

**Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
Centrul de Cercetare a Imaginarului
„Speculum”**

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

Volumul 16, Nr. 2

**IMAGINARUL
ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

**L'IMAGINAIRE
ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE**

**LITERARY ADAPTATIONS
AND THE IMAGINARY**

Director de onoare:

Mircea Braga

ISSN: 2501 – 2169; ISSN-L: 2501 – 2169

E-ISSN: 2601-5137

Alba Iulia, 2025

CUPRINS:

Editorial / 8

Cuvânt înainte / 17

De la pagina scrisă la ecran

Petru Ștefan IONESCU, *THE HORROR OF MISREADING: POE'S LITERARY INTENT AND THE PROBLEM OF CONTEMPORARY ADAPTATION* / 29

Corina Mariana MITRULESCU, *FROM PAGE TO SCREEN: MALE GAZE, FEMALE OPPRESSION, AND DOCILE BODIES IN "THE HANDMAID'S TALE"* / 48

Cristina-Ileana ROGOJINĂ, *UP TO ADAM (AND EVE): THE FILM ADAPTATIONS OF MIRCEA ELIADE'S FANTASTIC FICTION* / 66

Rebeca-Rahela MARCHEDON, *TRAUMĂ ȘI SUFERINȚĂ ÎNTRE PAGINĂ ȘI ECRAN – „BĂIATUL CU PIJAMALE ÎN DUNGI” [TRAUMA AND SUFFERING BETWEEN THE PAGE AND THE SCREEN – “THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS”]* / 93

Ioana-Camelia BRUSTUR, *FAME AND ROMANCE. THE CINEMATIC VOICE OF “THE DYING ANIMAL”* / 116

Alexandru-Bogdan PÂRLIȚEANU, *AN ANALYSIS OF THE USAGE OF ANALEPSIS AS A NARRATIVE TECHNIQUE IN KAZUO ISHIGURO'S “NEVER LET ME GO”* / 134

Literatura dinspre și înspre alte arte

Liliana DANCIU, *EVAZIUNE ONIRICĂ DIN COTIDIANUL DISTOPIC ÎN MATRICEA MITOPOETICĂ A FIINȚEI: „NUNȚILE NECESARE” DE DUMITRU ȚEPENEAG [DREAMLIKE ESCAPE FROM DYSTOPIAN EVERYDAY LIFE INTO THE*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

MYTHOPOETIC MATRIX OF BEING: "THE NECESSARY MARRIAGE" BY DUMITRU ȚEPENEAG / 149

Raluca-Denisa NICOARĂ, *POLISEMIA SIMBOLICĂ A CRONOTOPULUI ÎN ADAPTĂRILE DRAMATICE ALE MITULUI MEȘTERULUI MANOLE [THE SYMBOLIC POLYSEMY OF THE CHRONOTOPE IN DRAMATIC ADAPTATIONS OF THE MYTH OF MASTER MANOLE]* / 178

Iuliana PĂUNESCU (VORONEANU), *DIMENSIUNEA IMAGINARULUI ȘI ADAPTĂRI ALE TEXTULUI ÎN PIEȘA „MIA” (CĂTĂLINA FLORINA FLORESCU) [THE DIMENSION OF THE IMAGINARY AND ADAPTATIONS OF THE TEXT IN THE PLAY “MIA” (CĂTĂLINA FLORINA FLORESCU)]* / 190

Comunicare interculturală

Raul PAȘCALĂU, *TRANSLATION – A BRIDGE BETWEEN CULTURES IN TRANSITION* / 209

Andra-Iulia URSA, *AMERICAN MOVIE TITLE TRANSLATION AND FUNCTIONAL EQUIVALENCE: A ROMANIAN-FRENCH COMPARISON* / 224

Adina BOTAȘ, *RIDICULING AS AN EXPRESSION OF CULTURAL IMAGINARY IN POLITICAL DISCOURSE. AN ANALYSIS OF GENDERED REMARKS IN RECENT PRESIDENTIAL DEBATES* / 243

Varia

Ilona DUȚĂ, *STRATIFICĂRI ALE IMAGINARULUI ÎN CARTOGRAFIA EULUI SUPRAREALIST („CALEA ȘEARPELUI” DE GELLU NAUM) [STRATIFICATIONS OF THE IMAGINARY IN THE CARTOGRAPHY OF THE SURREALIST SELF (“THE PATH OF THE SNAKE” BY GELLU NAUM)]* / 267

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Maria MUREȘAN, *NEW HISTORICISM AGAINST THE BACKGROUND OF CONTEMPORARY SCHOOLS OF CRITICAL THEORY* / 294

Maria BÎSCAL (OPREA), *ROMANUL „CIULEANDRA” – O ABORDARE STILISTICĂ [THE NOVEL “CIULEANDRA” – A STYLISTIC APPROACH]* / 313

Paul NANU, *TEATRUL LUI FLORIAN ZELLER. O ESTETICĂ A PIERDERII ȘI A CONFUZIEI [FLORIAN ZELLER'S THEATRE. AN AESTHETICS OF LOSS AND CONFUSION]* / 326

Cronici

Rodica Gabriela CHIRA, *UN AMPLE DISCOURS SUR LA PLASTICITÉ ET SA RENCONTRE AVEC LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT [A BROAD DISCOURSE ON PLASTICITY AND ITS ENCOUNTER WITH THE THEATER OF SAMUEL BECKETT]* / 339

Crina HERȚEG, *A GLIMPSE AT THE DISCOURSE OF NEWS VALUES* / 355

Colaboratori la acest număr / 363

EDITORIAL

Incursions into the Imaginary Vol. 16(2)

The second issue of the journal *Incursions into the Imaginary*, Vol. 16(2), presents a set of explorations about the challenges of cinematic adaptation of literary works, as well as critical perspectives focused on the imaginary. The studies are written in Romanian, English and French. The five sections follow the same thematic classification as the first issue, adding reviews as the closing segment of the volume.

