali implicați. Specializarile Departamentului de Învățământ la distanță s-au dezvoltat continuu și datorită faptului că au o mare cerere pe piața muncii , iar acest fapt a determinat factorii decizionali de la nivelul Universității și a Departamentului să dezvolte o platformă modernă de e-learning pentru sprijinirea studenților.

Pentru a putea dezvolta în mod optim Departamentul și a valorifica potențialul învățământului la distanță a fost realizată o analiză SWOT, în urma căreia putem concluziona evidențiind:

- **Calitățile sistemului:**
  - tehnologie competitivă (PC);
  - personal cu experiență și înaltă calificare;
  - prețuri competitive;
  - flexibilitate și individualizarea procesului instructiv – educativ; sistem deschis
  - programe de formare continuă adresate tutorilor și responsabililor ID.



- **Oportunități:**
  - necesitatea dezvoltării unor servicii specializate de asistență psihopedagogică adresate atât studenților cât și tutorilor;
  - pregătirea, formarea și valorizarea personalului care asigură asistența psihopedagogică;
  - creșterea solicitărilor din partea studenților;
  - dezvoltarea unor centre teritoriale ce promovează oferta sistemului IDD și a învățământului de zi;
  - prezentarea unei alternative la educație (acoperă segmentul de piață ce are în vedere educația adulților);
  - dezvoltarea echipei prin valorizarea tuturor membrilor și crearea poveștilor organizației.

Analiza SWOT presupune și conștientizarea unor puncte slabe (**Slăbiciuni**) și a unor **Amenințări**. Printre slăbiciuni putem enumera:

- sistemul încă se află într-o continuă “așezare” și stabilire a priorităților;
  - construirea unor subdepartamente fără o motivație și prezentare a lor tuturor membrilor echipei;
  - reticiența societății vis-a-vis de învățământul la distanță.
- **Amenințări:**
    - maturitatea organizațională poate fi urmată de două alternative posibile: transformarea sau destrămarea; consideram că în situația de moment , în care sistemul universitar se află - încercând să-și găsească coordonatele această amenințare poate deveni reală pentru Departament.
    - reglementări legale care reduc rutele educaționale;
    - existența unor situații / tipare negative cu privire la educația prin învățământ la distanță.

## 2. E-Learning, învățarea virtuală, educație la distanță - concepte, termeni

Educația la Distanță este o noțiune apărută ca alternativă educațională la educația tradițională de tip față-în-față. Este un mod de educație realizat de o instituție, fără să fie implicată prezența fizică a educatorului, decât dacă este cerută pentru îndrumare, consiliere sau sarcini specifice

Conform Consorțiului pentru Tehnologia Informației în Educație (CITE), există cinci tipuri de e-Learning din punct de vedere al mediului.

**a. Medii sincrone (Synchronous Environments)** – se referă la acele produse care oferă instructorilor și studenților capacitatea de a comunica în timp real, folosindu-se de conferințe audio sau video prin intermediul Internetului. Mediile sincrone pot furniza și unele capacități asincrone, utile în cazul interacțiunilor din cadrul grupurilor mici.

**b. Sisteme de management al cursurilor (Course Management Systems - CMS)** se bazează în principal pe un training asincron, auto-dirijat, ce poate fi uneori suplimentat de instrumente sincrone limitate cum ar fi chat-ul în format text sau whiteboard-urile <sup>1</sup>. Instituțiile educaționale se orientează în principal asupra CMS-urilor, datorită costurilor mai reduse și instrumentelor de creare a conținutului pe care le au incluse. Una dintre părțile mai slabe a acestor produse o constituie relativa dificultate de a importa material de curs produs de terțe aplicații.

**c. Sisteme de management al învățării (Learning Management Systems - LMS)** administrează învățarea online pe scară mare. Nu conține instrumente de dezvoltare a conținutului, în schimb folosește dezvoltarea conținutului de către o terță parte (aplicație). De asemenea, permite importarea și exportarea notelor și altor informații referitoare la evaluarea cursanților.

**d. Soluții Complete (Total Solutions)** reprezintă o integrare a Mediilor Sincrone, CMS și LMS. Furnizorii de soluții complete oferă o gamă completă de servicii pentru dezvoltarea și livrarea unui curs online. Furnizorii de soluții totale pot furniza conținutul sau pot lucra împreună cu experții organizației pentru a dezvolta un conținut care reflectă nevoile individuale ale fiecărei organizații.

**e. Instrumente înrudite (Related Tools)** se referă la alte produse destinate web-ului sau aparținând unor terțe părți refer, produse care ar putea fi utilizate pentru susținerea procesului de învățare online. Acestea includ produse pentru publicarea pe web, colaborare și testare.

### 3. Aspecte practice

Pentru a identifica funcționarea Departamentului ID și a serviciilor sale oferite studenților am realizat o cercetare în care am utilizat ca metode de colectare a datelor pentru realizarea studiului de caz, observația participativă (și ca fostă studentă a acestui curs), discuțiile, chestionarul, studiul documentelor cursului. Am realizat astfel de discuții cu studenții de la secția Pregătirea personalului din Învățământul Primar și Preșcolar, atât pe platforma Departamentului, cât și în cadrul întâlnirilor cu diferite grupe de studenți.

Studiul de caz este prin excelență o metodă calitativă. El se instituie într-o procedură de integrare a respectivelor modalități, prin abordarea unei entități sociale, de la indivizi până la comunități sau organizații, cu scopul de a ajunge la o imagine cât mai completă (holistică) posibil despre acea entitate. Prin studiul de caz, nu se abordează numai persoane, și, mai ales, nu se studiază realitatea (psih)socială numai din perspectiva acestor persoane, prin prisma biografiei lor, ci se cercetează un fragment de realitate din exterior, utilizând și metoda observației.

Nu atât de frecvent și intrinsec utilizat ca observația și convorbirile, „studiul de caz” funcționează și la *nivelul cunoașterii comune*, într-o formulă, desigur, neelaborată, ci cu totul *difuză și spontană*.

Pe un plan mai avansat de sistematicitate în studierea cazurilor se află *cazurile profesionale, pe domenii*: instrumentarea cazurilor în juridic, cazurile de asistență socială și medicală și din mai multe sectoare de viață și activitate umană. Aici preocuparea spre cunoaștere este maximă, dar din perspectiva subordonării unui scop practic, aplicativ, în general acesta fiind „soluționarea cazului”.

Când examinarea unui caz ia forma riguroasă de descriere, explicație și interpretare a lui globală, și, de regulă, a comparației explicite cu alte cazuri, ne situăm pe planul *cunoașterii științifice*. Cazurile de practică juridică, medicală, economică, servesc ca bază empirică pentru elaborarea sau ilustrarea unor teorii, iar multe din studiile de caz elaborate de experți socioumani au ca scop expres unul aplicativ.

Departajarea calitativ – cantitativ în studiul de caz este mai greu de operat. Se poate vorbi mai degrabă de studii de caz cu *tentă pozitivist-cantitativistă*, în care există un set de ipoteze și categorii (semi)structurale.

De regulă, studiul de caz pornește – ca orice investigație – de la un cadru teoretic, care este esențial în culegerea de date. Fără o ipoteza sau idee directoare, recolta de informații este minoră. Urmează selectarea cazurilor și precizarea unităților de analiză (individ, situație etc.) o dată cu schițarea protocolului de colectare a datelor. În continuare, se trece la studiul fiecărui caz în parte prin interviu, observație, test... în final, se extrag datele relevante în lumina ideii de start, se modifică teoria inițială și se dezvoltă toate implicațiile. Validitatea pe care o oferă studiul de caz este parțială...” Această afirmație ilustrează faptul ca studiul de caz poate fi și el conceput într-o manieră cvasi-cantitativistă, anulând încă o dată disjunția cantitativ-calitativ.

Se întâlnește și o tratare din plin cantitativistă a studiului de caz, sub forma *design-ului experimental cu un singur subiect*, utilizat mai cu seamă în psihologie. Se consideră că în comparație cu designul fundat pe agrearea rezultatelor obținute de la mai mulți subiecți expuși pe o perioadă de timp scurtă la aceeași variabilă independentă (cercetările clasice pe eșantioane), experimentarea de lungă durată pe un singur subiect are unele avantaje: ea reduce eroarea datorată insuficienței controlului diferențelor individuale, prezintă în strategiile eșantionale; fiind un singur subiect, se pot controla mai riguros variabilele implicate.

Strategia calitativistă a studiului de caz are ca principiu compararea sistematică intercazuri. În viziunea calitativistă, prealabilul teoretic este minim, iar eventualul model teoretic de descriere și explicație se obține prin inducție comparativă. E pertinentă, sub acest aspect, clasificarea studiilor de caz în trei mari categorii (Stake, 1994): intrinseci, instrumentale și colective. Metoda studiului de caz este utilizată cu succes în procesul educativ, atât în cel clasic, cât mai ales în formele de perfecționare continuă, cu secvențe de cursuri și seminarii intensive.<sup>ii</sup> Prin învățarea pe cazuri se are în vedere, pe de o parte, că viitorul specialist se va confrunța permanent cu rezolvarea cazurilor și, prin urmare, ceea ce s-a însușit în școală poate fi aplicat în practică, iar, pe de altă parte, de a dezvolta creativitatea, fiindcă fiecare caz în parte are coeficientul lui de impredictibilitate. J. Clandinin și M. Conelly (1994), afirmă că autoanaliza (critică) trebuie să privească atât textul muncii de teren – cum s-a făcut acceptat de subiecți, ce dificultăți de organizare a întâmpinat, ce surse concrete de culegere a datelor a folosit, cum le-a combinat, cât și construcția textului

în practică, iar, pe de altă parte, de a dezvolta creativitatea, fiindcă fiecare caz în parte are coeficientul lui de impredictibilitate.

Pentru a susține cu exemple practice argumentele teoretice vom oferi descrierea unui experiment ce a reprezentat un studiu de caz. Chestionarele sunt teste compuse dintr-un număr mai mare sau mai mic de întrebări prezentate în scris subiecților și se referă la opiniile, preferințele, sentimentele, interesele și comportamentele lor în circumstanțe precise.<sup>iii</sup> Acest chestionarul este adresat masteranzilor Departamentului ID pentru a investiga calitatea activităților din cadrul Departamentului. Chestionarul a fost aplicat unei grupe de masteranzi la Master Management Educațional anul I, semestrul I.

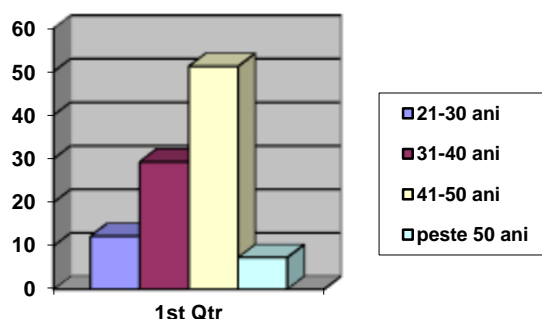
Este important de menționat că respondenții au avut posibilitatea să aleagă în cadrul itemilor cu numărul: 1, 2, 11, 12, 14, mai multe variante de răspuns. (vezi Anexa )

Respondenții în număr de 300, provin în proporție de 95,12% din mediul urban, în timp ce restul de 4,87% provin din mediul rural. 80,48% dintre aceștia sunt de sex feminin, iar 19,52% sunt de sex masculin.

În ceea ce privește vârsta procentul cel mai ridicat îl deține categoria persoanelor cu vârsta cuprinsă între 41 și 50 de ani, procentul fiind de 51,21%. A doua categorie de vârstă este cuprinsă între 31 și 40 de ani, reprezentând 29,26% din eșantion. Pe treapta următoare cu un procent de 12,19 la sută se află categoria de vârstă cuprinsă între 21 și 30 de ani. Ultima categorie cuprinde persoanele în vârstă de peste 50 de ani în procente de 7,31% (vezi tabelul).

Categoria de vârstă	Numărul persoanelor în procente
21-30 de ani	12,19%
31-40 de ani	29,26%
41-50 de ani	51,21%.
Peste 50 de ani	7,31%.

Reprezentarea grafică ne permite să observăm că majoritatea cursanților de la această specializare sunt adulți, aflați în perioada de maximă dezvoltare profesională, cu responsabilități profesionale și familiale.



Este important de menționat că respondenții au avut posibilitatea să aleagă în cadrul itemilor cu numărul: 1, 2, 11, 12, 14, mai multe variante de răspuns.

La itemul 1 ce face referire asupra modului de prezentare dorit al suportului de curs. 68,29% au optat pentru varianta *hârtie tipărită*, pentru *format CD* 39,02%, iar pentru varianta *online*, 26,82%.

#### 4. Concluzii

Transformările majore care au avut și au loc sub ochii noștri în viața economică și socială, mutațiile înregistrate pe piața muncii într-un ritm accelerat, readuc în prim plan, actualizând și

conferindu-i noi sensuri și semnificații, conceptul de educație permanentă. Generată de necesitatea actualizării cunoștințelor profesionale și de introducerea în viața cotidiană noi achiziții cognitive și comportamentale, educația permanentă se structurează și se dezvoltă în ultima vreme, dintr-o altă perspectivă, anume aceea de dimensiune a întregii vieți a indivizilor.

Într-o perioadă când se dorește relansarea economică și așezarea societății după criteriile calității și eficientizării, când reforma în educație aduce schimbări în structura, atunci universitățile devin zone de echilibru care aduc sau ar trebui să aducă soluții temeinice, matur chibzuite ale construirii identității culturale, a promovării valorilor naționale și universale, a dezvoltării științei și valorilor, a creșterii noii generații de intelectuali. Toate acestea devin posibile prin dezvoltarea învățământului bazat pe noile tehnologii, pe ceea ce oferă era digitală.

Revoluția tehnologică poate afecta experiența de învățare în moduri profunde, dar, direcția schimbării este determinată de succesiunea cronologică a invențiilor tehnologice și de nevoile și oportunitățile de afaceri. Computerul interactiv oferă, potențial, o nouă formă de abilitate personală la fel de puternică precum a fost schimbarea condiției umane prin apariția scrisului. Acesta ar putea să transforme experiența învățării în ceva mai incitant decât simplul acces la informație și la comunicare scrisă. De aceea trebuie să „înhămăm” noua tehnologie la cerințele învățământului și educației, în acest fel am putea să ne concentrăm mai mult pe mărirea capacităților personale ale studenților și să orientăm dezvoltarea tehnologică în acea direcție.

## **Bibliografie**

1. Chelcea, Septimiu, *Metodologia cercetării sociologice. Metode cantitative și calitative*, Editura Economică, București, 2004
2. Ciolan L. – *Învățarea integrată*, Polirom, Iași, 2008
3. .Dave, H, R (subredacția) *Fundamentele educației permanente*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1991
4. Logofătu, Bogdan (coordonator), *Universitatea Virtuală. Academia Internet. CREDIS*, Editura CREDIS, București, 2003
5. Tomșa, Gheorghe - *Consilierea și orientarea în școală*, Editura Credis, București, 1999

## ASPECTE ALE ROMANULUI ROMÂNESC POSTMODERN SINCRONII ȘI PARALELISME

Asist. dr. Maria ALEXE  
UTCB-DLSC

### Abstract

Since the beginning of modern time, Romanian literature had a kind of complex, as it was two steps back to other cultures, mainly West European ones. Due to this aspect, most of the writers' efforts were done to catch up the differences. Later, in the 20<sup>th</sup>. century this tendency developed in a theory, known as Synchronism. The present paper examines the implication of this theory in postmodern novel development and in the context of Balkan influences upon Romanian modern culture. At the same time we underline the fact that besides synchronism some parallel aspects have to be debated in order to design the profile of Romanian postmodernism.