The first section focuses on the cinematic adaptation of literature. Petru Ștefan Ionescu initiates a discussion on the issue of fidelity in adaptation by reflecting on films inspired by Edgar Allan Poe's fiction. He argues for the centrality of fidelity when considering the criteria for literary representation in a movie. Corina Mariana Mitrulescu examines the TV series adaptation of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. She explores how the visual and narrative strategies of the television series reframe the protagonist's subjectivity by engaging Laura Mulvey's theory of the *male gaze* and Michel Foucault's concept of the *docile body*. Cristina-Ileana Rogojină investigates how the cinematic adaptations of Mircea Eliade's prose in Romanian films embody Romania's process of identity negotiation during the late and post-communist periods. Rebeca-Rahela Marchedon proposes a comparative analysis between John Boyne's novel, *The Boy in the Striped Pyjamas*, and Mark Herman's adaptation. She analyses the distinct ways in which innocence, childhood trauma, and the tropes of suffering are configured. Ioana-Camelia Brustur describes the contrast between Philip Roth's novel *The Dying Animal* and the 2008 film adaptation, *Elegy*, directed by Isabel Coixet. Her comparison highlights how literary cynicism can be replaced by emotional accessibility in cinematic productions. Alexandru-Bogdan Pârlițeanu examines the usage of analepsis in Kazuo Ishiguro's dystopian novel *Never Let Me Go* and highlights the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

significance of the author's portrayal of the main character's memory through the flashback technique.

Literature and the arts frame the theme of the second section. Liliana Danciu studies the deconstruction of the myth in Dumitru Țepeneag's novel *The Necessary Marriage* and its reconstruction in the reverie experience of the main character. Raluca-Denisa Nicoară explores how the Bakhtinian concept of *the chronotope* is revealed in the dramatic compositions of Lucian Blaga and Valeriu Anania. She is pursuing a hermeneutic reading that addresses the apocalyptic–cosmogonic dialectic in Blaga's drama and the representation of space as a symbolic projection of the inner decay in Anania's dramatic poem. Iuliana Păunescu Voroneanu analyses the dimension of the imaginary and adaptations of the text in Cătălina Florina Florescu's play, *Mia*. She traces the interdisciplinary elements of the play and portrays the metamorphosis of contemporary theatrical art into a platform for dialogue among diverse fields of human knowledge.

The following section includes critical inquiries on **intercultural communication**. Raul Pașcalău writes about the role of translation in preserving cultural specificity while promoting intercultural dialogue and hybridity. Andra-Iulia Ursa applies evaluative criteria to examine how American movie titles are translated into Romanian and French, focusing on the linguistic, cultural, and promotional strategies that shape their adaptation. Adina Botaș examines ridiculing strategies in presidential discourse to uncover how ridicule is linguistically constructed, how it functions within the dynamics of debate, and how it reflects broader social imaginaries. Her corpus displays recent presidential debates and campaign interactions in the United States of America, France, and Romania.

The final sections present approaches to various aspects of the imaginary. Ilona Duță discusses the cartography of the surrealist self in Gellu Naum's poem *The Way of the Serpent*. Maria Mureșan develops a theoretical approach that advocates the New Historicism paradigm over contemporary critical theories. Maria Bîscal (Oprea) explores Liviu Rebreanu's novel *Ciuleandra* from pragmatic and stylistic perspectives, focusing

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

on how language shapes truth and reveals the protagonist's inner conflict. Paul Nanu analyses the contribution of the French playwright, novelist, and film director Florian Zeller to the reconfiguration of contemporary theatre through an aesthetic of fragility, confusion, and vulnerability. The last part, **reviews**, closes the volume with Rodica Gabriela Chira's appraisal of Christakis Christofi's book *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* [Plasticity and the Theatre of Samuel Beckett], and Crina Herteg's overview of Monika Bednarek and Helen Caple's book, *The Discourse of News Values* (2017).

In conclusion, *Incursions into the Imaginary*, Vol. 16(2) inspires reflections on issues relating literature to reality. The valuable contributions to this issue reveal the complexities of human knowledge through contemporary lenses, associating literary theory with the world of cinematic adaptations. Literature is a source of meaning that contributes to the perception of the fast-paced instances of life. Thus, readers are invited to learn how to observe and address each instance by delving into the present studies that discuss creation in the context of adaptation.

Bianca Tincu

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 16, Nr. 2

Colectivul de redacție:

Redactor-șef: Gabriela CHICIUDEAN, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România,

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57217030080>

Redactor-șef adjunct: Lucian Vasile BÂGIU, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667451800>

Redactori:

Anna CAIOZZO, Universitatea Paris-Diderot - Paris 7, Franța,

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26867551200>

Felix NICOLAU, Universitatea Granada, Spania,

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57209775967>

Maria MUREȘAN, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România;

Andra-Iulia URSA, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România,

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211606656>

Bianca TINCUI, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România,

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/MDX-3849-2025>

Redactori responsabili de număr:

Gabriela CHICIUDEAN, Lucian Vasile BÂGIU

Comitetul editorial al revistei „Incursiuni în imaginar” folosește sistemul antiplagiat, <https://sistemantiplagiat.ro/>, oferit de Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, pentru a verifica originalitatea manuscriselor.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Comitetul științific:

- Dr. Madeea AXINCIUC (Universitatea din București, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55071039200>
- Dr. Corin BRAGA (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26036104500>
- Dr. Ruxandra CESERANU (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=24069779400>
- Dr. Christakis CHRISTOFI (University of Cyprus, Nicosia, Cyprus)
<https://orcid.org/0000-0002-2214-8562>
- Dr. Alba DIZ VILLANUEVA (Universitatea Complutense, Madrid, Spania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211626179>
- Dr. Rodica GRIGORE (Universitatea Lucian Blaga din Sibiu, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36165027500>
- Dr. Barbara FRATICELLI (Universitatea Complutense, Madrid, Spania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26631533600>
- Dr. Jarmila HORAKOVA (Universitatea Carolină din Praga, Cehia)
- Dr. Cătălina ILIESCU-GHEORGHIU (Universitatea din Alicante, Spania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55236964300>
- Dr. Liviu LUTAS (Universitatea Linnaeus, Suedia)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=38261557400>
- Dr. Marius MIHEȚ (Universitatea Comenius din Bratislava, Slovacia)
- Dr. Cristina NICOLAESCU (Universitatea Yozgat-Bozok, Turcia)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57502195200>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Dr. Maria NOEL LAPOUJADE (Universitatea Nacional Autonomia din Mexico)
- Dr. Virginia POPOVIC (Universitatea din Novisad, Serbia)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56175313000>
- Dr. Alessandra SANNA (Universitatea din Granada)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=7005712410>
- Dr. Oana Andreia SÂMBRIAN (Institutul de Cercetări Socio-Umane, Craiova, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55583105800>
- Dr. Annemarie SORESCU-MARINKOVIĆ (Institutul pentru Studii Balcanice, Academia de Științe și Arte, Belgrad, Serbia)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=43462287500>
- Dr. Ana Taís MARTINS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Federal University of Rio Grande do Sul, Department of Communication – Graduate Program, *Imaginalis* (Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário) – BRÉSIL,
<https://www.researchgate.net/profile/Ana-Martins-204>,
<http://orcid.org/0000-0001-5203-7575>,
<http://lattes.cnpq.br/6339735877466482>
- Dr. Chris TĂNĂSESCU (Global Literary Studies Research Lab, Spania)
- Dr. Dragoș VARGA (Universitatea *Lucian Blaga* din Sibiu, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=34769412700>
- Dr. Philippe WALTER (Universitatea *Stendhal*, Grenoble III, Franța)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36879721700>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Evaluatori științifici pentru acest număr:

Mona ARHIRE, *Transilvania University of Brașov, Romania*,
mona.arhire@unitbv.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57195257913>

Ileana BOTESCU SIREȚEANU, *Transilvania University of Brașov, Romania*, ileana.botescu@unitbv.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55588350800>

Corina BOZEDEAN, *George Emil Palade University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu-Mureș, Romania*, corinadambean@yahoo.fr

Adina CÂMPU, *Transilvania University of Brașov, Romania*,
adina.campu@unitbv.ro

Ana Blanca CIOCOI-POP, *Lucian Blaga University of Sibiu, Romania*, anablanca.ciocoipop@ulbsibiu.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211601376>

Marius Mircea CRIȘAN, *West University of Timisoara, Romania*, marius.crisan@e-uvt.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55659028000>

Daniel DEJICA, *Politehnica University of Timișoara, Romania*,
daniel.dejica@upt.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57194623783>

Cătălin GHIȚĂ, *University of Craiova, Romania*,
catalinghita@yahoo.com

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57578841800>

Silvia-Ioana ILUȚ, *Technical University of Cluj-Napoca - North University Centre of Baia Mare*,

dimanescu_silvia@yahoo.com

Laurențiu-Mihail ION, *Transilvania University of Brașov, Romania*, mihai.ion@unitbv.ro

Emilia IVANCU, *University of Helsinki, Finland*,
emchandelier@gmail.com

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56037718000&origin=resultslist>

Andrei LAZĂR, Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania, lazar_andrei_ioan@yahoo.fr

Mădălina Elena MANDICI, Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania, mocanu.madalinaelena@yahoo.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=58317934800>

Silviu MIHĂILĂ, Bucharest University of Economic Studies, Romania, scmihaila@yahoo.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667763000>

Maria-Ionela NEAGU, Petroleum-Gas University of Ploiești, Romania, ionela.neagu06@gmail.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56008138100>

Simona OPRÎȘOR, Lucian Blaga University of Sibiu, Romania, carmensimona.oprisor@ulbsibiu.ro

Antonio PATRAȘ, Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania, patrasantonio@gmail.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=35766671900>

Dana PERCEC, West University of Timisoara, Romania, dana.percec@e-uvt.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56268872700>

Ana Magdalena PETRARU, Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania, alina.petraru@gmail.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=58046942600>

Daniela PETROȘEL, Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania, daniela.petrosel@usm.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55203601300>

Oana Andreea PÎRNUȚĂ-GHIȚĂ, Transilvania University of Brașov, Romania, p.oana-andreea@unitbv.ro, andreea.pirnută@gmail.com

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=58103855100>

Carmen Nicoleta POPA BLĂNARIU, *Vasile Alecsandri* University of Bacău, Romania, npopablanariu@yahoo.com

Dana RADLER, Bucharest University of Economic Studies, Romania, daniela.radler@rei.ase.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57204962916>

Dana RUS, *George Emil Palade* University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu-Mureș, Romania, dana.rus@umfst.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57202764303>

Dana SALA, University of Oradea, Romania, danafsala@gmail.com

Andreea SĂRMAȘIU, *Babes-Bolyai* University of Cluj-Napoca, Romania, andreea.sarmasiu@ubbcluj.ro

Corina SELEJAN, *Lucian Blaga* University of Sibiu, Romania, corina.selejan@ulbsibiu.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57189258923>

Valeriu STANCU, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași, Romania, vpstancu@yahoo.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36057652000>

Lucian-Vasile SZABO, West University of Timisoara, Romania, vasile.szabo@e-uvvt.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55440140500>

Dan Marius ȚĂRANU, *Transilvania* University of Brașov, Romania, dan.taranu@unitbv.ro

Sorina VICTORIA, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania, sorina.victoria@uab.ro

Ioana Raluca VIȘAN, *Ovidius* University of Constanța, Romania, ioanaralucavisan@yahoo.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=58861825500>

CUVÂNT ÎNAINTE

Din cele mai vechi timpuri, artiștii au transformat, reinterpretat și transpus povești populare și mituri într-o varietate de forme, genuri și medii. De la adaptarea aparent simplă a unui text într-un film, o piesă de teatru sau o nouă creație literară, până la apropierea mai subtilă a stilului sau a sensului, se poate spune că toate textele sunt, într-un fel, parte a unui ansamblu de texte și forme de artă deja consacrate. În epoca contemporană, adaptarea cinematografică a operelor literare reprezintă cea mai populară și recunoscută expresie a acestui proces.