**Key words** – postmodernism, synchronism, Balkan influences, Romanian literature

**Cuvinte cheie** – postmodernism, sincronism, influențe Balcanice, literatură română

### 1. Aspecte generale

De a lungul istoriei au existat numeroase tendințe și curente culturale care au contribuit la dezvoltarea literaturii române. Unele dintre acestea, deși s-au manifestat teoretic la un anumit moment, reprezintă tendințe ce au operat pe perioade mult mai lungi. Sincronismul a fost un astfel de curent, rezultat al unor atitudini ce au apărut cu mult înainte și care au continuat să se manifeste și după aceea.

Am considerat necesar să readucem în discuție acest aspect, acum în perioada postmodernă, acum când nu doar influența occidentală asupra scriitorilor români este discutată, ci și rolul pe care influența balcanică l-a avut și îl poate avea în continuare. Este un moment în care sunt repute în discuție concepte importante cum sunt acelea de centru și margine sau cele referitoare la marile și "micile" literaturi. Într-un asemenea context mai este oare important să luptăm pentru sincronizare?

În același timp am socotit necesar să discut și anumite aspecte care pot fi analizate mai ales ca niște paralelisme și mai puțin ca o încercare de sincronizare. Izolarea politică a țării timp de aproape o jumătate de veac a avut drept consecință izolarea culturală și în acest caz a fost greu să se facă eforturi de sincronizare. Când Zidul Berlinului s-a prăbușit, lumea occidentală se afla în plin postmodernism, curent care neagă rolul centrelor culturale. În acest caz cu cine și cu ce ar fi trebuit să ne sincronizăm? În acest caz se poate vorbi mai mult de paralelisme decât de efortul de a calchia anumite modele străine. Există numeroase similitudini între tehnicile naratologice ale scriitorilor români și cele ale altor scriitori din Balcani sau din zona pe care ne-am obișnuit să o numim Europa de Vest sau Occident, între tipologia personajelor sau preferința pentru anumite toposuri. Se observa la foarte mulți scriitori dorința de a și face

cunoscut orașul natal, imaginea lor despre el și de aceea vorbim despre Bucureștiul lui Cărtărescu, Eliade sau Țoiu, despre Istambulul lui Orhan Pamuk sau Chișinăul lui Dumitru Crudu și Emilian Galaicu-Păun. În toate aceste cazuri este vorba în principal de paralelisme nu de sincronii.

## 2. Sincronismul. Câteva date istorice

Sincronismul a fost o problema a culturii române încă din secolul al XVIII-lea, atunci când mari cărturari asemeni Stolnicului Constantin Cantacuzino<sup>iv</sup> sau reprezentanților Școlii Ardelene încearcă să construiască un arc cultural între Orient și Occident, peste o prăpastie ce continuă să se adâncească. De-a lungul timpului sincronizarea culturii române cu marile culturi occidentale, începând cu secolul al XIX-lea, până spre ultimele decade ale secolului XX, sincronizarea cu literatura franceză devine aproape o obsesie pentru societatea românească. Datorită acestei tendințe se ajunge la desconsiderarea, uneori chiar negarea moștenirii culturale de influență orientală, a tot ceea ce reprezenta fondul balcanic este considerat de slabă calitate, deci trebuia ignorat și înlocuit.

În perioada interbelică criticul Eugen Lovinescu elaborează chiar o teorie culturală a sincronismului literaturii române. **Teoria sincronismului** a fost elaborată într-o etapă de dezvoltare a culturii române în care aceasta încercase să asimileze principalele curente literare și forme de expresie ale culturii occidentale. Ea pornește de la premisa că literatura unui popor trebuie să se dezvolte simultan cu literaturile mai avansate, astfel încât să nu apară diferențe calitative majore. În concepția lui Lovinescu *teoria sincronismului* nu apare ca o teorie a adaptării întâmplătoare la ritmul culturii europene moderne, ci a „trăirii în același spațiu sufletesc”. Regăsim aici într-o formulare adecvată epocii interbelice teoria marginii și a centrului, ce care reprezintă una din marile teze ale postmodernismului. Adept al unei literaturii române moderne, izvorâtă „din contactul mai viu cu literaturile occidentale și îndeosebi cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880”, Lovinescu este în același timp criticul care încurajează manifestarea fondului balcanic și oriental.

Interesant este faptul că și influența balcanică își găsește în Eugen Lovinescu unul dintre primii teoreticieni. Consideră balcanismul ca sursă de creație o formă culturală tradițională ce coexistă cu modernismul definit de Lovinescu ca un spirit al veacului, contribuind astfel la constituirea unor condiții materiale și spirituale prin care se ajunge la un fenomen de omogenizare a civilizațiilor într-un ritm de dezvoltare sincronică. Curentul tradiționalist cel care îl acuză pe Lovinescu de lipsă de respect pentru valorile tradiționale, va promova mult mai puțin fondul balcanic decât acesta.

Conștiința unei literaturi balcanice, ca o formă de expresie distinctă în cadrul prozei, apare în modernitate în operele reprezentative ale lui Lovinescu, Călinescu și Iorga, care analizează din diferite perspective modul în care fondul balcanic este preluat de literatura modernă și felul în care imaginarul balcanic este folosit de scriitori pentru a se exprima. Recurgerea la fondul balcanic, văzut ca o resursă autohtonă de exprimare în cadrul unei literaturi care încerca și reușea să țină pasul cu literatura occidentală se explică și prin existența unor preocupări de reînnoire a formelor de expresie la nivelul romanului european. În jurul anului 1920 se vorbește deja de criza romanului post balzacian. Literatura europeană este caracterizată de apariția marilor romane care vor contura tipologia noului roman Joyce, Proust,

Gide. Specific Europei de sud-est este în aceeași perioadă apariția romanului de inspirație balcanică, roman a cărui existență nu trebuie redusă la manifestările sale din literatura română și la opera inconfundabilă a lui Mateiu Caragiale. Literatura bulgară și cea sârbo-croată manifestă aceleași tendințe.

Dorind parcă să polemizeze peste ani cu Lovinescu, dar și cu opoziții săi, sintetizând cu ironie fină tendința spre sincronizare, Mircea Cărtărescu scrie: Proust a fost adulat, Papini a fost zeificat, Joyce a fost cultivat și contestat cu pasiune. Faulkner a fost imitat până la exces. Avem un Kafka român (M Blecher) avem o Virginia Woolf româncă (Hortensia Papadat Bengescu) și un Gide român (Camil Petrescu). Avem și autori fără echivalent în literatura lumii, ca marele poet Arghezi.[...]Nimic atât de exotic încât să nu mai poți înțelege, în schimb, cu ceva, care vine din limba română, această portugheză a Orientului [Cărtărescu, p 199-200]<sup>vi</sup>. În același text Cărtărescu consideră balcanismul o sursă a literaturii moderne, poate chiar postmoderne, nu o formă de cultură tradițională.

### 3. Sincronismul și Cortina de fier

Fie că suntem de acord cu sincronismul, fie că nu, fie că îl considerăm o tendință care a contribuit la dezvoltarea literaturii române sau una care a transformat această literatură într-una de provincie culturală, sincronismul așa cum a fost gândit de Lovinescu nu putea opera în perioada comunistă. Motivul este unul foarte simplu, în spatele cortinei de fier, scriitorii, asemeni întregii populații trăiau izolați, având doar rare contacte cu viața literară.

Aflați în exil scriitorii ca Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, mai târziu Vintilă Corbu, Paul Goma, Herta Muller sau Petru Popescu erau interziși în țară, nu aveau un contact constant cu cititorii. Unii dintre ei ca de exemplu Emil Cioran, Eugen Ionescu sau Herta Muller scriu în franceză și germană, chiar dacă uneori se referă la realități din țară. Ei se integrează astfel în literatura țărilor de adopție. Alții, cazul lui Mircea Eliade se afirmă prin alt gen de scrieri, dar continuă să scrie în limba română, cu speranța ca vor putea fi citați de cititorii români.

Imediat după preluarea puterii de către comuniști, scriitorii care reușesc să publice, scriu o literatură proletcultistă, după model sovietic. Nu este considerată un model marea literatură rusă, ci tot scriitorii aserviți regimului. Sunt scriitorii reprezentativi care fac asemenea compromisuri, unul dintre cele mai elocvente exemple fiind Mihai Sadoveanu care scrie *Mitrea Cocor*, roman complet lipsit de valoare literară, elogiul adus *noilor realități socialiste*. Este perioada când se afirmă scriitorii ca Mihai Beniuc sau A Toma, nume pe care istoria literaturii le-a uitat aproape, când unii scriitorii ca Dan Deșliu sau Henriette Yvonne Sthal renunță la orientările moderniste sub care debutaseră pentru a scrie o literatură în acord cu cerințele politicianiste ale epocii.

În ciuda acestei izolări, după pa scriitorii români scriu o și literatură de valoare care poate dialoga cu ceea ce se scria în lume în epoca respectivă. Unele dintre operele acestea nu vor fi publicate decât în perioada de relativ dezgheț ideologic a deceniului al șaptelea. Chiar dacă după anii 60 nu cortina de fier nu era la fel de impenetrabilă ca la început, ea există, circulația liberă a ideilor este restricționată și contactele cu mișcarea literară a unor culturi aflate în afara lagarului socialist se menține la nivel sporadic.



#### 4. Romanele obsedantului deceniu și întunecatului deceniu opt

La sfârșitul deceniului al șaselea al secolului trecut are loc un relativ dezgheț ideologic și unii scriitori reușesc să publice proze foarte moderne. Într-o epocă în care postmodernismul nici nu exista pentru critica oficială, deși epoca lui de glorie era în plină desfășurare în Occident, Constanti Țoiu publică romanul de succes *Galeria cu viță sălbatică* urmat la puțin timp de *Obligado*. Nu putem considera *Galeria cu viță sălbatică* un roman istoric, fiindcă se referă la întâmplări petrecute în epoca *obsedantului deceniu*,<sup>vii</sup> și este scris în anii '70 (la douăzeci de ani de la petrecerea evenimentelor narate), în timp ce *Obligado* este analizat ca un roman al devenirii conștiinței individuale, cu toate că și în acest carte există dese referiri la perioada interbelică, la anii '50, chiar la trecutul fanariot al Bucureștiului.<sup>viii</sup> De fapt ambele romane sunt valoroase în plan literar prin descrierea mentalității balcanice și a modului în care a încercat să se manifeste în spațiul public rezistența în fața dictaturii. Prin modul în care prezintă încercările unor indivizi de a se apăra în fața absurdului, de a se izola de o lume pe care nu mai vor să o înțeleagă și la care nu vor să se adapteze, fiindcă o consideră inferioară, ambele folosesc evocarea trecutului recent pentru a ilustra aspecte ale acestei mentalități specifice societății românești postbelice. Evocarea epocii întunecate a deceniului al cincilea nu este realizată cu minuțiozitatea scriitorilor de romane istorice, prin valorificarea documentelor de arhivă sau a unor măturii. Autorii au trăit această perioadă și grozăviile ei îi obsedează. Ei scriu despre această epocă și se eliberează pe ei și societatea de obsesia perioadei de început a comunismului și justifică evoluția lui, uneori chiar propriul parcurs intelectual.

Axele romanului istoric balcanic sunt determinate de relația dintre sentimentul istoriei tragice și voința colectivă de supraviețuire și de dialogul, devenit uneori confruntare între Orient și Occident. La acestea se adaugă sentimentul repetiției catastrofelor ce generează necesitatea de a rezita în orice condiții vicisitudinilor, sentiment a cărui formă imagologică este roata. Istoria a fost nemiloasă cu oamenii acestor locuri, mai mult un instrument al distrugerii decât al construcției, opinie exprimat de unul din personajele cheie ale romanului lui Constantin Țoiu *Obligado*: „...tot ceea ce vedeau ei acolo se făcuse scrum, scrum; istoria se baza pe cenușă ăsta era aluatul, ciudat la oricărei propășiri” [Țoiu p. 28]. O istorie care nu se ilustrează prin monumente, nici măcar prin cele ale palatului lui Brâncoveanu<sup>ix</sup>ci prin legendara figură a Crailor de Curtea Veche, imortalizați de Mateiu Caragiale și reînviați de Constantin Țoiu ca un adevărat simbol al măreției și decăderii adevăratului București „Ah se aflau în inima Curții Vechi a Crailor de Curtea Veche !... A lumii lor năzuroase în asfințit...A închipuirii umplând cerul cu extincția ei rece, serafică, fosforescența a viciului ...Era ceva ce semăna cu un dulce și duios dezastru, cu un sfârșit de lume în care nu mai rămăsese decât voluptatea” [Țoiu, p.29]. e imaginea unei lui crepusculare ce încearcă să supraviețuiască unei epoci dintre cele mai agresive. *Obligado* nu este însă un roman istoric, deși evocă mereu istoria orașului. Autorul opune destinul unui personaj destinului orașului, istoria unei drame personale pentru a ilustra lupta de păstrare a individualității. În Balcani memoria colectivă a fost mereu contrazisă de cronicile oficiale, ceea ce i-a făcut pe locuitorii zonei și pe cititorii contemporani ai romanelor să pună totul sub semnul întrebării și să se lase adeseori fascinați de istoria apocrifă. Literatura nu ia naștere din memoria factuală, ci asemeni oricărei expresii artistice mai ales din imperfecta memorie sentimentală și din memoria existențială. Este firesc să avem astfel diferite imagini nu doar ale aceleiași epoci istorice ci și ale aceleiași personaj sau cadru, după cum este firesc să

treceam de mai multe ori într-o carte granița dintre verosimil și neverosimil în funcție de perspectiva autorului. Milan Kundera consideră că romancierii contemporani evocă istoria, fiindcă au pasiunea confruntărilor, dorința pentru un anumit aer un anumit spațiu [Kundera, p.165], afirmație prin care se justifică prezența genului în literatura balcanică.

Analiza tehnicilor narative, a modului în care Constantin Țoiu își construiește personajele și textele, releva tehnici ale postmodernismului. Chiar dacă nu este vorba despre un sincronism declarat așa cum a fost cel promovat de Eugen Lovinescu este evident că autorul a încercat să își valorifice lecturile. Peste ocean, în SUA, Mircea Eliade scrie ultimele sale nuvele. Sunt scrise în limba română, pentru publicul din România și influențele postmodernismului aflat la început pot fi detectate.

## 5. Gândiri paralele

Așa cum subliniam la sfârșitul capitolului anterior, analiza unor creații din ultimele decenii evidențiază mai ales anumite paralelisme între gândirea unor autori ce scriu în limbi diferite și aparțin unor sfere culturale diferite. Cum ar putea să fie altfel când una din tehnicile de naratologice cele mai răspândite este intertextualitatea. În același timp actul lecturii dă posibilitatea cititorului să reinventeze de fiecare dată povestea și să contribuie la transmiterea mesajului. Spațiul și timpul nu sunt constante impuse pentru romancieri, ci poate fi mai ales pentru autorii postmoderni o simplă convenție așa cum se întâmplă în romanele scriitorilor români Silviu Angelescu, Dumitru Crudu, Emilian Galaicu Păun sau Ioan Groșan, dar și în cele ale lui Orhan Pamuk, Ismail Kadare sau Julia Hristeva.

Încercând să definească diferențele tipologii ale romanului și să sistematizeze aria tematică diversă dezvoltată de roman, mai ales în secolul XX, critica structuralistă a aplicat principiile utilizate de sociologi și de cercetătorii istoriei pentru a defini tipologia romanelor. Pornind de la observațiile lui Claude Levi Strauss, Nicolae Manolescu constată: "Nici romancierii nu creează în chip absolut. Au și ei un tip de repertoriu ideal de combinații din care aleg, după împrejurări, și pe care l-am putea numi domeniul romanului. Dacă am reuși să aflăm granițele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (și periculos) de a pătrunde în tainele imaginației romancierilor, mai exact ale fanteziei lor tehnice" [Manolescu, p 21]. Preluând parțial și mai ales din motive metodologice aceste teorii structuraliste, Nicolae Manolescu nu uită să sublinieze rolul esențial pe care intuiția și inducția continuă să le aibă în cadrul oricărui demers critic.