Studiile despre adaptarea cinematografică au cunoscut o dezvoltare considerabilă la începutul secolului XXI, bazându-se pe contribuțiile unor cercetători din domeniu, precum Brian McFarlane (1996), Deborah Cartmell și Imelda Whelehan (1999), James Naremore (2000), Robert Stam (2000), Sarah Cardwell (2002) și Kamilla Elliott (2003). Acești specialiști au deschis noi perspective în analiza adaptărilor cinematografice, depășind discuțiile tradiționale axate pe fidelitatea față de textul original.

Motivația centrală a cineastului de a adapta un text literar derivă din impactul profund pe care acesta îl are asupra sa în calitate de cititor. Astfel că, cineastul este impulsionat să deblocheze sensurile latente ale operei, să răspundă chemărilor acesteia și să acopere golurile de ambiguitate lăsate intenționat deschise. În acest proces, plăcerea oferită de adaptarea cinematografică provine din capacitatea de a transpune vizual reprezentările mentale evocate prin lectură. Libertatea cineastului se manifestă prin modul unic prin care refractă opera literară și construiește un obiect imaginar rezultat al interacțiunii propriilor experiențe senzoriale, cognitive și culturale. Astfel, noțiunea de fidelitate absolută devine o utopie, căci adaptarea nu urmărește să reflecte doar textul literar, ci mai degrabă propria interpretare a acestuia, influențată de sensibilitatea și tradiția artistică a cineastului. Totuși, acestui act de creație îi revine o dublă responsabilitate: să se raporteze la intențiile textului literar și să răspundă indicațiilor acestuia, dar și să producă un efect

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

similar asupra publicului, ghidând receptarea spectatorului și anticipând reacțiile sale emoționale și cognitive în accesarea sensului.

Julie Sanders a contribuit semnificativ la direcția studiilor despre adaptarea textelor literare, prin monografia *Adaptation and Appropriation* (2005), în care a redefinit abordarea tradițională bazată pe fidelitate. Accentul său asupra intertextualității și caracterului palimpsestic al adaptărilor a oferit o nouă perspectivă asupra procesului creativ prin abordarea dinamică a transformării unui text sursă într-un alt mediu sau registru artistic.

Atât literatura, cât și filmul sunt astăzi analizate prin prisma unor discipline conexe, precum psihanaliza, antropologia, istoria, lingvistica și semiotica. În acest context interdisciplinar, procesul de adaptare a textelor literare poate fi analizat prin patru direcții fundamentale: romantismul, reflecționismul, materialismul și limbajul (Pasopati et al, 2024, pp. 393-395).

În primul rând, romantismul se bazează pe ideea că nicio formă artistică nu este fixă și de neschimbat, ci se află într-o continuă transformare. În artă, romantismul se manifestă prin descoperirea și exprimarea esenței existențiale, ceea ce explică de ce anumite forme artistice sunt adaptate și reinterpretate, indiferent de clasificarea lor estetică în bune sau rele (Osborne & Charles, 2015).

În al doilea rând, reflecționismul presupune un proces de gândire care include atât critica, cât și autocritica, utilizând adaptarea literaturii în film ca mijloc de transmitere a unor mesaje sociale. Nicio formă de artă nu există exclusiv pentru sine, ci, mai degrabă, pentru societate. Această tradiție include atât gândirea normativă, cât și gândirea critică. În condiții normale, adaptarea artistică are scopul de a transmite mesaje morale despre viața cotidiană. De exemplu, adaptările cinematografice și dramatice ale unor opere precum *Cenușăreasa* sau *Hamlet*, urmăresc să comunice idei despre iubire, nebulie, disperare sau opresiune. În condiții critice, mesajele artistice devin incitante, trezesc conștiința publicului sau chiar provoacă revolte față de anumite evenimente sociale (Wartenberg, 2015). Aceste adaptări nu doar că transmit mesaje sociale, ci și deconstruiesc structurile

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

semantice consacrate, determinând publicul să asculte, să înțeleagă și să își reevalueze percepțiile asupra trecutului și prezentului.

Materialismul, ca direcție de gândire, este întemeiat pe principiile empirismului, punând accent pe importanța materiei și a realității perceptibile. Empirismul, adesea asociat cu realismul, subliniază conformitatea dintre concept și realitate, fiind vizibil prin contrastul dintre transformare și imaginație, pe de o parte, și adaptare și originalitate, pe de altă parte. În contextul empirismului, adaptarea presupune transpunerea ideilor conceptuale în forme perceptibile, iar în prezent acest proces variază de la textele tipărite la cele digitale și de la pelicula tradițională la proiecte cinematografice digitale (Wartenberg, 2015). Odată cu evoluția empirismului spre pragmatism, performanța artistică devine centrală, artiștii creând opere care sunt prezentate publicului prin intermediul noilor tehnologii și al mijloacelor de comunicare. De exemplu, Shakespeare a fost transpus în numeroase spectacole de operă, muzicienii și formațiile au inclus lucrări literare în coloanele sonore ale filmelor, iar picturile au fost influențate de condițiile textuale ale epocilor respective. În această eră pragmatică, adaptarea artistică devine nu doar un act performativ, ci și o formă de extindere conceptuală și perceptivă în rândul scriitorilor, regizorilor și spectatorilor (Snyder, 2011, p. 206).

În zilele noastre, materialismul se asociază mai degrabă cu aspectele cantitative decât cu cele calitative. Filmele realizate pe baza unor romane bestseller, producțiile SF menite să concretizeze imaginația colectivă și transformarea artiștilor în celebrități sunt exemple ale acestei tendințe. Profitul financiar și succesul de box-office sunt principalele criterii de evaluare a materialului artistic, în detrimentul valorilor estetice. Acest fenomen reflectă o tendință de uniformizare a artei sub influența cererii și ofertei de pe piață (Snyder, 2011, p. 201).