Despre romanul contemporan Milan Kundera crede că „este o modalitate de a capta prin mijloace artistice specifice a fluxului nesfârșit al vieții exterioare și interioare” [Kundera. p.23]. Hegel consideră că genul epic exprimă stadiul naiv al conștiinței colective ceea ce ar putea fi interpretat și pentru definirea romanului ca un gen prin care se reflectă realitatea unei anumite colectivități în ultimă instanță a unei zone geografice și culturale. Pornind de la aceste distinse definiții paralelismele în creația unor autori contemporani devin chiar o fatalitate, fiindcă realități similare generează forme artistice asemănătoare.

Apariția conceptului de intertextualitatea a avut consecințe asupra definirii autenticității scrierii, veridicității conținutului, raportului dintre autor și text dintre acestea și cititor. Indirect a dus al schimbarea structurii romanului postmodernist. Potrivit concepției postmoderniste, însușite în aeralul literar românesc de către optzeciști și teoretizată de Mircea Nedelciu, este

autentic doar realul transformat în text. Ei preferă explorărilor hermeneutice în profunzimile eului experimentarea textuală a elementului biografic și căutarea eului literar [Grati, p.129]. Intertextualitatea devine un dialog între texte, manipulări algoritmice ale unor texte, ajungându-se să fie tolerat chiar colajul de tip copy-paste [Mușat, 2002, 132].

## 6. Concluzii

Apărut ca un concept menit să conducă la dezvoltarea literaturii române în general, a romanului în special, sincronismul a reprezentat o perioadă a dezvoltării genului. Efectele sale benefice nu pot fi contestate, mai ales în perioada interbelică. A continua să vedem literatura română ca o literatură colonială, dornică să ajungă la același nivel cu anumite forme de cultură occidentală este o greșală. Postmodernismul prin abolirea canoanelor și valorificarea a tot ceea ce este diferit sau pitoresc și spectaculos adeschis larg ușa tuturor literaturilor, abolind diferența centru-margine.

Evoluția contemporană a literaturii se face în cadrul larg al globalizării, al culturii de masă. Un aspect care nu poate fi neglijat atunci când vorbim despre raporturile dintre diferitele curente și tendințe este literatura on-line.

### Bibliografie

1. Albérés, R, M – *Istoria romanului modern*, Editura pentru literatură universală, București, 1968
2. Alexandrescu, Sorin – *Paradoxul românesc* – editura Univers, București, 1998
3. Boia, Lucian – *Occidentul o interpretare istorică* – editura Humanitas, București, 2007
4. Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc* – editura Humanitas, București, 1999
5. Eliade, Pompiliu – *Influența franceză asupra spiritului public în România. – Originile*, Editura Univers, București 1982
6. Kundera, Milan – *Arta romanului* editura Humanitas, București, 2008
7. Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe* – Eseu despre romanul românesc, editura Gramar, București, 2006
8. Manolescu, Nicolae- *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură* – editura Paralela 45, Pitești, 2008
- 9.
10. Goldsworthy, Vesna – *Inventarea Ruritaniei. Imperialismul imaginației* – editura Curtea Veche, București, 2002
11. Grati, Aliona – *Romanul ca lume postBabelică*, editura Gunivas, Chișinău, 2009
12. Sorescu, Roxana – *Reinventând Europa* – editura DuStyle, București, 1998
13. Spiridon, Monica, Lefter, Crăciun Gheorghe – *Experimentul litera postbelic* – Colecția 80, seria eseuri, ed Paralela 45, Pitești, 2007
14. Theodorescu, Răzvan – *Cultură și civilizație europeană* - edi editura Fundației România de Măine, București, 2005
15. Todorov, Tzvetan – *Noi și ceilalți* – Istitutul european, Iași 1999

## LES ESPACES VERTS: DU VOCABULAIRE À LA CULTURE

Lucreția-Nicoleta Bicescu, U.T.C.B.

### 1. INTRODUCTION

Les espaces verts (bois / forêts, clos, jardins, parcs, squares; aire de jeux; rond-point) sont des «surfaces réservées aux arbres, à la verdure, dans l'urbanisme moderne» (*Tlfi, espace*<sup>1</sup>, B.2.b.α). Les espaces verts sont près de nous, ils font partie du quotidien. En 2009, pour les Français, le jardin est la deuxième *pièce* la plus importante de la maison juste derrière le salon, mais devant la cuisine! Un Français sur quatre considère en effet que l'adoption de comportements plus écologiques passe d'abord par un habitat plus vert et des villes plantées d'arbres (cf. *Wikipedia*).

Dans une approche phénoménologique de l'espace, du point de vue de la grandeur, les espaces verts sont de «grands espace», des espaces vastes (cf. A. Moles, 1982); du point de vue de la forme, les espaces verts peuvent être petits ou grands. L'ordonnance symétrique (géométrique) ou asymétrique, le respect de la nature ou la domination de la nature rendent propre une discussion des divers types d'espaces verts dans le contexte de l'art, donc de la culture. Déjà depuis l'Antiquité les jardins sont organisés de manière géométrique: le plan le plus ancien de jardin est égyptien (env. 1400 av. J.\_Chr.) et présente des allées bordées d'arbres et des lacs rectangulaires.

Les individus peuvent se localiser par rapport à ces espaces: *à la lisière / à l'orée du bois, à travers bois; au bord / au cœur / au-dessus / au fond / au milieu / au sein du bois; sous le couvert du bois; à l'entrée / au bout / au fond du jardin; au bas / au fond du verger*

Les individus peuvent dérouler toute une série d'actions par rapport à ces espaces: *gagner / traverser le bois; courir les bois; se promener au bois; s'enfoncer / entrer / fuir dans le bois; sortir du bois; voler / être volé comme dans un bois; faire le bois; descendre / (r)entrer / s'enfoncer / errer / jouer / se promener dans un parc; faire le tour d'un parc, faire un tour de parc; aller / descendre / se promener au parc; flâner / jouer / se reposer dans un square; promener un enfant dans un square; traverser le jardin; jouer / travailler au jardin / dans le jardin; aller / descendre / se promener au jardin / dans le jardin; faire un tour de jardin / dans le jardin; entraîner quelqu'un au jardin / dans le jardin; promenade au bois; promenade(s) au parc./ dans un parc.*

Plusieurs éléments sont propres aux espaces verts: allées, arbres, avenue(s), banc(s), carrés, chaise, chapeau, clôture, coin(s), entrée, extrémité, fond, grille(s), haie(s), labyrinthe,

lisière, massifs, mur(s), nain de jardin, ombrages, palissade, parterre(s), pelouses, porte(s), sentiers, terrasse; treillage, verdure, etc.

Des bâtiments divers se retrouvent dans les parcs ou jardins: cabane, fabrique de jardin, gloriette, kiosque, orangerie, patio, pavillon, pergola, rotonde, serre, véranda, etc.

Les espaces verts rejoignent en même temps la nature et la culture. Pour faire la distinction nature vs culture nous proposons une classification des biens naturels et mixtes retenus dans la *Liste du patrimoine mondial*:

> environnement naturel (terrestre, maritime, fluvial, océanique): archipel, atoll, baie, barrière, bassin, calanche, canal, chute, cirques, colline, côte, delta, désert, falaise, falaise fossilifère, fjord, forêt, glacier, golfe, île, isthme, karst, lac, lagune, lagon, mer, montagne, monts, oasis, pitons, plaine, plateau, polder, précipice, station baleinière, steppe, tropique, vallée, volcan; arc géodésique;

> paysages: paysage panoramique, paysages cariocas entre la montagne et la mer (Brésil); paysage agricole, paysage viticole, paysage d'agaves; paysage archéologique (des premières plantations de café du S-E de Cuba); paysage minier, paysage industriel; complexe forestier

> paysages culturels d'une région / d'une province / d'une vallée / d'une ville / du café / des rizières en terrasses / du lac / de l'agro-pastoralisme méditerranéen, etc.; paysage culturel historique de région viticole, paysage culturel et botanique, paysage culturel relique; ensemble architectural maniériste et paysager;

> plantations: vignoble en terrasses, rizière, rizière en terrasses

> parcs: parc archéologique, parc d'églises rupestres, parc provincial, parc naturel, parcs nationaux, parc national historique, parc international, parc de pèlerinage, parc d'État

> jardins: botanique / persan / d'un château, etc.;

> sites: agricole / culturel / rupestre; site palafittique préhistorique

> régions: région viticole, région d'intérêt panoramique et historique

> réserve: réserve naturelle, réserve naturelle intégrale; réserve forestière; réserve de faune / de gibier / de forêt atlantique / d'atoll / de récif / de cordillère / de mont / de vallée / de biosphère; réserve de village historique;

> sanctuaires: de faune / de faune et de flore / de baleines;

> aire de safari.

Les étiquettes sous lesquelles sont rassemblés ces types de biens sont assez diverses: patrimoine naturel et culturel d'une région; patrimoine de forêt tropicale ombrophile; ensemble historique, culturel et naturel; aire de conservation, complexe de conservation, zone de conservation, aire protégée, zone protégée; zone de nature sauvage; système naturel, contrée naturelle (et culturo-historique); écosystème.

## 2. CLASSIFICATIONS DES ESPACES VERTS

Les typologies introduites dans ce chapitre sont de nature linguistique (structures N + Adj., N + Prép. + N inventoriées selon le *Tlfi*). et constituent notre point de départ pour le commentaire des typologies issues d'autres domaines de la connaissance. Les espaces verts sont souvent rattachés au terme de *paysage*. C'est pourquoi nous avons introduit ce terme dans notre inventaire.

Nous avons retenu les mots *verger* et *potager* qui sont issus par ellipse de *jardin verger* et *jardin potager*. Le mot français Au Moyen Âge, le mot *verger* (<lat. class. *viridarium* «jardin de plaisance, bosquet» dérivé de *viridis* «vert») est usuel pour désigner à la fois le jardin d'agrément et le jardin planté d'arbres fruitiers. Le mot *jardin*, utilisé surtout au 12<sup>e</sup> s. dans les textes normands et anglo-normands se répand à partir de la deuxième moitié du 13<sup>e</sup> s. d'abord au détriment de *ort* (< lat. class. *hortus* «jardin potager»). Guillaume de Lorris utilise de nombreuses fois *vergier* et très rarement *jardin* pour désigner le jardin de Deduit dans le *Roman de la Rose*. Par la suite, Jean de Meun utilise davantage *jardin* que *vergier* (une seule fois à la rime). Les deux formes sont concurrentes jusqu'à la fin du 15<sup>e</sup> s. (cf. *Tlfi*). Le syntagme *jardin potager* existe depuis 1567.

> PAYSAGE, sb.m.

A. 1. *paysage champêtre / de montagne / d'automne / de neige; paysage admirable / grandiose / désolé / sinistre / tourmenté; charmant / frais / magnifique / riant / vaste paysage*

A.3. (p. ext.). *paysage urbain*.

> BOIS, sb.m.

I. A. *sous-bois*:

I.A.a. *bois desert / épais / frais / humide / petit / sauvage / touffu / vieux; bois sacré*

I.A.b. *bois taillis; bois de châtaigniers / de chênes / de citronniers / de cypress / de hêtres / d'oliviers / d'orangers / de pins / de sapins*

> PARC, sb.m.

B. 2. (synon. *jardin (d'agrément)*)

*parc d'un château / d'une maison (de maître) / d'un manoir; parc anglais, parc à l'anglaise; parc d'agrément; parc paysagé; parc immense, magnifique, solitaire, abandonné; beau, grand, immense, petit, vaste, vieux parc;*

B.3. (synon. *jardin (public)*)

*parc public / municipal; parc Monceau, parc Montsouris (à Paris); parc de Versailles; parc bien entretenu; parc (zoologique) (synon. jardin zoologique, zoo (fam.))*

B.4.a. *parc national; Parc national Albert (au Congo); parc (national) des Écrins (dans les Alpes).*

B.4.b. *parc (naturel) regional; Parc (naturel) régional de Lorraine /, du Vercors.*

B.4.c. *parc forestier domanial.*

B.5. (GÉOGR., GÉOPHYS.) *paysage de parc*

C. (p. anal.) (*supra* A)

C.1. a. *parc (de stationnement) (synon. parking, aire de stationnement, zone de stationnement); parc souterrain, (non) gardé, payant, à bicyclettes, à motos; parc(-)autos (fam.);*

C.1.b. *parc des sports. Parc des Princes (à Paris).*

C.1.c. *parc d'attractions.*

C.1.d. *parc résidentiel (de loisirs).*

> SQUARE, sb.m.

A. 2. [En France] *square fleuri / ombragé / verdoyant; square désert / solitaire; squares parisiens;*

*paisibles squares; square de la tour Saint-Jacques, square des Batignolles*

> JARDIN, sb.m.

A.1. *beau jardin; jardin fleuriste / fruitier / maraîcher / verger; jardin anglais (/ à l'anglaise / pittoresque); jardin français (à la française / classique / régulier); jardin familial; jardin ouvrier; jardin suspendu; jardin de buis / de roses; jardin de rapport; jardin de curé; jardin d'hiver; jardin en friche; jardin de l'hôtel / d'une villa; jardins du casino / de la ville;*

A.2. *jardin (public), jardin botanique / jardin des plantes, jardin zoologique (p. anal.), jardin d'acclimatation;*

B.2. *Le jardin d'Éden / de délices, le premier jardin*

B.3. *Le jardin des Hespérides*

B.4. *Le(s) jardin(s) d'Épicure*

B.5. *Les jardins de l'Académie*

B.6. *Jardin des Oliviers*

C. 1. a. *jardin japonais, jardins d'Adonis*

C.1.b. *le jardin de l'Italie, le jardin de la France (La Touraine)*

D.2.a. *jardin secret*

D.2.b. (allus. au *Cantique des Cantiques* IV, 12-16, V, 1 où la femme, son sexe sont comparés à un jardin)

> CLOS, sb.m.

A. *clos attendant; clos de vigne; clos aux biches*

B. [Dans les régions de vignoble] *Clos(-)Vougeot*

> VERGER, sb.m.

A. *verger d'amandiers / d'oliviers; verger entouré de haies*

A (au sing. à valeur de coll.). *Le verger français*

B. (p. méton., littér.) *verger en fleurs*

Ces mots se rattachent à l'hypéronyme *TERRAIN*:

BOIS «Ensemble d'arbres croissant sur un terrain d'étendue moyenne; ce terrain même» (IA)

PARC «Étendue plus ou moins vaste de terrain boisé entièrement clos, dépendant généralement d'une propriété (château, manoir, maison de maître, etc.) et comprenant des pelouses, des massifs de verdure, des arbres» (B2); «Lieu public dans une ville, une commune, constitué par des espaces verts» (B3).

SQUARE «[En France] Jardin public généralement peu étendu, entouré d'une grille, au milieu d'une place» (A2)

**JARDIN** «Terrain, plus ou moins étendu, planté de végétaux» (A); «Terrain généralement clos, attenant ou non à une habitation, planté de végétaux utiles ou d'agrément» (A1)

**CLOS** «Terrain de culture, d'élevage ou de plaisance entouré d'une clôture» (A).

**VERGER** «Terrain de plus ou moins grande importance planté d'arbres fruitiers d'une ou de plusieurs variétés» (A)

POTAGER «(Partie de) jardin réservé(e) à la culture des légumes et de certains fruits» (IIA)

### III. DES JARDINS

Nous dédions un chapitre aux jardins, que nous considérons comme l'espace vert qui se prête mieux à la distinction nature vs culture.

Les jardins sont attestés dans toutes les zones de domestication des plantes où ils sont des lieux plus sophistiqués que les champs ou les près. La règle esthétique quasi unique des jardins de climat méditerranéen était, depuis les origines, l'alignement. Elle est restée inchangée jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle dans les jardins perses. La règle des jardins chinois est l'évocation. L'ordonnance des vergers et potagers en planches ou carrés est justifiée par les besoins d'entretien, sanitaire et de production.

Au sens actuel le jardin implique la présence simultanée de trois composantes: la notion d'aménagement durable de l'espace, la notion de culture des végétaux (fleurs, légumes, arbres fruitiers, arbres / plantes d'ornement, plantes médicinales ou utilitaires) ou d'espace clos constituant un décor entièrement minéral (comme le jardin japonais) et la notion d'ordonnance qui signifie qu'un jardin est toujours organisé

#### III.1. Plusieurs critères sont adéquats pour faire une **typologie des jardins**:

a) critère chronologique: jardins antiques, jardins médiévaux, jardins maniéristes, jardins Renaissance, jardins du 17<sup>e</sup> siècle (jardins classiques), jardins du 18<sup>e</sup> siècle (jardins anglais; jardins classiques), jardins du 19<sup>e</sup> siècle (jardins éclectiques), etc.

b) critère topologique et esthétique: b<sub>1</sub>) jardins antiques (les jardins égyptiens; les jardins mésopotamiens où l'on pouvait jouir d'ombre et d'eau fraîche; les jardins persans, terrassés, géométriquement ordonnés autour d'un bassin; les jardins hellénistiques, luxuriants vu l'utilisation de matériaux chers; les jardins romains); b<sub>2</sub>) les jardins byzantins continuent la tradition des jardins hellénistiques; b<sub>3</sub>) les jardins islamiques mettaient en valeur l'élément



aquatique, souvent sous la forme de lacs alimentés par des canaux étroits; b<sub>4</sub>) jardins européens (les jardins à l'italienne soulignent l'unité maison-jardin, les jardins à la française sont symétriques; ils dominent les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècle, les jardins à l'anglais sont irréguliers, pittoresques); b<sub>5</sub>) jardins orientaux (les jardins chinois respectent le paysage et utilisent la pierre pour la décoration; les jardins japonais imitent d'abord les jardins chinois, mais ultérieurement ils deviennent plutôt abstraits, composés parfois seulement de sable et de pierres, ou miniaturaux);

c) critère esthétique: jardin beau / magnifique vs jardin abandonné / désert;

d) critère de la configuration: jardin symétrique, régulier vs jardin asymétrique, irrégulier;

e) critère des dimensions: jardin petit vs grand / vaste;

f) critère didactique: jardin botanique, jardin zoologique;

g) critère fonctionnel: le jardin potager et le verger (destinés à la production de légumes et de fruits); le jardin botanique (le jardin d'acclimatation, le conservatoire, destiné à la conservation de collections de plantes à des fins scientifiques); le jardin d'agrément (jardin public, destiné à la décoration, au divertissement, au repos).

h) par rapport à l'habitation, il y a le jardin d'intérieur, la cour intérieure, les potagers et les vergers urbains et suburbains, les jardins attenants à un palais / à un château / à un bâtiment officiel / à une ancienne usine / à un musée (qui perdent la fonction de production pour devenir un décor).

Certains de ces critères sont valables aussi pour d'autres espaces verts.

Il y a ensuite les jardins situés dans le bâtiment: sur une terrasse ou un simple balcon, sur un mur (mur végétalisé, treillage), sur un toit (jardin suspendu).

Au niveau linguistique, ces distinctions se réalisent avec des adjectifs ethniques et des noms propres de pays, de régions, etc. (typologie spatiale et esthétique), avec des adjectifs numéraux (typologie du point de vue de la chronologie), avec des adjectifs qualificatifs d'appréciation (pour les critères *c*, *d*, *e*).

Certains jardins fameux, qui illustrent des types qu'on vient d'énumérer, sont inclus dans la *Liste du Patrimoine mondial*: *Le jardin persan* en Iran; *les jardins d'Alhambra, Generalife et Albaicin de Grenade*, Espagne (jardin espagnol ou hispano-islamique); *Palais et parc de Versailles* en France (jardins à la française), *Palais et parc de Fontainebleau* en France (jardins à la française); *Villas et jardins des Médicis en Toscane*, Italie (jardin à l'italienne);

Palais d'Été, Jardin impérial de Beijing, Chine (jardin chinois); Hiraizumi – Temples, jardins et sites archéologiques représentant la Terre Pure bouddhiste, Japon (jardin japonais)

D'autres jardins, vergers ou plantations ont retenu l'attention des journalistes de National Geographic (2011): a) les jardins de l'Angleterre, le jardin japonais de Monet à Giverny (France), les champs de tulipes en Hollande, le trajet des jardins en Afrique du Sud; b) les vignobles de l'Italie, les vignobles de la vallée de Napa (Californie), les vignobles Peregrine de la Nouvelle-Zélande, les vignobles sur la rivière Margaret (Australie); c) les plantations de thé du Sri Lanka.

### **III.2. L'histoire des jardins** est riche et commence beaucoup avant notre ère.

Les jardins antiques les plus fameux sont les jardins suspendus de Babylone et les jardins persans (jardins-paradis).

Dans la Grèce antique les jardins ornaient des temples, des portiques, des stades, des gymnases et respectaient la nature. Des bassins servaient à recueillir l'eau.

Dans la Rome antique on cultive l'*hortus* jusqu'à la fin du 2<sup>e</sup> s. av. J.-Chr. L'espace des jardins est divisé par des lignes droites et symétriques. De la fontaine située au centre partent des allées bordées de statues, de bancs et des vases aux croisements. Vers la fin de la République le jardin accueille divers édifices (portiques, nymphées, temples, etc.) reliés par des allées. Le *xystus*, un autre type de jardin, est un complexe d'allées et de parterres à l'intérieur d'un espace limité. Pendant l'Empire les jardins comportent des allées, des édifices et des portiques.

Pendant le Moyen Âge la valeur des jardins dépend des plantes cultivées. Les Arabes introduisent en Europe des espèces végétales exotiques. Les jardins monastiques sont réguliers. On reprend la mode des jardins réalisés selon des critères géométriques.

Pendant la Renaissance, on crée la villa suburbaine. Michelozzo, B. Rossellino, G. da Sangallo e G. da Maiano réalisent des plans de jardins. Les jardins se remarquent par la richesse végétale et la décoration (Villa d'Este à Tivoli, Italie). Le jardin à l'italienne se répand en Europe. Pendant le 17<sup>e</sup> siècle André Le Nôtre crée le jardin à la française, avec de vastes basins et des parterres. Le modèle du jardin à la française (Versailles, Vaux, etc.) se répand en Europe pendant les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. Le jardin de Caserta mêle les deux modèles de jardin à la française et à l'italienne. Le jardin à l'anglais, romantique, créée par W. Kent, succède aux jardins classiques.

Déjà après la diffusion de l'éclectisme l'espace des jardins devient plus limité. Les rapport habitation – environnement sera étudié par des architectes tels que F.L. Wright, Le Corbusier, R. Burle Marx ou R.J. Neutra.

**III.3. Pourquoi certains jardins sont-ils remarquables?** Peut-être pour leur riche histoire, pour l'état de conservation, pour la restauration fidèle, pour le rayonnement au-delà de l'espace d'origine, pour l'éclectisme.

### **I Giardini Vaticani**

En 1279, Papa Niccolò III (Giovanni Gaetano Orsini, 1277-1280) transfère la résidence papale du Latran au Vatican. A l'intérieur des murs, près du colle di Sant'Egidio, il fait planter un *pomerium*, un *pratellum* et un *viridarium*. Ces anciens jardins et les nouveaux Jardins se trouvent actuellement dans la partie plus récente de l'État et occupent presque la moitié de la superficie totale du Vatican.

I Giardini Vaticani comportent des édifices, des statues, des fontaines et des plantes rares: La Piazza Santa Maria, Lo Stemma Papale (réalisé avec beaucoup d'essences végétales), La Stazione Vaticana, La Scogliera Artificiale, Il Monumento a San Pietro, La Casina del Giardiniere, Il Monastero Mater Ecclesiae, Il Collegio Etiopico (à côté du petit jardin de la Fontaine des Dauphins), La Grotta di Lourdes, Il Giardino all'italiana, La Colonia di Parrocchetti Monaco, La Centrale Trasmittente Marconi, L'Edicola di Santa Teresa di Lisieux, La Campana del Giubileo 2000, La Torre San Giovanni, Il Giardino alla francese, L'Eliporto, I Giardini della Palazzina di Leone XIII (avec les deux grandes Fontaines des Sirènes), L'Edicola della Madonna della Guardia, Il Bosco, La Fontana dell'Aquilone, La Casina di Pio IV, La Pontificia Accademia delle Scienze, Il Giardino Quadrato, La Fontana del Sacramento.

Au 15<sup>e</sup> siècle, Giuliano da San Gallo construit pour Lorenzo de 'Medici une **villa-modèle à Poggio a Caiano**, près de Florence. C'est un véritable château situé au milieu de la nature, mais très bien protégé. Le plan de la villa reflète la conception sur la villa patricienne de style antique. La propriété comporte un immense parc de chasse, un grand jardin et un petit jardin d'agrément (un jardin secret). Les deux jardins reflètent une harmonie soutenue par le respect de la géométrie:

«Grădina era alcătuită din răzoare și pătrate cu arbuști fructiferi. O mică grădină de agrément, independentă, ea însăși împrejmuțată cu ziduri, numită „grădina secretă”, oferea la mică distanță, la dreapta intrării, bolțile sale de frunziș regulate, straturile cu flori și cu plante rare și, în centru, un octogon de verdeață bun pentru destindere. În spatele vilei, marea grădină cobora pînă la Ombrone; la baza colinei, o mică insulă, care se numea Ambra, dăduse numele vilei.» (I. Cloulas, 1987, 302)

Depuis le Moyen Âge, la passion et l'art des jardins est remarquable en **Val de Loire**. Le jardin médiéval a une longue tradition: les jardins monastiques comprenaient un verger, un potager avec vivier, un jardin de «simples»; au 15<sup>e</sup> siècle, le roi René et Louis XI font aménager des «carreaux» fleuris dont les berceaux de feuillage, les fontaines à l'intersection des allées, les animaux élevés en liberté ou gardés dans des menageries et des volières enchantaient les flâneurs; Charles VIII fait venir un jardinier italien, Dom Pacello Mercogliano, pour aménager

les jardins d'Amboise et de Blois. En général, Mercogliano utilise des éléments typiques des jardins médiévaux: des parterres carrés entourés de palisades, des galeries tonnelles. Il introduit des nouveautés telles que l'importance de l'eau, des fontaines à grandes vasques circulaires, des essences comme le citronnier et l'oranger.

À l'époque classique, l'influence anglaise se fait sentir par la présence des fabriques ou «folies» qui parsèment les parcs des châteaux (pagodas, rondes, etc.). Parfois, l'architecture et les parterres à la française peuvent coexister avec le romantisme paysager à l'anglaise.

Les jardins de plantes apparaissent au 18<sup>e</sup> siècle et ceux d'horticulture au 19<sup>e</sup> siècle. L'éclectisme apparaît au 19<sup>e</sup> siècle, avec les jardins urbains fleuris.

L'engouement pour l'horticulture existe déjà au 15<sup>e</sup> siècle: il existe la culture de fleurs sous serres, des roseraies célèbres, des pépinières sur les alluvions de la Loire, le regain d'intérêt pour la culture des plantes médicinales..

À Amboise, un parc anglais occupe la majeure partie de l'espace extérieur et un parterre de tilleuls a remplacé le jardin italien de la Renaissance, dessiné au 16<sup>e</sup> siècle.

Les jardins à la française de Chenonceau, innovation de Diane de Poitiers, illustrent les jardins de la Renaissance. Il y a le Jardin de Diane de Poitiers, le Jardin de Catherine de M'edicis, le Jardin vert, le Labyrinthe, le potager

**Les jardins en terrasses de Villandry**, restaurés au début du 20<sup>e</sup> siècle, retiennent l'esprit de l'ordonnance architecturale adoptée pendant la Renaissance sous l'influence des jardiniers italiens invités par Charles VIII.

Trois terrasses sont superposées: de haut en bas il y a le jardin d'eau, le jardin d'ornement et le jardin potager décoratif, le plus original des trois. Ce dernier conjugue la tradition monastique du potager au dessin géométrique et celle des jardins d'ornement italiens. C'est un damier multicolore avec les neuf carrés plantés géométriquement de légumes. Entre le potager et l'église a été créé un jardin des «simples» consacré aux plantes médicinales, aromatiques ou condimentaires, comme beaucoup de jardins du Moyen Âge. Le décor de fond comporte des canaux, des fontaines, des cascades, un cloître de vigne et la vieille église romane de Villandry.

Il y a à Villandry une «Promenade dans les bois», un chemin qui surplombe de 30 mètres les jardins et le village.

Les terrasses, les grottes et les cascades apparaissent au 16<sup>e</sup> siècle.

## **Versailles et satellites**

Plusieurs châteaux et palais européens édifiés pendant les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles évoquent le schéma de développement de Versailles: le Château de Het Loo aux Pays-Bas (symétrie des bâtiments et des jardins selon un axe central), Château et parc de la Granja en Espagne (les jardins ornés de statues, oeuvre de sculpteurs français, répondent à un programme mythologique et allégorique), le Palais de Peterhof en Russie (le petit «château de Marly» fait partie des fabriques du parc).

En contrebas du Château de Versailles se trouve l'**Orangerie** construite par l'architecte Jules Hardouin-Mansart entre 1684 et 1686, pour remplacer la première orangerie édifiée par

Louis Le Vau en 1663. L'ensemble se distingue par l'ampleur, par la hauteur, par la pureté des lignes.

L'Orangerie se compose d'une galerie centrale voûtée, longue de 150 mètres, prolongée par deux galeries latérales situées sous les escaliers des Cent-Marches, le tout éclairé par de grandes fenêtres.

Sous Louis XIV, le parterre de l'Orangerie – pas moins de trois hectares – était orné de quelques sculptures qui se trouvent aujourd'hui au musée du Louvre. Composé de quatre pièces de gazon et d'un bassin circulaire, il accueille en été des arbres en caisses (orangers, d'Espagne, d'Italie ou du Portugal citronniers, eugénia, grenadiers, lauriers-roses, palmiers) qui sont conservés à l'intérieur du bâtiment pendant l'hiver.

**La Grande Orangerie** se prolonge à l'Est par **la Petite Orangerie**. Cet édifice ouvert au Sud par trois hautes baies donne sur un petit parterre longeant la rampe sud de l'escalier monumental des Cent-Marches. La Petite Orangerie est raccordée à l'extrémité Sud de l'Aile du Midi par un grand escalier percé au 19<sup>e</sup> siècle, dans le cadre des travaux pour la transformation de cette aile en Musée de l'Histoire de France.

En 1759, à la demande de Louis XV, le botaniste Bernard de Jussieu crée à Trianon un jardin botanique et fait construire les plus grandes serres chaudes d'Europe, aujourd'hui appelées "L'Orangerie de Jussieu". Avec les jardiniers Claude et Antoine Richard, il se met à acclimater de plantes exotiques ou rares: ananas, café, figuiers des Indes, fraises, géraniums, riz, tabac, etc.

Ce jardin botanique, qui comptait jusqu'à 4 000 variétés de fleurs et de plantes rares, disparaît après 1774, pour faire place au jardin anglais de Marie-Antoinette. Il est transporté au Jardin des Plantes.