În cele din urmă, o altă dimensiune fundamentală a adaptării artistice este legată de tradiția lingvistică, percepută ca mijloc de comunicare și expresie a ideilor culturale. Limbajul este o componentă esențială a oricărei forme de artă, fiind capabil să transforme concepte în imagini și alte forme de expresie artistică

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

(Rahmoun, 2020). În procesul de adaptare, limbajul joacă un rol esențial în transpunerea unui text literar într-un produs cinematografic. Cu toate acestea, adaptările sacrifică uneori fidelitatea față de text în favoarea unui impact emoțional puternic, apelând la dramatizări exagerate pentru a capta atenția publicului (Oza, 2024).

Prin urmare, adaptarea textelor literare nu reprezintă doar o simplă transpunere a unei opere dintr-un mediu în altul, ci și un proces complex de reinterpretare, influențat de factori estetici, economici și culturali. Fie că este vorba de cinema mainstream sau de producții independente, fiecare adaptare își lasă amprenta asupra modului în care publicul percepe și înțelege arta.

FOREWORD

Since ancient times, artists have transformed, reinterpreted, and reimagined folk tales and myths in a variety of forms, genres, and media. From the seemingly straightforward adaptation of a text into a film, a play, or a new literary work to the more subtle appropriation of style or meaning, one could argue that all texts are, in some way, part of a broader ensemble of already established texts and artistic forms. In the contemporary era, the cinematic adaptation of literary works stands as the most popular and widely recognized expression of this process.

Studies on cinematic adaptation have experienced significant development in the early 21st century, building on the contributions of scholars such as Brian McFarlane (1996), Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (1999), James Naremore (2000), Robert Stam (2000), Sarah Cardwell (2002), and Kamilla Elliott (2003). These researchers have introduced new perspectives in the analysis of film adaptations, moving beyond traditional discussions centred on fidelity to the original text.

The filmmaker's central motivation for adapting a literary text stems from the profound impact it has on them as a reader. Thus, the filmmaker is driven to unlock the latent meanings of the work, respond to its calls, and fill the intentional gaps of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ambiguity left open by the original text. In this process, the pleasure of cinematic adaptation arises from the ability to visually transpose the mental representations evoked through reading.

The filmmaker's creative freedom manifests in the unique way they refract the literary work, shaping an imaginative construct that emerges from the interplay of their own sensory, cognitive, and cultural experiences. Consequently, the notion of absolute fidelity becomes an unattainable ideal, as adaptation does not merely seek to mirror the literary text but rather to offer a personal interpretation shaped by the filmmaker's artistic sensibility and tradition. However, this act of creation carries a dual responsibility: to engage with the intentions of the literary text and respond to its cues, while also producing a comparable effect on the audience. The filmmaker must guide the viewer's reception, anticipating their emotional and cognitive responses in the process of meaning-making.

Julie Sanders has made a significant contribution to the field of literary adaptation studies through her monograph *Adaptation and Appropriation* (2005), in which she redefined the traditional fidelity-based approach. Her emphasis on intertextuality and the palimpsestic nature of adaptations has provided a fresh perspective on the creative process, highlighting the dynamic transformation of a source text into a different artistic medium or register.

Today, both literature and film are analysed through the lens of related disciplines such as psychoanalysis, anthropology, history, linguistics, and semiotics. Within this interdisciplinary context, the adaptation of literary texts can be examined through four fundamental approaches: romanticism, reflectionism, materialism, and language (Pasopati et al., 2024, pp. 393–395).

Firstly, romanticism is based on the idea that no artistic form is fixed or immutable but is instead in a state of continuous transformation. In art, romanticism manifests through the exploration and expression of existential essence, which explains why certain artistic forms are consistently adapted and reinterpreted, regardless of their aesthetic classification as good or bad (Osborne & Charles, 2015).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Secondly, reflectionism involves a process of thought that encompasses both critique and self-critique, using literary adaptation in film as a means of conveying social messages. No form of art exists solely for itself but rather for society. This tradition includes both normative and critical thinking. Under normal circumstances, artistic adaptation aims to communicate moral messages about everyday life. For instance, cinematic and theatrical adaptations of works such as *Cinderella* or *Hamlet* seek to convey ideas about love, madness, despair, or oppression. In more critical contexts, artistic messages become provocative, awakening public awareness or even inciting resistance against certain social events (Wartenberg, 2015). These adaptations not only convey social messages but also deconstruct established semantic structures, compelling audiences to listen, understand, and reassess their perceptions of both the past and the present.

Materialism, as a school of thought, is founded on the principles of empiricism, emphasising the importance of matter and perceptible reality. Empiricism, often associated with realism, underscores the correspondence between concept and reality, becoming apparent in the contrast between transformation and imagination, on the one hand, and adaptation and originality, on the other. Within this framework, adaptation involves the translation of conceptual ideas into perceptible forms—a process that today ranges from printed texts to digital formats and from traditional film reels to digital cinematic projects (Wartenberg, 2015). As empiricism has evolved into pragmatism, artistic performance has taken centre stage, with artists creating works that reach audiences through new technologies and communication platforms. For example, Shakespeare has been adapted into numerous operatic performances, musicians and bands have incorporated literary works into film soundtracks, and paintings have been influenced by the textual conditions of their respective eras. In this pragmatic era, artistic adaptation is not merely a performative act but also a form of conceptual and perceptual expansion for writers, directors, and spectators alike (Snyder, 2011, p. 206).

Today, materialism is associated more with quantitative rather than qualitative aspects. Films based on bestselling novels,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

sci-fi productions designed to materialise collective imagination, and the transformation of artists into celebrities exemplify this trend. Financial profit and box office success have become the primary criteria for evaluating artistic material, often at the expense of aesthetic values. This phenomenon reflects an increasing homogenisation of art, shaped by the dynamics of market demand and supply (Snyder, 2011, p. 201).