Le **jardin japonais** est une partie intégrante de l'habitation traditionnelle. Les éléments primordiaux du jardin japonais sont le pont en bois ou en pierre, ou plat ou en zig-zag ou couvert d'un toit; le lac – point central de tout jardin un peu plus grand étant donné que l'eau, la mer surtout, est partie fondamentale de tout paysage japonais –, les pierres; le chemin.

À la Belle Époque, Alexandre Marcel crée le plus grand jardin japonais d'Europe dans le parc de Malévrier.

À Giverny, Claude Monet crée un jardin d'eau d'inspiration japonaise et qui, avec le Clos Normand (le jardin de fleurs devant la maison), forme son jardin de Giverny. Monet connaît le jardin japonais par les estampes qu'il collectionne. Le jardin d'eau est asymétrique et en courbes. Il y a ici le fameux pont japonais couvert de glycines, mais aussi d'autres ponts plus petits, des saules pleureurs, une forêt de bambous, et surtout les nymphéas qui fleurissent pendant tout l'été. Le bassin et la végétation qui l'entoure forment un monde clos, indépendant de la campagne des alentours.

## **Le verger-musée**

Les vergers et les serres, qui ont surtout des fonctions économiques, peuvent acquérir des fonctions esthétiques, comme les musées. Il y a ensuite les expositions organisées lors des foires pendant des fêtes.

Il y a plusieurs vergers visitables en France: l'Orangerie du Château de Versailles (Versailles), le Verger du Jardin du Luxembourg (Paris), le Verger Conservatoire Prunes et Mirabelle de Lorraine, le Jardin du Verger de Malicorne, les vergers de pommiers, de poiriers et de cormiers des jardins du prieuré d'Orsan.

Dans le Verger du Jardin du Luxembourg il y a un millier d'arbres fruitiers dont plus de six cent variétés de pommes et de poires.

Du verger aux orchidées, des arbres remarquables au rucher, la diversité botanique du Jardin du Luxembourg est remarquable.

L'origine de la collection fruitière actuelle du Jardin du Luxembourg remonte au 17<sup>e</sup> siècle: vers 1650, grâce à l'arrivée du frère Alexis (habitant de Vitry dans le Val-de-Marne) au monastère de la Chartreuse de Paris, alors voisin du Palais de Luxembourg. La pépinière d'arbres fruitiers des chartreux devient de plus en plus réputée. Dès 1712, plus de 14000 arbres fruitiers sortent chaque année du domaine. Pendant la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle le verger est la plus précieuse collection d'arbres fruitiers, indigènes ou acclimatés, existant au monde.

Au 19<sup>e</sup> siècle, Chaptal commence à rassembler dans la pépinière toutes les espèces et variétés de vignes cultivées en France pour dresser une nomenclature des différents raisins connus. On crée ainsi la plus belle collection de vignes qui ait jamais existé. En 1842 l'École des Vignes possède jusqu'à 1498 espèces ou variétés différentes. En 1848 on en compte 1924. Mais la collection disparaît pendant les années 1860, lors des travaux qui affecteront ce quartier de Paris sous Napoléon III, et ne sera jamais reconstituée.

Les serres du Luxembourg sont à la fois un lieu de production de plantes pour l'embellissement du jardin et la décoration florale du Palais du Luxembourg et un lieu de conservation d'un patrimoine végétal datant du milieu du 19<sup>e</sup> siècle.

Actuellement, sur une surface de 3600 m<sup>2</sup>, on trouve une orangerie (datant des années 1860 mais rapidement désaffectée), un ensemble de serres (dont la serre à orchidées composée de 7 "chapelles" qui reproduisent les différents climats des régions d'origine des végétaux), des châssis vitrés et un terrain de culture.

Au cœur de la ville, le jardin potager du **Jardin des Plantes** est un espace d'apprentissage et de découverte des fruits et légumes et de leur culture. Depuis la fondation du Jardin royal des plantes médicinales, en 1635, les plantes potagères et vivrières (alimentaires, aromatiques, condimentaires, industrielles, officinales) ont toujours été cultivées au Jardin des Plantes. Pendant plusieurs siècles, le Muséum national d'Histoire naturelle a ainsi largement participé à la culture, l'amélioration et l'introduction de végétaux destinés à l'alimentation humaine et animale.

**Les serres** font partie de l'histoire et du paysage du Jardin des Plantes. Les orangers sont les premières plantes fragiles conservées au Jardin Royal. Pour les protéger des gelées, on construit des orangeries, bâtiments utilitaires fermés au public. Les premières serres de bois et de verre sont aménagées plus tard pour conserver et acclimater les collections botaniques et les plantes rares rapportées

dea voyages d'exploration. La serre la plus ancienne, édiflée par Sébastien Vaillant en 1714, a abrité un pied de café envoyé à Louis XIV.

#### IV. CONCLUSION

Linguistique, géométrie, histoire, esthétique, etc. – autant de directions pour une approche adéquate de l'espace frais, parfumé, sensuel, riche en couleurs, fantastique et... près de nous.

#### BIBLIOGRAPHIE

1. Bailey, Rosemary, *Franța*, Washington, D.C., National Geographic Traveler / București, Adevărul Holding, 201
  2. Braudel, F., *Gramatica civilizațiilor*, Traducere de D. Moarcăș, București, Editura Meridiane, 1994
  3. Cattaneo, M. / Trifoni, Jasmina, *100 de minuni ale artei și arhitecturii din patrimoniul UNESCO*, Univers / România liberă, 2009
  4. Cloulas, I., *Lorenzo Magnificul*, București, Editura Meridiane, 1982
  5. Elisseeff, Danielle, Elisseeff, Vadime, *Civilizația japomeză*, București, Editura Meridiane, 1996 : 240-273
  6. Jepson, T., *Italia*, Washington, D.C., National Geographic Traveler / București, Adevărul Holding, 2010
  7. Moles, A., *Les labyrinthes du vécu*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982
  8. Sivadjian, Eve, Girbas, J., *Les Châteaux de la Loire par Géo*, Paris, Solar, 2003
- \*\*\* *Călătorii pentru o viață. 500 de locuri unice*, National Geographic / București, Litera, 2011
- \*\*\* *Châteaux de Loire*, Paris, Michelin, Le Guide Vert, 2002
- \*\*\* *Dicționar Enciclopedic Britanica*, Atena, De Agostini / București, Litera, 2009
- \*\*\* *Le Grand Atlas de l'architecture mondiale*, éd. fr. refondue et complétée, Encyclopædia Universalis, 1988
- \*\*\* *Facerea*, In *Biblia sau Sfinta Scriptură*. București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982: 11-67

#### Sources électroniques

Château de Versailles. [en ligne]. Accessible à l'adresse: <http://www.chateauversailles.fr/homepage> (consulté le 20.05.2013)

Comité des Parcs et Jardins de France [en ligne]. Accessible à l'adresse: <http://www.parcsetjardins.fr/> (consulté le 05.12.2014).

L'Enciclopedia italiana Treccani. [en ligne]. Accessible à l'adresse: <http://www.treccani.it/> (consulté le 15.04.2013)

I Giardini Vaticani [en ligne]. Accessible à l'adresse:

<http://www.vaticanstate.va/content/vaticanstate/it/monumenti/giardini-vaticani.html> (consulté le 05.12.2014)

Le Jardin des Plantes. [en ligne]. Accessible à l'adresse: <http://www.jardindesplantes.net/> (consulté le 20.05.2013)

Les Jardins de Claude Monet. [en ligne]. Accessible à l'adresse:

<http://giverny.org/gardens/fcm/visitfr.htm> (consulté le 04.12.2014)

UNESCO. [en ligne]. Accessible à l'adresse: <http://whc.unesco.org/fr/list/> (consulté le 10.09.2013)

La Santa Sede [en ligne]. Accessible à l'adresse: <http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html> (consulté le 05.12.2014).

TLFi. [en ligne]. Accessible à l'adresse:

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;> (consulté le 15.04.2013).

WIKIPÉDIA. [en ligne]. Accessible à l'adresse:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil\\_principal](https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal) (consulté les 20.04.2013, 03.12.2014).



# LA REALIDAD COLOMBIANA REFLEJADA EN LOS VESTIGIOS DEL REALISMO MÁGICO

Lector univ. dr. LOREDANA – FLORINA  
GRIGORE – MICLEA  
UTCB – DLSC

## Abstract:

My thesis examines the narrative techniques in the Laura Restrepo's novel, the famous Colombian writer. Focus is set on the question of the narrators; the narrators in this novel have a structuring function, and it is suggested that there is one of them in particular which links the main character's delirium with the context of the «real world» in the novel. A narratological analysis is carried out based on prolific representations of male-dominated discourse in this environment of violence, which typifies Colombian literature; characterized by multifaceted social, political, gender, and familial violence, Colombia has long been considered a country at war with itself. A description of every narrator's characteristics such as reliability, speech style, knowledge and experience is made, followed by a comparison between them and reflection about their function in the novel. Finally, among five narrators, two are pointed out as the most important, the one that connects the main characters psychological crisis with reality, and the one which sets the whole story together.

**Keywords:** Colombia, narrator, Delirio, Restrepo's novel, narrative techniques, and narratology.

Para poder percibir y comprender el espíritu de hispanidad, hay que empezar a mirar cada vez más hacia una literatura que se desarrolla con mayor frescura y auge en América Latina; no es sólo cuestión de una herencia desordenada en sus elementos sociales y políticos sino que hay elementos de carácter y de debilidad en unas «democracias de bolsillo». En efecto, elementos como: la oligarquía, los instrumentos freudianos, la hipocresía de la sociedad colombiana, la autora evaluando el machismo implícito en las relaciones familiares y sociales que rigen, quizás no nos sean tan ajenos. La realidad colombiana es escalofriante, pero no es producto de una casualidad histórica. Caracterizada por una violencia multifacética que abarca las esferas políticas, genéricas, y familiares, Colombia se considera un país en guerra civil; debido a la persistencia del discurso masculino en este ambiente violento que caracteriza la literatura colombiana, las representaciones del sujeto femenino son infrecuentes y problemáticas. Esta investigación examina las representaciones del cuerpo femenino inmerso en una realidad mágica en la novela *Delirio*, de la famosa autora colombiana Laura Restrepo, el objetivo siendo el de entender cómo se excluye y deshumaniza al sujeto femenino y se lo representa en la novela como un abyecto social, creado por la violencia y controlado por las normas hegemónicas y conservadoras. Al utilizar una aproximación interdisciplinaria que incluye desde el psicoanálisis y la teoría cultural hasta la teoría feminista, este análisis demuestra que las representaciones de la violencia auspiciada por las prácticas culturales hace silenciar tanto la escritura femenina como la agencia del sujeto femenino en la novela de Laura Restrepo. Esta desquiciante narración de la violencia (física y psicológica) se termina convirtiendo en un delicioso manjar de letras: una nueva interpretación de la novela psicológica, una reinterpretación del realismo sucio a través del monólogo interior y del estilo libre. En efecto, se trata de una novela inclasificable, fruto de una época, un país y una sociedad también

indefinibles. Colombia y su realidad escalofriante constituyen el desvelo de las obras de la famosa escritora Laura Restrepo. La autora nació en Bogotá en 1950, estudió Humanidades en la Universidad de los Andes y sucumbió a la tentación de hacer un postgrado en Ciencias Políticas. La literatura, el periodismo y la realidad política colombiana en la que participó activamente como protagonista son tres ejes de su atractiva personalidad, reflejada en su no menos atrayente e interesante novela. El componente asociado al realismo mágico que posee la novela se relaciona con el espacio mítico, pasado y delirante que se plasma en la narración, encarnado en las figuras de Portulinus y Agustina, mientras que las historias del Midas y de la familia Londoño presentan aspectos propios de la narco-narrativa, situados en un tiempo actual; todo esto se plantea desde la escritura de mujer, reconocible en la obra gracias a las figuras femeninas y a la visión que emerge a partir de la plasmación de esa esfera privada. Por otro lado, la polifonía está presente en la narración al intercalarse las historias contadas por un narrador incógnito que constantemente le da la voz a los personajes. La conjunción de rasgos pertenecientes al realismo mágico y a la narco-narrativa, además de la escritura de mujer, serán el centro de esta investigación, ya que a partir de ellos y de su utilización en la obra es que se genera el desmantelamiento de las categorías establecidas para posteriormente resignificarlas y generar categorías propias. Además, todos estos ejes conforman una suerte de novela dialógica que incorpora distintas líneas discursivas para resignificarlas y así proponer una apertura frente al discurso institucional. *Delirio* está construida en base a dos fuertes tendencias: el realismo mágico y la narco-narrativa, dos modos estéticos que poco comparten entre sí en la teoría, pero que, sorpresivamente, parecen ir de la mano en esta praxis literaria. El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado aturcido o asombrado al observador en el museo o al lector en su sillón. Esta objetividad se expresa de dos modos, ya sea como lo contrario a la subjetividad o como una obsesión por el objeto representado que se puede confundir con la ultraprecisión por el detalle microcósmico que se une a lo macrocósmico. Así, la realidad se desdibuja – es decir, es desdibujada, esa es su esencia y presenta un nivel de flexibilidad ilimitado en el modo de plasmarla. Ya no es el fiel reflejo objetivo, sino una perspectiva, un lente distinto que intenta mostrarnos una imagen determinada del mundo y en este sentido *Delirio* presenta características propias de esta corriente. Siempre estuve pensando en América Latina como en aquél nido que resiste a la racionalidad europea desde ese código mítico-religioso indígena donde existe una realidad mágico - maravillosa. En este marco el realismo mágico es percibido como un momento que surge en la historia de la literatura latinoamericana con la intención de señalar por un lado, la crisis de realismo que la nueva orientación narrativa manifestaba y, por el otro, con el intento de marcar las nuevas complejidades temáticas y formales determinadas por los cambios profundos que una renovada visión mágica de la realidad obligaba a adoptar con el propósito de simbolizar el choque de dos tiempos literarios sustancialmente opuestos, el pasado y el futuro. En el realismo mágico convive la esfera de lo racional, de lo objetivo, de lo mensurable, con el mundo de lo irracional, de lo fantástico y de lo incomprensible: es una coexistencia de dos perspectivas estéticas. Se percibe el mundo de un modo determinado y se lo representa de una manera que resulta peculiar puesto que implica una serie de elaboraciones internas de lo percibido sensorialmente, es decir, el cómo se plasma la realidad cobra una significación nueva, puesto que abre nuevos modos de

decir y de expresar. Lo que hace para los escritores latinoamericanos que este realismo sea de carácter mágico es justamente una relación que posee el término con el concepto de magia en su acepción común y corriente - magia es el arte o saber que, mediante símbolos y ritos y poniendo en funcionamiento leyes de causalidad desconocidas para la ciencia, ejerce su influencia y poder sobre los seres humanos y sobre las fuerzas ocultas de la naturaleza. Se supone que el realismo maravilloso se enfoca en una perspectiva de índole latinoamericano mientras que la magia, se supone que es de índole internacional. En efecto, lo que hace que en *Delirio* se presenten rasgos del realismo mágico y no de lo real maravilloso reside en dos ejes: primeramente, los hechos no ocurren en un espacio netamente asociado a la naturaleza, aunque en un segmento de la historia el ambiente sí parece ser un soporte - pero no esencial - y segundo, no existe el componente de sustratos indígenas ni de etnia alguna. Por lo tanto, ese código místico del análisis está siendo redirigido hacia la temática de la locura, utilizada para otros propósitos distintos a los de reafirmar la imagen de una Latinoamérica exótica, de un paraíso terrenal. Sin embargo, la magia aparece en *Delirio* como un rasgo universal que está lejos de limitarse a temas exóticos de índole turístico o genético indígena. Por otro lado, los dos fenómenos, lo real maravilloso y el realismo mágico, no son completamente diferentes el uno del otro. De este mismo modo, el realismo mágico está presente a lo largo de la novela, concretizado en vestigios, rastros y huellas. Esto también tiene que ver, obviamente, con el peso de la tradición del realismo mágico de Gabriel García Márquez en la narrativa colombiana. En *Delirio* los hechos cotidianos cobran una nueva significación que a los personajes que vivencian dichos espacios no parecen sorprenderles en lo absoluto. La diferencia entre los tres personajes delirantes, Ilse, Portulinus y Agustina, radica en que sólo Agustina posee una capacidad premonitora - en múltiples momentos de la novela al describir a aquellos delirantes se hace especial énfasis en la mirada, en los ojos que cambian según el estado en el que estén los sujetos y es así como la mirada de Agustina se vuelve fría e irreconocible para Aguilar cuando ella entra en el «episodio oscuro»; mientras que Portulinus delira en términos más místicos e Ilse se nos describe como una muchacha absolutamente retirada de toda realidad. Considerando a la locura en territorio latinoamericano, se puede decir que nos encontramos ante los despojos de una tradición literaria que se dio con mucha fuerza y que son absorbidos por Laura Restrepo y puestos en la novela como uno de los rasgos que identificaron en su momento al «ser» latinoamericano, pero que se ven redefinidos y cuestionados también gracias a la narco-narrativa; es por esto también que menciono a un juego de presencia / ausencia, precisamente por la mezcla que se genera entre ambas corrientes que nos impide encerrar la novela sólo en lo uno o sólo en lo otro. Dentro de esta línea de lectura de la que estoy hablando es preciso un desvío: uno de los elementos centrales de la novela, como ya está dicho, es el *delirio* y esto es visible tanto en la historia misma como en el modo en que esta está armada, es decir, existe una construcción que quiere representar al delirio. La novela posee paralelamente cuatro historias: la de Agustina que es una joven vidente que tiene una relación conflictiva con su pasado familiar, la del acaudalado clan de los Londoño, quienes han hecho su riqueza en base al narcotráfico dirigido por Pablo Escobar - reconocida figura colombiana, la de su marido, Aguilar, que es un profesor de literatura retirado que vende alimentos para perros a domicilio, oficio que practica principalmente para ocuparse de los delirios de Agustina; éstos desatan la narración cuando Aguilar retorna de un corto viaje para encontrar que su mujer ha tenido un arranque de locura y ha entrado en un estado delirante permanente