Finally, another fundamental dimension of artistic adaptation is linked to linguistic tradition, understood as a means of communication and cultural expression. Language is an essential component of any form of art, possessing the ability to transform concepts into images and other artistic expressions (Rahmoun, 2020). In the adaptation process, language plays a crucial role in transposing a literary text into a cinematic work. However, adaptations sometimes sacrifice fidelity to the original text in favour of a stronger emotional impact, employing exaggerated dramatization to captivate the audience's attention (Oza, 2024).

Thus, the adaptation of literary texts is not merely the straightforward transfer of a work from one medium to another, but rather a complex process of reinterpretation, shaped by aesthetic, economic, and cultural factors. Whether in mainstream cinema or independent productions, each adaptation leaves its mark on how audiences perceive and understand art.

References:

- Botting, F. *Limits of horror: technology, bodies, gothic*. (Manchester University Press, 2011). Butler, D. *Fantasy cinema: impossible worlds on screen*. vol. Short cuts (Wallflower Press, 2009).
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (Eds.). (1999). *Adaptations: From text to screen, screen to text*. London: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315006192>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Elliott, K. (2003). *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- European nightmares: horror cinema in Europe since 1945*. (Wallflower Press, 2012).
- Fowkes, K. A. *The fantasy film*. vol. New approaches to film genre (Wiley-Blackwell, 2010).
- Ghilaș, A. (2016). Interferența artelor în abordarea discursului artistic: Aspecte teoretico-metodologice. În O. Moșin, I. Scheau, & D. Opreș (Eds.), *Educația din perspectiva valorilor: Summa Theologiae* (Vol. IX, pp. 136–139). București: Editura Eikon.
- Grant, B. K. *Film genre reader III*. (University of Texas Press, 2003). King, G. *The spectacle of the real: from Hollywood to 'reality' TV and beyond*. (Intellect, 2005).
- Ilieșiu, S. (2007). *Narativitatea imaginii de film*. București: Editura UNATC Press.
- Ionaș, A. (2020). *Adaptarea cinematografică a operelor literare*. București: Editura Eikon.
- McFarlane, B. (1997). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Naremore, J. (2000). *Film adaptation*. Depth of Field: Bloomington.
- Olărescu, D. (2017). *Hermeneutica filmului despre artă*. Chișinău: Editura Epigraf.
- Osborne, P., & Charles, M. (2020). Walter Benjamin. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- 2020 ed.). Stanford University. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/entries/benjamin/>
- Oza, P. (2024). Adaptation theories in literature – Shakespeare into film and cinema. *Gradiva*, 10(3), 11-23.
- Pasopati, R. U., Suyaji, F. I. M., Kirana, K. S., & Wijaya, K. (2024). Intricateness of adaptation of literature to film in today's crisscrossed world. *Journal Corner of Education, Linguistics, and Literature*, 3(4), 390-400. <https://doi.org/10.54012/jcell.v3i4.282>
- Rahmoun, O. (2020). Film adaptation between the pride of literature and the prejudice of inferiority. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, 4(1), 222-236. <https://doi.org/10.24093/awejtls/vol4no1.18>
- Sanders, J. (2016). *Adaptation and Appropriation* (2nd ed.). New York: Routledge.
- Snyder, M. H. (2011). *Analyzing Literature- to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. Continuum.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Wartenberg, T. (2015). Philosophy of film. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2015 Edition).

Andra-Iulia Ursa

De la pagina scrisă la ecran

**THE HORROR OF MISREADING: POE'S LITERARY
INTENT AND THE PROBLEM OF CONTEMPORARY
ADAPTATION¹**

Petru Ștefan IONESCU

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: petru.ionescu@uab.ro

Abstract

This article reconsiders the problem of fidelity in adaptation by focusing on Edgar Allan Poe, a writer whose works present unique challenges for cinematic interpretation. Poe's fiction is less about plot than about atmosphere, ambiguity, and the aesthetic principle he termed the "unity of effect." His narratives demand a confrontation with mortality, madness, and existential dread, while deliberately resisting moral didacticism and ideological overlay.

Through comparative case studies—Roger Corman's *The Masque of the Red Death* (1964), Federico Fellini's *Toby Dammit in Spirits of the Dead* (1968), and Mike Flanagan's *The Fall of the House of Usher* (2023)—the article analyzes how filmmakers negotiate Poe's intent. Corman's gothic stylization and Fellini's surrealist modernism preserve Poe's existential and aesthetic core, while Flanagan's reimagining reframes Poe's stories as corporate morality tales imbued with controversial cultural ideology. This shift illustrates how

¹ Article History: Received: 02.09.2025. Revised: 30.09.2025. Accepted: 01.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: IONESCU, P.Ș. (2025). *THE HORROR OF MISREADING: POE'S LITERARY INTENT AND THE PROBLEM OF CONTEMPORARY ADAPTATION*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 29-47. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.1>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

contemporary adaptations risk transforming Poe into what he most resisted: a moralist.

The argument is grounded in Linda Hutcheon's and Robert Stam's adaptation theory, Noël Carroll's philosophy of horror, and Harold Bloom's account of "misreading." It contends that fidelity to Poe must be measured philosophically rather than textually: what matters is whether an adaptation sustains Poe's confrontation with the uncanny and the inescapability of death. By reframing Poe within adaptation debates, the article demonstrates how fidelity, far from being an outdated criterion, remains essential for certain authors whose works are defined by an uncompromising philosophical core.

Keywords: Poe; adaptation; intentions; fidelity; misreading.

1 Introduction

Edgar Allan Poe remains one of the most read and yet most frequently misunderstood figures in world literature. His tales of madness, obsession, death, and decay have inspired generations of filmmakers, but cinematic responses to Poe vary widely in how they approach the task of adaptation. For Poe, literature was an aesthetic enterprise, not a vehicle for moral instruction or political commentary. His theoretical writings, particularly *The Philosophy of Composition* and *The Poetic Principle*, emphasize the "unity of effect," wherein every artistic element must contribute to an overwhelming mood of beauty and terror. To adapt Poe, then, is to translate not merely narrative content but a philosophical core: the confrontation with mortality, existential dread, and psychological fragility.