- desesperado, Aguilar intenta rastrear las causas que la llevaron hasta allí y aquello que detonó la locura en Agustina se relaciona directamente con la figura del Midas McAlister, un lavador de dinero que a lo largo de la narración cuenta su historia de ascenso social y los líos en los que se ha metido por culpa de sus delitos (los cuales incluyen un asesinato); es por boca de este personaje que además se muestra la cruda realidad colombiana. Por último, está la historia del alemán Portulinus, abuelo de Agustina, que encuentra en Sasaima un terreno apropiado para dar rienda suelta a su propio delirio, el cual viene desde Europa y se traspa por una especie de vía genética a su nieta. Por otra parte, el narrador de la historia es una entidad que permanece incógnita y omnisciente y que da inicio al relato con la tragedia acaecida a Aguilar. El realismo mágico que en la novelística de Gabriel García Márquez permitía revelar una situación social y política degradada en Colombia, todo el período de la Violencia, pasó a ser trabajado en la novelística de Laura Restrepo como un discurso igualmente revelador pero ya no de los problemas públicos y políticos, puesto que de esto se encarga la narco-narrativa, sino de un tipo de escisión de los sujetos que es universal e interna. De esta manera, *Delirio* no es sólo narco-narrativa ni sólo realismo mágico, sino una conjugación de ambos elementos que permite dibujar una imagen de la realidad en particular. El realismo mágico surge en Latinoamérica como una respuesta creativa ante un conflictivo momento social, la época de la Violencia colombiana, del mismo modo que la narconarrativa asume en sus rasgos principales no un movimiento, como sí lo fue el realismo mágico, pero sí una tendencia a denunciar las lacras sociales que imperan en los espacios del narcotráfico, mostrando una sociedad corrupta política y culturalmente, seccionada en clases sociales e igualmente caótica en el caso colombiano. El realismo mágico y la narco-narrativa son incorporados como tintes de la novela que al fusionarse le otorgan una pluralidad y color propio. La novedad reside en cómo son plasmados estos discursos mediante una serie de voces dialógicas que forman un tejido que va creciendo en la medida en la que las narraciones se van sucediendo en el relato. Ninguna voz se privilegia por sobre la otra, ninguna de ellas es prescindible, aunque elementos que se presentan en las historias puedan parecerlo. Estas dos corrientes literarias han sido asumidas en la teoría y crítica latinoamericana como discursos que de un modo u otro identifican a la escritura del continente sudamericano, es decir, como marcas que responden al contexto sociopolítico y cultural del continente, que surgen como respuesta ante los fenómenos sociales y que, por lo tanto, son apropiados por una comunidad específica y no otra. Respecto al realismo mágico, se puede decir que Laura Restrepo no concibe lo mágico como una marca que nos designa y en cierto modo nos limita. El personaje de Portulinus puede funcionar, simbólicamente, como referente a la cultura europea que también tiene permitido el delirio, y por tanto, que también puede tener dentro de sí las esferas de lo ilógico y exótico que se nos han atribuido a lo largo de los siglos desde la llegada de los españoles al continente. Todo lo narrado por la insigne escritora Laura Restrepo supone un licor mágico que fermenta y se nutre de sí mismo y que la autora calificó como su propio sentimiento de lo mágico, una percepción de la realidad que definía como extrañamiento, como irrupción en lo cotidiano de elementos que escapan a las leyes y a las explicaciones de cualquier inteligencia lógica; imaginar a una persona como el producto de una obra de ficción es increíble y precisamente la ilusión no es casual, sino que forma parte de la experiencia vital que aporta su lectura.

## **Bibliografía:**

- [1] Corbata, J. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires. 2002.
- [2] Dussel, E. *Liberación de la mujer y erótica Latinoamericana*. Nueva América. Bogotá. 1998.
- [3] Gargallo, F. *Ideas feministas latinoamericanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Segunda edición. Mexico D.F.: 2006.
- [4] Gargallo, F. *Las ideas feministas latinoamericanas*. Versión digital. Editorial Desde abajo. Bogotá: 2004.
- [5] Restrepo, L. *Colombia. Historia de una traición*. Iepala. Madrid. 1986.
- [6] Restrepo, L. *Delirio*. Alfaguara. Madrid. 2004.
- [7] Restrepo, Laura. *Delirio*. Alfaguara. Bogotá. 2002.
- [8] Restrepo, L. *Escrituras femeninas: estudios de poética y narrativa hispanoamericana*. Ed. María Rita Plancarte Martínez. Madrid. Editorial Pliegos. 2007.
- [9] Restrepo, L. *Olor a rosas invisibles*. Sudamericana. Buenos Aires. 2002.

# LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL Y SUS ALTIBAJOS EN LA SOCIEDAD LATINOAMERICANA

lector univ. dr. Loredana – Florina GRIGORE MICLEA  
UTCB - DLSC

## Abstract:

The central body of my essay focuses on novels and films, selected for the marked differences that inform their generic form, their style and their approach to representation as testimony; by focusing on the differences in these works, i further examine how different genres and subgenres help reveal, distort, or obscure the extreme realities these novels and films strive to portray. Characterized by multifaceted social, political, gender, and familial violence, Colombia has long been considered a country at war with itself; with prolific representations of male-dominated discourse in this environment of violence, which typifies Colombian literature, the representation of the female subject is often infrequent and problematic. This thesis explores the representations of the female body, with the intention of understanding it as an excluded subject, or social abject, created by violence and hegemonic norms. Drawing on an interdisciplinary theoretical approach, from psychoanalysis and cultural theory to feminist studies, this analysis proves that representations of violence fuelled by conservative cultural practices can effectively silence both female-centered literature, and female agency within Restrepo's novel.

**Keywords:** Colombia, Colombian literature, Delirio, The female subject, Restrepo's novel, and Violence.

En la obra narrativa de los escritores latinoamericanos se observa una tensión permanente hacia la unión de cuerpos y almas en una relación de identificación, y es interesante observar que cada uno de estos procesos de unión es metáfora del otro. El desenlace de *La multitud errante* (2001) es sin duda el más emblemático en este sentido, aunque también los de *Dulce compañía* (1995), de *La novia oscura* (1999) y de *Delirio* (2004) - en cierta medida los de *Leopardo al sol* (1993) y *La isla de la pasión* (1989) también, van en esta dirección: la apertura de lo que está guardado en la mente, de los conflictos interiores, al igual que el planteamiento de los conflictos interpersonales, permiten vislumbrar un territorio de paz y de entendimiento mutuo, pero la solución siempre tiene que pasar por el desenvolvimiento de los conflictos mismos, desde los más amplios y compartidos, hasta los que están encerrados en la psiquis de un personaje. La vida entera puede recrearse en las literaturas. La historia individual y las relaciones entre los personajes están entrelazadas con la historia que los rodea, una es metáfora de la otra, y la unión entre personas, el amor, resulta ser la fuerza más preciosa de la que disponen los personajes para encarar la hostilidad del mundo. Colombia y su realidad escalofriante constituyen el desvelo de las obras de la insigne escritora Laura Restrepo; la autora nació en Bogotá en 1950, estudió Humanidades en la Universidad de los Andes y sucumbió a la tentación de hacer un postgrado en Ciencias Políticas. La literatura, el periodismo y la realidad política colombiana en la que participó activamente como protagonista son tres ejes de su atractiva personalidad, reflejada en su no menos atrayente e interesante novela. Más allá pues de la situación endémicamente bélica de Colombia, que no sólo está en el trasfondo de la obra sino que se insinúa en todos los niveles de narración, porque el cáncer

de la falsedad y de la mentira corrompen de manera marcada casi todos los niveles de la vida social colombiana. Se encuentra en esta novela el conflicto de Agustina contra la montaña de mentiras que ha condicionado su vida durante décadas, el conflicto de Aguilar contra la locura de su compañera, el conflicto de cada uno de los personajes secundarios contra un ambiente hostil, una situación que obliga a todos a ponerse una máscara y a actuar de una manera absurda e hipócrita. En la novela de Laura Restrepo, titulada *Delirio*, una obra maestra de la narrativa del siglo XXI, encontramos, más allá de un manejo del lenguaje sencillamente extraordinario, la presencia del conflicto tremendo de la Colombia de los años '80, en que el *deus ex machina* era Pablo Escobar, el titiritero de toda la economía, el que manejaba todo el tablero del país. El propio Midas Mac Alister lo reconoce cuando dice que todo el mundo estaba a sus pies, y esto es quizás el núcleo de la novela: la distancia enorme entre las apariencias, lo que se dice, lo que se declara, por una parte y lo que es, lo que realmente ocurre por otra. Cuando Agustina dice que no aguanta la cantidad de mentiras que están envenenando el aire, parece que está delirando porque para luchar contra las mentiras invade la casa de platonos y otros recipientes llenos de agua. Pero en realidad es que ella percibe la infranqueable distancia entre lo que es y lo que parece, el conflicto entre verdad y mentira. Aguilar, el compañero de Agustina, no llega a comprender nada: sin duda ella siempre fue algo rara e inestable y antes que él se fuera se había enfurecido porque no la llevaba con él, pero luego se habían reconciliado y se había puesto a pintar de verde, tercer color del año, las paredes de la cocina. No pone de su parte esfuerzos Aguilar para intentar recuperar la razón de su amada, que le corresponde con una indiferencia olímpica o bien con rezongos y llenando la casa de palanganas llenas de agua cuya función es la de purificar la casa, infestada de mentiras. Afortunadamente, aparece sin previo aviso para echarle una mano la tía Sofi, una mujer madura de quien él antes no sabía nada, y que se instala en la casa. Aguilar entiende que la tía Sofi tiene una importancia determinante en la vida de Agustina, porque la pobre loca sólo acepta comer de sus manos. Esta parte de la investigación se justifica como consecuencia natural de las actitudes patriarcales inmersas en el lenguaje empleado por los personajes en la novela *Delirio*. Una perspectiva feminista en el análisis literario, es decir, el sexismo en el lenguaje me hizo optar por emplear conceptos de la teoría feminista francesa - ya que el feminismo apareció en el discurso oficial como un movimiento social y político que criticaba la desigualdad entre los sexos, pues no obstante, se desarrolló rápidamente y tuvo gran impacto sobre otras disciplinas, primordialmente académicas, entre ellas la ciencia política y la teoría literaria; la teoría literaria feminista se convirtió en una corriente heterogénea que se suele dividir en dos perspectivas principales; una es la angloamericana definida por su programa político y la tendencia de entender la situación de la mujer como una consecuencia de que la historia ha sido dominada por valores patriarcales y, la otra es el feminismo francés, que pone énfasis en lo lingüístico y el psicoanálisis; los subgrupos de estas dos tendencias generales tienen diferentes enfoques; el feminismo, que empezó como un movimiento occidental con una intención explícita de representar a todas las mujeres a nivel mundial, fue criticado desde dentro, porque la identidad femenina no era capaz de trascender las diferencias culturales existentes entre los diferentes grupos de feministas; hoy día, el feminismo sigue siendo un movimiento importante tanto en el discurso social como en las instituciones académicas - como base teórica de mi análisis del lenguaje en *Delirio*. Las relaciones que se establecen entre género y poder, aspectos centrales de esta investigación, se convirtieron en temática central de estudio para el feminismo. El interés y la atención

intelectual de quienes estudiaban las relaciones de género y poder, han cristalizado en estudios sobre diferencias y similitudes en el empleo del lenguaje (incluida la comunicación no verbal). No obstante, lo que es pertinente en este estudio es el análisis del sexismo en el lenguaje - no entraré en una discusión sobre si el sexismo en el lenguaje existe en realidad o no, ya que hay numerosos estudios donde se identifica y ejemplifica este problema. A mi me interesa estudiar el fenómeno del sexismo - me refiero aquí al sexismo como una actitud negativa basada en el género y dirigida a las mujeres (en la forma más extrema, la misoginia); el sexismo alude también a la discriminación basada en el sexo de las personas, por ejemplo, el sexismo contra hombres (misandria) y el sexismo contra los intersexuales y los transexuales - en el lenguaje literario (oral y escrito) porque lo considero una “posición lingüística” que deriva directamente de la conducta patriarcal vigente en algunas sociedades hispánicas (aunque exista, naturalmente, también en otras sociedades). Intentaré comprobar cómo las actitudes patriarcales inmersas en el lenguaje (en este caso, el discurso narrativo de *Delirio*) legitiman cierto modo de hablar de, con y sobre las mujeres: una conducta social que, a veces, revela lo que llamo en esta tesis actitudes patriarcales inmersas en el lenguaje. Yo considero que existe una estrecha relación entre el feminismo y el lenguaje y es importante constatar que el lenguaje está íntimamente relacionado con el concepto del conocimiento y por consiguiente, con el poder. Dos de las grandes cuestiones que ocupan al feminismo son la delimitación de su terminología, su uso y abuso, así como la nominalización (el dar o poner nombres a personas y objetos); se trata pues de la capacidad y autoridad autoasignada por minorías con poder para definir el mundo, o ejercer el derecho a especificar qué se considera una conducta “normal” o “anormal” de los seres humanos. Y a la fuerza de definir qué es aceptable hacer o decir, y qué es lo que se podría definir como belleza o cualidades femeninas; en suma, el poder de producir y reproducir las convenciones y convicciones dominantes en una sociedad. Esta perspectiva que cuestiona el poder del lenguaje escrito está íntimamente relacionada con la concepción del poder: aceptamos “lo verdadero”, “lo natural” y “lo normal” como verdades porque son construcciones que han sido convertidas en “verdades dadas”. Las definiciones de conducta social fortifican el poder de ciertos individuos y grupos y en este contexto teórico será el patriarcado (y su expresión lingüística, el sexismo en el lenguaje) el que tiene el poder de definir tanto la llamada “conducta normal” de los individuos en el plano de la realidad como el comportamiento de los personajes literarios en el plano de la literatura. El sexismo en el lenguaje ha sido documentado a través de estudios empíricos; no obstante, al estudiarlo, se presentan inmediatamente problemas teóricos: es inevitable preguntarse; ¿qué es el llamado sexismo en el lenguaje y dónde se origina? Según esta perspectiva crítica, el sexismo está integrado en la estructura profunda del lenguaje, convirtiéndose en un concepto inherente de la lengua misma. Está claro que el habla puede interpretarse de distintas maneras, dependiendo de si lo dicho o lo enunciado es por una mujer o por un hombre; debido a esto, no existe una esencia sexista. Además, científicamente, no es válido el argumento de que la “masculinidad” y la “feminidad” sean esencias o estructuras psicológicas estables e invariables del ser humano, es decir, que la mujer sea la “sometida” (tanto social como lingüísticamente), mientras que el hombre sea representado o autorepresente como un ser poderoso y dominador. Por eso, no se puede analizar una frase o una palabra aisladamente y sacar conclusiones basadas en partes separadas de su contexto total: el texto dentro del contexto en que emerge. Así pues, el asunto del sexismo es una cuestión de la relación de poder entre sexos. Eso significaría, insisto, que