This article contends that fidelity in adaptation—so often critiqued in theory—remains crucial in Poe's case. While scholars such as Linda Hutcheon and Robert Stam highlight the creative freedoms inherent in adaptation, Poe's works resist ideological overlay and moral simplification. Drawing on Harold Bloom's reflections on influence and Noël Carroll's philosophy of horror, this study explores three cinematic approaches: Roger Corman's *The Masque of the Red Death* (1964), which channels Poe's fatalism through gothic stylization; Federico Fellini's *Toby Dammit* (1968), which reimagines Poe's existential anxieties in surrealist form; and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Mike Flanagan's *The Fall of the House of Usher* (2023), which – simply stated – reframes Poe as a corporate morality tale set in a very contemporary world of cultural ideology.

Mike Flanagan's Netflix miniseries represents both an ambitious adaptation and a fundamental misreading of Edgar Allan Poe's literary vision. While the series successfully captures certain atmospheric elements of Poe's work, it transforms his carefully crafted exploration of psychological deterioration and moral ambiguity into a contemporary morality tale about corporate greed, systemic corruption, and cultural activism. This transformation reveals a profound misunderstanding of Poe's artistic and philosophical intentions, reducing his nuanced examination of human psychology to a more conventional narrative of good versus evil. By analyzing the series through the lens of Poe's original aesthetic philosophy and thematic concerns, this essay argues that Flanagan's adaptation sacrifices the essential ambiguity and psychological complexity that define Poe's greatest works in favor of social commentary that is fundamentally antithetical to the author's artistic vision.

By situating these case studies within adaptation theory and Poe scholarship, the article demonstrates that fidelity, understood as philosophical authenticity rather than literal replication, is essential to preserving the enduring power of Poe's literary vision.

2. Poe's Literary Theories: The Primacy of Aesthetics and the "Unity of Effect"

To understand the extent of the miniseries' departure from Poe's intentions, one must first establish the foundational principles of Poe's aesthetic philosophy. In essays such as *The Philosophy of Composition* (1846) and *The Poetic Principle* (1850) Poe articulated his theory of the "unity of effect," setting forth guiding principles for art and arguing that every element of a literary work should contribute to a single, overwhelming emotional impact upon the reader. This principle extends beyond mere technical construction to encompass a philosophical commitment to psychological verisimilitude and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

the exploration of extreme mental states. Poe was unusual among American writers of his time in that he was a self-conscious theorist of literature focusing on the idea of the primacy of aesthetics and unity of effect. For Poe, literature was not a vehicle for moral instruction, religious edification, or social critique; it was an aesthetic enterprise, aiming to create beauty, intensity, and emotional resonance.

This emphasis on aesthetics over didacticism sets Poe apart from the Transcendentalists (e.g., Emerson and Thoreau) and other American writers invested in literature as a moral force. Poe was openly critical of what he regarded as the naïve optimism and moralizing tendencies of his contemporaries. Instead, his works sought to uncover truths about the human condition that were unsettling, ambiguous, and resistant to moral resolution.

Poe's Gothic fiction is characterized by its focus on individual psychology rather than social critique. His protagonists typically exist in isolation, removed from broader social contexts, allowing for an intensive examination of consciousness under extreme duress. The original *Fall of the House of Usher* exemplifies this approach: Roderick Usher's decline occurs within a hermetically sealed environment where external social forces are deliberately excluded. The house itself becomes a psychological metaphor, reflecting the protagonist's mental state rather than serving as a symbol of institutional decay.

The philosophical underpinning of Poe's work rests on his exploration of what he termed "perverseness" - the human tendency toward self-destruction that operates independently of rational motivation or moral consideration. This concept, developed across stories like *The Imp of the Perverse* and *The Black Cat*, suggests that human behavior is driven by irrational impulses that cannot be explained through conventional moral frameworks. This philosophical position places Poe's work in fundamental opposition to didactic literature that seeks to deliver clear moral lessons.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

3 Themes of Existential Dread and Psychological Complexity

Poe's fiction often dramatizes the instability of human consciousness. Stories such as *The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*, and *The Fall of the House of Usher* embody psychological states of paranoia, obsession, guilt, and madness. These are not merely gothic thrills; they are explorations of consciousness itself, anticipating later psychological literature from Dostoevsky to Freud. Poe's narrators are unreliable, fractured, and consumed by internal contradictions. The horror in his works often arises not from external forces but from within—the mind's own abyss.

The Masque of the Red Death exemplifies Poe's existential vision. Here, the inevitability of death intrudes upon human attempts at denial, excess, and escape. Prince Prospero's efforts to isolate himself from plague and mortality only underscore the futility of human arrogance before the universal reality of death. Poe's insistence on mortality as the ultimate reality, unsoftened by religious consolation or moral allegory, reflects his commitment to facing the darkest truths of human existence without ideological buffers.

4 Poe's Artistic and Societal Vision

Poe's vision of art was deeply individualistic and often anti-mainstream. In both his criticism and creative work, he resisted the prevailing utilitarian view that literature should serve moral or civic purposes. He instead argued for a type of art for art's sake *avant la lettre*, a position later echoed by the French Decadents and Symbolists (e.g., Baudelaire, Mallarmé) who hailed him as a precursor.

Socially, Poe was skeptical of the democratic optimism pervading mid-nineteenth-century America. While writers like Whitman celebrated the vitality of the American republic, Poe often portrayed society as corrupt, hypocritical, and shallow. His satirical tales, such as *The Man That Was Used Up* and *Some Words with a Mummy*, reveal his suspicion of progress and technological triumphalism. For Poe, the social order was neither

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

inherently good nor redeemable—it was subject to the same decay, absurdity, and moral corruption as the individuals within it.