no hay una esencia sexista en el lenguaje sino que el sexismo se produce como consecuencia de los discursos existentes, predominantemente producidos, reproducidos y legitimados por los hombres. Como es natural, el sexismo se manifiesta especialmente dentro de sociedades de orientación patriarcal. Si se acepta la teoría de que el sexismo en el lenguaje es una imagen de la relación de poder entre los sexos, hay que entender tanto el habla como los textos dentro de su contexto social y político. Por consiguiente, en mi investigación tomaré como punto de partida las dos teorías mencionadas anteriormente: que el sexismo en el lenguaje está íntimamente relacionado con los conceptos de poder y de nominalización y que hay que entender la cultura y el contexto en que emerge el lenguaje y su sexismo subyacente, para tratar de comprender la verdadera significación de lo enunciado ficcionalmente en los textos literarios. Las protagonistas insignes que marcaron exitosamente, año tras año, la historia de América Latina, como también la historia universal, sembrando para la eternidad atributos como: el encanto, la elegancia, el don, la sabiduría, la diplomacia, siguen deslumbrándome hoy día. Precisamente por este motivo, dedico este estudio a las mujeres ilustres que intervinieron ejemplarmente en el ambiente latinoamericano y universal, cambiando destinos, visiones, corrientes políticas, confiriendo de esta forma una nueva imagen latina mundial. Tomando, pues, como punto de partida estas cuestiones teóricas y literarias, y el método de análisis del sexismo en el discurso literario estudiaré las relaciones entre poder y género presentes en la novela *Delirio*. Basándome en el examen del uso de los vocablos (apelativos, adjetivos y metáforas) empleados por la narradora y los personajes para caracterizar a las mujeres, estudiaré las relaciones entre género y poder presentes en la novela de Laura Restrepo. Las fórmulas de tratamiento, especialmente el uso de apelativos, también se incluyen en este estudio sobre el sexismo en el lenguaje literario. Asimismo, se examina como la figura retórica “metonimia” (les recuerdo que la metonimia es una figura retórica que consiste en la sustitución de un término por otro que mantiene con el primero una relación de continuidad semántica) participa en el lenguaje de los personajes masculinos en la novela. La perspectiva de la narradora siempre se hallará presente en esta parte del análisis, ya que lo que quiero investigar aquí son los rasgos semánticos utilizados por la autora en la elaboración lingüístico-literaria de su novela. Dado que me interesa analizar el significado semántico de las palabras, es decir, las connotaciones positivas, neutrales o negativas de las palabras y frases metafóricas, es inevitable incluir en este análisis “la imagen de la mujer” tal como es presentada por los narradores y por los personajes literarios ya que la imagen de la mujer en *Delirio* puede reflejar metafóricamente el efecto social que produce el sexismo en el lenguaje. Múltiples estudios han tratado la situación de las mujeres alrededor de la problemática de la escritura; teorías europeas y latinoamericanas feministas han dedicado numerosos artículos y obras a la discusión de si existe propiamente una escritura *de mujer*, además de reflexionar en torno a cuestiones como qué lugar ocupamos dentro de la tradición literaria, ya sea como autoras o como estereotipos en personajes, qué es lo que hace que una escritura de mujer exista y se diferencie de una “de hombre”, entre otras. Por algún motivo u otro, parece ser que la voz femenina de las autoras ha sido siempre la sombra de las obras masculinas en la escritura, desde comienzos del siglo XX en Latinoamérica. Discípulas, copistas, escritoras de discursos sentimentales e irracionales, místico-religiosos, las mujeres rara vez han tenido el mismo status dentro de la teoría y crítica literaria que tienen los autores del sexo opuesto, apareciendo supeditadas a las creaciones de

éstos o como nota al pie de página o apartado último en las revisiones históricas de literatura. Un mundo aparte o submundo que nunca es incorporado como protagonista, sino más bien como excepción a la regla. Desde este punto de vista, *Delirio* es un espacio de libertad donde Laura Restrepo se apropia de las dos corrientes literarias y las interrumpe, parodia y rompe constantemente. Rompe también con la concepción clásica masculina de la locura en la mujer, al situar a Portulinus dentro del repertorio delirante. Caracterizada por una violencia multifacética que abarca las esferas políticas, genéricas, y familiares, Colombia se considera un país en guerra civil; debido a la persistencia del discurso masculino en este ambiente violento que caracteriza la literatura colombiana, las representaciones del sujeto femenino son infrecuentes y problemáticas. Esta investigación examina las representaciones del cuerpo femenino en la novela *Delirio*, de la insigne autora colombiana, el objetivo siendo el de entender cómo se excluye y deshumaniza al sujeto femenino y se lo representa en la novela como un abyecto social, creado por la violencia y controlado por las normas hegemónicas y conservadoras. Al utilizar una aproximación interdisciplinaria que incluye desde el psicoanálisis y la teoría cultural hasta la teoría feminista, este análisis demuestra que las representaciones de la violencia auspiciada por las prácticas culturales hace silenciar tanto la escritura femenina como la agencia del sujeto femenino en la novela de Laura Restrepo. Esta desquiciante narración de la violencia (física y psicológica) se termina convirtiendo en un delicioso manjar de letras: una nueva interpretación de la novela psicológica, una reinterpretación del realismo sucio a través del monólogo interior y del estilo libre. En efecto, se trata de una novela inclasificable, fruto de una época, un país y una sociedad también indefinibles. *Delirio* es una novela atrapante, y sobre todo desafiante, pues despierta, desde el inicio, una curiosidad inusitada en el lector, quien debe ir encadenando los hilos entrecruzados que tejen la historia, y que constituyen las piezas dispersas de un rompecabezas; para saber qué fue lo que sucedió con Agustina, y cuál es el motivo de su locura, será necesario terminar de leer la obra, ya que antes es muy difícil llegar a una conclusión.

## **Bibliografía:**

- [1] Dussel, E. *Liberación de la mujer y erótica Latinoamericana*. Nueva América. Bogotá. 1998.
- [2] Gargallo, F. *Ideas feministas latinoamericanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Segunda edición. Mexico D.F.: 2006.
- [3] Gargallo, F. *Las ideas feministas latinoamericanas*. Versión digital. Editorial Desde abajo. Bogotá: 2004.
- [4] Restrepo, L. *Colombia. Historia de una traición*. Iepala. Madrid. 1986.
- [5] Restrepo, L. *Delirio*. Alfaguara. Madrid. 2004.
- [6] Restrepo, Laura. *Delirio*. Alfaguara. Bogotá. 2002.
- [7] Restrepo, L. *Escrituras femeninas: estudios de poética y narrativa hispanoamericana*. Ed. María Rita Plancarte Martínez. Madrid. Editorial Pliegos. 2007.

## INFLUENȚA LIMBII GERMANE ASUPRA LEXICULUI LIMBII ROMÂNE

Herling Florina-CRISTINA

Asistent universitar drd.

Universitatea Tehnică de Construcții București

Departamentul de Limbi Străine și Comunicare

Poporul român a intrat în contact timp îndelungat cu alte popoare, astfel că limba română a suferit o serie de influențe din partea altor limbi mai ales în ceea ce privește vocabularul și sistemul de formare al cuvintelor, deoarece lexicul este cel mai sensibil segment al limbii la transformările sociale, politice și culturale ale unei țări. Alături de influența slavă, greacă, turcă și maghiară, manifestate asupra limbii române, în istoria raporturilor lingvistice româno-germane se pot distinge două perioade. O perioadă veche, din timpul contactului cu diferite triburi germanice migratoare (goți, vizigoți, ostrogoți, gepizi, vandali) care s-au perindat pe teritoriul patriei noastre începând cu secolele al II-lea – al III-lea până prin 566, când au trecut în sudul Dunării. Părerile istoricilor și lingviștilor în legătură cu o influență veche germană în limba română au fost și sunt diferite. Unii au negat influența germanică veche, iar alții au încercat să stabilească elemente vechi germanice în vocabularul românesc. C. Diculescu consideră a fi de origine germanică termenii: *nasture, bumb, butuc, strugure, strănut, zgudui, grind, bulz, ghioagă*; E. Gamillscheg, termenii: *boare, brusture, dop, gard, nasture, pungă, rapăn, rudă, știmă, tufă, strănut, targă*, iar S. Pușcariu, termenii: *strănut, rapăn, rapură*. C. Cujbă consideră că „numărul foarte mic de termeni de origine germanică pătrunși în latina dunăreană și păstrați în română (3-4 cuvinte a căror etimologie germanică nu poate fi probată cu certitudine) este explicat de specialiști prin raporturile de ostilitate ale germanicilor cu populația băștinașă, prin faptul că formațiunile statale germanice au avut o viață scurtă în Dacia și prin aceea că pentru migratorii germanici regiunea dunăreană a fost doar un popas în drumul lor spre vestul Europei.” Cercetări mai noi au arătat că o origine germanică poate fi probată numai pentru câteva cuvinte: *bâlcă* „urcior”, *bulz* „cocoloș”, *ciuf*, *a cutropi*, *nasture*, *rapăn* „jeg”, *strănut*, *targă*, *tureci*, *a zgudui*.

O a doua perioadă, fără a avea vreo legătură cu vechea influență germanică din secolele al II-lea – al VI-lea, a început în Evul Mediu, în urma contactului direct cu populațiile germane stabilite pe teritoriul patriei noastre. Influența germană, manifestată la nivel social și cultural, prin conviețuirea românilor cu sașii, șvabii și austrieții, s-a făcut simțită în trei zone: Transilvania, Banat și Bucovina. În Transilvania, începând cu secolul al XII-lea au fost colonizate populații de origine germană, din Bavaria, în zona Satu-Mare, iar cei din ținutul Niederdeutsch, Saxonia, se vor așeza în zona Alba Iulia și Orăștie. Coloniștii germani s-au așezat mai ales în zonele de graniță, în jurul Sibiului, Brașovului și Bistriței-Năsăud. Acești coloniști erau originari din regiunile apusene ale Germaniei, Luxemburg, Flandra și Saxonia, de la care s-a dat, probabil, tuturor coloniștilor germani numele de **sași** (< din germ. veche *sahso* > germ. *Sachse*). Prima atestare documentară despre așezarea sașilor pe teritoriul românesc a fost **Diploma andreană** (lat. **Andreanum**, germ. **Goldener Freibrief**) emisă în

1224, numită de istoriografia săsească și *Goldener Freibrief der Siebenbürger Sachsen* (Hrisovul de aur al sașilor transilvăneni), în care regele Andrei al II-lea al Ungariei stabilește o formă de autonomie și anumite privilegii pentru scaunele săsești (Scaunul Sibiului, Scaunul Sighișoarei, Scaunul Sebeșului, Scaunul Cincului, Scaunul Miercurea, Scaunul Rupea, Scaunul Nocrich, Scaunul Orăștiei, Scaunul Mediașului, Scaunul Șeica), privilegii, care au fost menținute pe tot parcursul evului mediu, unele chiar până în anul 1876. Expansiunea rapidă a orașelor populate de sași a dat Transilvaniei numele german de *Siebenbürgen* (Șapte Cetăți), făcându-se referire la șapte din orașele fortificate: *Bistritz* - Bistrița, *Hermannstadt* - Sibiu, *Klausenburg* - Cluj, *Kronstadt* - Brașov, *Mediasch* - Mediaș, *Mühlbach* - Sebeș, *Schässburg* - Sighișoara. În secolul al XVII-lea s-au făcut colonizări în Bucovina, mai ales în Cernăuți și alte orașe mai mari, iar în secolul al XVIII-lea, în timpul Imperiului Habsburgic, au apărut coloniști în Banat. Aceștia veneau din diferite regiuni ale Austriei și Germaniei (mai ales din sud și vest), din Alsacia, Lorena și Suabia, de unde și numele de **șvabi**. Tot în secolul al XVIII-lea Imperiul se extindea asupra nordului Olteniei. Șvabii, dar mai ales sașii, au reprezentat unul din cele mai dinamice elemente ale dezvoltării regiunilor din Transilvania și Banat cu care au intrat în contact, lăsându-și definitiv amprenta asupra modelului cultural medieval, modern și chiar contemporan. Ca urmare a coexistenței, populația română autohtonă a intrat în contact direct, în viața de zi cu zi, cu vorbitori ai limbii germane și ale dialectelor acesteia. Astfel, limba germană a jucat un rol important asupra graiurilor locale transilvănene, dar și a graiurilor zonelor cu care au intrat în contact odată cu circulația și legăturile economice pe care le aveau cu locuitorii localităților din jur. Cuvintele împrumutate din limba șvabilor circulă, mai restrâns, mai ales în Banat. O serie de cuvinte de origine germană au intrat în vocabular, din cauza razei mici de răspândire, cu caracter regional. În cele mai multe cazuri este vorba de cuvinte referitoare la mediul social sau obiecte de uz gospodăresc. O altă cale de pătrundere a cuvintelor de origine germană în graiurile limbii române din Transilvania este cea administrativă. Așa cum am menționat mai sus, termenii împrumutați din limba coloniștilor germani se referă, în primul rând, la cultura materială (meserii, unelte, construcții gospodărești, obiecte de uz casnic etc.), după cum observă printre primii S. Pușcariu și, mai apoi, V. Arvinte: „împrumuturile săsești ale românei sunt, în primul rând, de natură lexicală și aparțin, în marea lor majoritate, culturii materiale. Astfel, sunt bine reprezentate denumirile referitoare la meserii, unelte, articole de comerț, materiale de construcție, obiecte casnice, unități de măsură, medicină populară etc. Un grup de termeni se referă la realități feudale. În toate acestea se reflectă natura contactului pe care românii de pe ambele versante ale Carpaților le-au întreținut secole de-a rândul cu centrele săsești din Transilvania.” (Arvinte, pag. 21)

Alături de aceștia au fost împrumutate și cuvinte care denumesc noțiuni legate de administrație și armată, dar numărul lor este mai redus acum, având în vedere că din 1918 administrația austro-ungară din Transilvania a fost înlocuită cu cea românească. În cele ce urmează voi prezenta o serie de elemente lexicale, de origine germană, materialul fiind organizat pe câteva grupe semantice:

**1. Construcții și amenajări:** *căfâr* „stâlp de susținere la acoperișul unei construcții“ (< săs. *Kafer*); *glasvand* „perete din ochiuri de sticlă, montate pe ramă din lemn“ (< germ. *Glaswand*); *șópru* (var. *șop*, *șopetéu*) „construcție anexă la o gospodărie rurală, unde se depozitează lemne și diverse unelte“ (germ. *Schoppen*); *șură* „construcție anexă la o gospodărie rurală, în care se

depozitează nutreț, lemne sau se adăpostesc diferite unelte“ (< ger. dial. *Schür*, săs. *Schyren*) etc.;

**2. Obiecte casnice:** *cástăn* „dulap cu sertare, pentru haine; scrin“ (< germ. *Kasten*); *córfă* „coș, cu un singur mâner, împletit din nuiiele; paner“ (< săs. *Korf*); *fărbă* 1. Substanță colorantă; 2. Culoare; 3. Sulfat de cupru („piatră vânăță) cu care se stropește via“ (< germ. *Farben*); *foácăle* „chibrituri“ (< germ. *Fockel*); *ládă* „cutie mare din scândură, cu sau fără capac, în care se păstrează diverse lucruri“ (< germ. *Lade*); *ștámpăl* „păhărel pentru băut țuică“ (< germ. *Stampel* „marcă“); *șteánd* „putină cu capac în care se pot păstra brânzeturi, lapte, apă etc.“ (< germ. *Ständer*; săs. *Stand*); *vax* „cremă de ghetă“ (< germ. *Wachs* „ceară“), *șpais* „cămară“ (< germ. *Speise*) etc.;

**3. Îmbrăcăminte:** *láibăr* „haină din stofă“ (< germ. *Leibel*); *roc* „haină din postav gros, mai lungă decât cele obișnuite“ (germ. *Rock*); *ștrimfi* (folosit mai ales la plural) „ciorapi“; prin restrângere de sens, în ultima vreme înseamnă „ciorapi tricotați din lână “ (< germ. *Strümfe*); *șurț* „șorț“ (< germ. *Schurze*) etc. *șnaider* „croitor“ (< germ. *Schneider*) etc.;

**4. Alimentație. Farmacie:** *bomboánă* „produs de cofetărie din zahăr și diverse arome“ (< germ. *Bonbon*); *fléică* „bucată din carne fără os“ (< germ. *Fleisch*); *fleșér* „măcelar“ (< germ. *Fleischer*); *fluștiúć* (var. *fruštúc*) „mâncare puțină; gustare“ (< germ. *Fruhstück*); *marmeládă* „gem de fructe preparat în casă“ (< germ. *Marmelade*); *potică* „farmacie“ (< germ. (A)*potheke*); *rățăpt* „rețetă“ (< germ. *Rezept*); *șmeac* „miros rău și gust rău la vinul ținut în vase neîngrijite“ (< germ. (Ge)*schmack*); *țucăr* „zahăr“ (< germ. *Zucker*), *țucăr* -zahăr, *crafle* „gogoși umplute cu dulceață“ (< germ. *Krapfen*), *cnedle* „găluști cu prune“ (< germ. *Knödel*), *paradaisă* „patlagea roșie“ (< germ. *Paradeis*) etc.;

**5. Unități de măsură:** *félderă* (var. *férdelă*) „măsură de capacitate pentru cereale, egală cu 20 l“ (< săs. *Fyrdel*); *funt* (var. *punt* „măsură de greutate egală cu 0,5 kg.“ (< *Pfund*); *lităr* „litru“ (< germ. *Liter*); *métăr* „metru“ (< germ. *Meter*) etc.;

**6. Agricultură:** *cararábă* (var. *cărărábă*) „gulie“ (< germ. *Kalarabi*, posibil prin filieră maghiară: *kalarabe*, prin asimilarea lui *l* la *r*); *crámpăn* (var. *grámpăn*) „târnăcop“ (< germ. austr. *Krampen*); *críhin* „un soi de corcoduș“ (< săs. *Kreichen*); *crúmpănă* (var. *grúmpănă*) „cartof“ (< germ. *Grundbirne*; săs. *Grumpirren*); *luțárnă* „lucernă“ (< germ. *Luzerne*) etc.;

**7. Cizmărie:** *căpútă* „partea încălțăminte care acoperă laba piciorului“ (< germ. *Kaput* „veston“); *flec* „petec la încălțăminte“ (< germ. *Fleck*); *șústăr* (var. *șustăr*) „cizmar“ (< germ. *Schuster*) etc.;

**8. Prelucrarea lemnului:** *cloț* „buștean mai scurt“ (< germ. *Kloz*); *clípă* „instrument din lemn sau metal, având forma unui șubler, cu care se măsoară grosimea copacilor“ (< germ. *Kluppe*); *gátăr* „joagăr sistematic, cu mai multe pânze de tăiat“ (< germ. *Gatter*); *gláspapir* „hârtie (pânză) pe care s-a lipit un strat de sticlă pisată; se folosește la curățat și șlefuit lemnul“ (< germ. *Glaspapier*); *hóbăl* „rindea“ (< germ. *Hobel*); *joágăr* „1. ferăstrău mare, având o pânză

lungă cu dinți mari și cu două mânere, acționat de doi oameni; 2. instalație hidraulică de tăiat bușteni în scânduri” (< germ. *Säger*; săs. *Zager*); *máistru* (var. *máistăr*) „persoană cu o calificare superioară într-o meserie” (< germ. *Meister*); *rășpăl* „pilă cu dinții mari” (< germ. *Raspel*); *ștáfăn(ă)* „scândură cu grosimea între 5 și 10 cm” (< germ. *Staffel*); *țircăl* „compas mai mare, folosit în dulgherie și tâmplărie” (< germ. *Zirckel*); *vínclu* (var. *víncăl*) „instrument din lemn sau metal, format din două laturi îmbinate într-un unghi de 90°, folosit mai ales în dulgherie” (< germ. *Winkel*), *tișlăr* „tâmplar” (< germ. *Tischler*) etc;

**9. Administrație și armată (cătănie):** *cănțălărie* „primărie” (< contaminare între germ. *Kanzel* + *cancelarie*); *cvartír* „locuință temporară” (< germ. *Quartir*); *lăitánánt* „locotenent” (< germ. *Leutnant*); *úrlab* „învoire, permisie din armată” (< germ. *Urlaub*); *várdă* „strajă, pază”; de unde și termenul *vardíst* „agent de ordine pe străzile unui oraș” (< germ. *Warte* „punct de observație etc.;

**10. Cuvinte și expresii diverse:** *a se ciondăni* „a se ciorovăi, a se certa” (< săs. *schonden*); *ciúhă* „momâie, sperietoare” (< germ. *Scheuche*); *cúgle* (sg. *cúglă*) „popice” (< germ. *Kugel* „bilă”, asociat cu *Kegel* „popic”); *fáin* „frumos, bun, bine” (< germ. *fein*); *ia, ia!* (var. *ie, ie!*); interjecție aprobatoare: „da, da! bine, bine!” (< germ. *ja*); *spése* în expresia *pe spesele cuiva*: „cheltuială” (< germ. *Spesen*), *farbă* „vopsea” (< germ. *Farbe*) etc.

În ceea ce privește preluarea și adaptarea elementelor lexicale de origine germană se observă că cei mai mulți termeni au fost adaptați, din punct de vedere fonetic și morfologic, la specificul limbii române, păstrând sensul din limba germană: *caléndre*, *crúmpănă* (var. *grúmpănă*), *fělderă* (var. *fěrdelă*), *fěșter*, *fleșér*, *lăibăr*, *potică*, *șópru* etc. Unii termeni au fost preluați cu aceeași formă și, uneori, cu același sens ca în limba germană: *flec*, *gláspapir*, *glásvand*, *șmírgăl*, *șústăr* etc. Alte cuvinte au intrat în graiurile limbii române (cu forma din limba germană sau cu formă adaptată la specificul limbii române) cu sens apropiat de cel inițial, fie prin restrângere *cástăn* „scrin” (< germ. *Kasten* „dulap, ladă”); *cóbără* „acoperiș improvizat” (< săs. *Kobar* „magazie”); *tépihe* „preș țesut în casă din resturi textile” (< germ. *Teppich* „covor” etc.), fie prin extensie semantică (*áusvrís* „aprobare scrisă; act, document” < germ. *Ausweis* „legitimăție; *féstung* „linie (loc) întărită, pe front” < germ. *Festung* „fortăreață”; *șai(b)ă* „roată de transmisie la joagăr” < germ. *Scheibe* „disc, șaiabă”; *șparlínie* „drept, în linie dreaptă” < germ. *Schwarmlinie* „linie de trageră”; *vax* „cremă de ghetă” < germ. *Wachs* „ceară” etc.). Cele mai multe dintre cuvintele de origine germană, intrate în graiurile limbii române, se comportă ca orice cuvânt românesc, putând primi afixe pentru formarea de cuvinte noi (de exemplu: *corfă* – *corfiță* – *corfar* „cel care confecționează corfe”; *crumpănă* – *crumpănar* „persoană care cultivă cartofi” *crumpănare* „loc pentru cultivat cartofi”; *fáin* – *fáinuț* -; *glajă* – *glăjuță* – *glăjer* – *glăjerie*; *ladă* – *lădiță* – *lădoi* „ladă mare cu capac în care, mai demult, erau culcați copiii mai mici”, *lădar* „tâmplar”; *lăibăr* – *lăibărel* – *lăibărúț*; *ștampăl* – *ștămpăluț*; *șustăr* – *șustărai* „meseria de șustăr” – *șustărie* „atelierul șustărilor”, dar și „meseria de șustăr”; *troacă* – *trocuță* etc.).

Pe lângă aceste cuvinte de origine germană, care au caracter regional, există și multe împrumuturi în limba literară în diferite domenii, precum: îmbrăcăminte: *stofă* <germ. *Stoffe*,

șnur < germ. Schnur, șort < germ. Schurz, șlit < germ. Schlitz, flec < germ. Fleck etc.; mâncare, băutură: *chiflă* < ger. Kipfel, *cartof* < germ. Kartoffel, *crenvurșt* < germ. Krenwürstchen, *griș* < germ. Griess, *parizer* < germ. Pariser, *snițel* < germ. Schnitzel, *șuncă* < germ. dial. Schunke, *șvaițer* < germ. Schweitzer, *ciocolată* < germ. Schokolade, *halbă* < germ. Halbe etc.; armată: *ofițer* < germ. Offizier, *maior* < germ. Major etc.; ocupații: *chelnier* < germ. Kellner, *maistru* < germ. Meister etc.; domeniul tehnic: *bormașină* < germ. Bohrmaschine, *ștecăr* < germ. Stecker, *șurub* < germ. dial. Schrube, *corectură* < germ. Korrektur, *matriță* < germ. Matrize, *reclamă* < germ. Reklame, *ladă* < germ. Lade, *țigla* < germ. Ziegel, *turn* < germ. Turm etc.; diverse: *rucsac* < germ. Rucksack, *șold* < Schulter, *șură* < germ. dial. Schur, săs. Schyren, *ștreang* < germ. Strang.

În concluzie, putem spune că influența germană asupra lexicului românesc este foarte importantă, mai ales în domeniul tehnic, profesional, dar și gospodăresc (mai mult cu caracter regional). Împrumuturile din limba germană, atât cele cu caracter regional, dar și cele care aparțin lexicului comun, s-au infiltrat în vocabularul limbii române și s-au transmis de-a lungul secolelor din generație în generație, fie prin viu grai, fie pe cale scrisă. Lexemele care au depășit granița regională aparțin domeniului profesional (lemnăria, tinichigieria, cizmăria, tipografia), deoarece meseriașii și lucrătorii sași au fost cei care și-au arătat măiestria meșteșugărească în întreaga țară. Cu toate acestea, cuvintele de origine germană din vocabularul limbii române sunt reduse, aproximativ 2%.

## BIBLIOGRAFIE

- [1] Arvinte, V., *Raporturile lingvistice germano-române*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară“, XIX, p. 14-27, Iași, 1968.
- [2] Arvinte, V., *Criterii de determinare a împrumuturilor săsești ale limbii române*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară“, XVI, p. 97-103, Iași, 1965.
- [3] Cvasnii Cătănescu, M., *Limba română. Origini și dezvoltare*, Editura Humanitas, București, 1996.
- [4] Dimitrescu, F. (coord.), *Istoria limbii române*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978.
- [5] Dumistrăcel, S., *Influența limbii literare asupra graiurilor dacoromâne*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1978.
- [5] Magdu, L., *Normă și dialect în limba scriitorilor bănățeni de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, Novi Sad, 1980.
- [6] Năgler, T., *Așezarea sașilor în Transilvania*, Editura Kriterion, București, 1992.
- [7] Pușcariu, S., *Limba Română I. Privire generală*, Editura Minerva, București, 1976.
- [8] Rosetti, Al., *Istoria limbii române de la origini până în secolul al XVII-lea*, Ediția a II-a, București, 1978.
- [9] Sala, M., *Aventurile unor cuvinte românești*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.
- [10] Sala, M., *Cuvintele – Mesageri ai istoriei*, Editura Meronia, București, 2009.
- [11] \*\*\* *Istoria limbii române*, Editura Academiei, II, București, 1969.
- [12] [http://www.e-scoala.ro/germana/corn\\_cujbal.html](http://www.e-scoala.ro/germana/corn_cujbal.html)







## Note

---

### <sup>i</sup> **Beatrice Almășan**

Whiteboard-ul reprezintă o suprafață de pe un ecran pe care mai mulți utilizatori pot desena sau scrie. Whiteboard-urile sunt o componentă esențială a aplicațiilor de teleconferință deoarece înlesnesc atât comunicarea audio, cât și cea video.

<sup>ii</sup> CHELCEA, Septimiu, *Inițiere în cercetarea sociologică*, Editura Comunicare.ro, București, 2004, pg. 185

<sup>iii</sup> CHELCEA, Septimiu, *Metodologia cercetării sociologice. Metode cantitative și calitative*, Editura Economică, București, 2004, pg. 404

### **Maria Alexe**

<sup>iv</sup> A studiat la Adrianopol (Edirne) și Constantnopol (Istanbul) și la Universitatea din Padova, devenind un fin cunoscător al limbilor greacă, latină și italiană. A coordonat traducerea Bibliei tiparita în 1688, document fundamental în istoria limbii române.

<sup>vi</sup> Textul a fost publicat inițial în „Frankfuter Rundschau”; în 1997, la deschiderea Târgului de carte de la Leipzig. Este un text menit să explice literatura română cititorului occidental, de aceea nevoia de a relaționa scriitorii români cu cei occidentali și aceea de a sublinia specificul literaturii române în raport cu Occidentul. Evident în textul lui Cărtărescu este că această originalitate vine tocmai din latura orientală, respectiv balcanică. Departe de a fi o sursă de umilință balcanismul este pentru Mircea Cărtărescu un prilej de mândrie.

<sup>vii</sup> Avalanșa de retipări după 1990, a unor romane a căror acțiune se petrece în perioada *obsedantului deceniu* a indus în mod greșit ideea că aceste romane sunt romane istorice. (Corina Tiron- Observatorul Cultural din 24.12.2009)

<sup>viii</sup> Tradiția evocării istoriei recente, având scopul mărturisit al criticii sociale este veche în literatura română. Romanul *Ciocoii vechi și noi*, scris de Nicolae Filimon în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, evocă epoca fanariotă pentru a realiza o critică a societății românești. Filimon scrie o carte prin care definește o semantică a parvenirii, contribuie și la nuanțarea semanticii balcanismului din secolul al XIX-lea.

<sup>ix</sup> Un muzeu în aer liber intitulat sugestiv Curtea Veche conservă ruinele palatului lui Brâncoveanu, cel a cărui strălucire a fost descrisă de călătorii străini uimiți de bogăția sa.