5 Harold Bloom and the “Anxiety of Influence”

In his theory of the “The Anxiety of Influence”, Harold Bloom (1997) places Poe in a complex position within the Western canon. Bloom admired Poe’s imaginative force but often questioned his intellectual depth. For Bloom, Poe was not a philosophical system-builder but a poet of primal psychic energies, whose works express archetypal fears and desires. While Bloom’s critical stance toward Poe can be dismissive—he once suggested Poe’s greatness lies in his influence on greater writers such as Baudelaire and Mallarmé—this very influence underscores Poe’s originality.

Bloom interprets Poe as an originator of gothic archetypes that resonate with unconscious psychic structures: the haunted house, the double, the premature burial, the obsession with death and beauty. In this sense, Poe becomes a mythmaker of modernity, his works embodying anxieties that transcend historical context and remain culturally resonant. This way, his groundbreaking and enduring work preserves all its original intentions only if accurately adapted; otherwise, his role as a mythmaker of modernity and master of the *Grotesque and Arabesque* is in danger of being irreversibly diluted into an ideologically framed misrepresentation. Poe’s adapted work can thus become irrelevant to the author’s true intentions and convey a distorted message to contemporary audiences.

6 Poe’s Literary Intent, Philosophical Core, and the Problem of Adaptation Fidelity. From Literary Theory to Cinematic Practice

Poe’s literary intent, rooted in his aesthetic theories and existential concerns, poses unique challenges for film adaptation. His works are not primarily plot-driven but rather meditations on mood, atmosphere, and psychology. The “unity of effect” he championed demands that every detail—tone, rhythm, imagery,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

even punctuation—contributes to a single overwhelming impression. Transposing this into cinema requires not simply retelling a story but translating its philosophical essence: the confrontation with madness, death, ambiguity, and beauty.

Thus, the question of fidelity in adaptation is especially critical with Poe. If fidelity were understood narrowly as adherence to plot or dialogue, then many adaptations could claim success. But if fidelity means preserving Poe's literary and philosophical core, the measure becomes more demanding. Filmmakers must ask: does the adaptation reproduce not merely what happens in the story but what Poe intended his readers to feel, confront, and endure?

Poe rejected the idea of literature as moral instruction or ideological critique. His art was about creating aesthetic intensity and exposing psychological truths. This means that adaptations which overlay his stories with overt political or social agendas (however timely) risk betraying his intent. To recast Poe's tales of existential dread into didactic allegories of capitalism, morality, or progress is to reinsert the very didacticism Poe rejected.

On the other hand, adaptations faithful to Poe's aesthetic and philosophical concerns—madness, decay, mortality, the uncanny—can reinterpret his works creatively without distortion. Fellini's surrealism or Corman's gothic stylization succeed not because they reproduce Poe literally, but because they channel his underlying vision of beauty, terror, and existential confrontation.

7 Adaptation Theory and Poe's Case

Linda Hutcheon (2006) in *A Theory of Adaptation* argues that adaptation is always an act of "re-creation," dialogic rather than reproductive. With Poe, this means fidelity cannot be about slavish reproduction but about meaningful engagement with his existential and aesthetic core.

Robert Stam (2004) in his *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, cautions against "fidelity discourse," yet Poe's case illustrates that some degree of fidelity is crucial: otherwise the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

work ceases to be Poe and becomes a contemporary product wearing his name.

Noël Carroll (1990) emphasizes in *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, horror's philosophical role in forcing audiences to confront existential dread. Corman (1964) and Fellini (1968) succeed because they preserve this philosophical confrontation; Flanagan falters when dread is displaced by ideological critique.

The theoretical frame applied here draws heavily upon Linda Hutcheon's concept of adaptation as an interpretative dialogue rather than mere reproduction. Hutcheon argues that adaptations should ideally engage meaningfully with the source text's central thematic concerns. In this context, meaningful adaptation involves careful preservation of Poe's existential, psychological, and philosophical core. A successful adaptation need not rigidly reproduce narrative details but must maintain fidelity to essential thematic and philosophical truths.

Furthermore, Noël Carroll's seminal work *The Philosophy of Horror* highlights that authentic horror fiction, exemplified by Poe, forces audiences to confront profound moral ambiguity and existential terror. Carroll emphasizes that genuine horror transcends superficial scares, providing instead philosophical reflections on human nature and existence. Thus, adaptations reducing Poe's narratives to contemporary ideological critiques or mainstream entertainment undermine the genre's profound philosophical potential.

This theoretical perspective elucidates precisely why Corman's adaptations retain cultural and philosophical relevance, while Flanagan's ideological reinterpretations diminish Poe's universal existential resonance. It is not that Flanagan's ideological critiques lack validity - indeed, they resonate with contemporary cultural discourse - but rather that Poe's authentic narratives embody philosophical inquiries into human existence that transcend specific historical or political contexts. Reducing Poe's stories to social critiques restricts rather than expands their interpretive and philosophical scope.

8 Three different types of adaptations

In this article we distinguish between three different approaches to the adaptation of Poe's literary works into film.

First, we analyze Roger Corman's *Masque of the Red Death* (1964): while not literal reproductions, they remain faithful to Poe's core philosophical anxieties - mortality, decadence, moral corruption, existential terror. They sustain the "unity of effect" by immersing viewers in a claustrophobic, fatalistic aesthetic consistent with Poe's vision. This would be the most faithful adaptation of Poe's literary, philosophical, and psychological intentions.

The second type of film adaptation discussed in the paper is Federico Fellini's *Toby Dammit* (1968): here, Poe's themes are transposed into a modern context (celebrity culture, alienation), yet the existential essence remains intact. The surrealist style, while not Poe's own, becomes a cinematic analogue for his psychological landscapes. Fidelity here is not literal but philosophical and aesthetic.

Although culturally corresponding to contemporary concerns and ideology and cinematically spectacular, Mike Flanagan's *The Fall of the House of Usher* (2023) stands in complete contrast to the previous adaptations and to Poe's intentions. This adaptation could be characterized as formally sophisticated but ideologically reoriented. Poe's existential and psychological terrors are subordinated to contemporary critiques of corporate greed and capitalism. In terms of fidelity to Poe's original artistic and philosophical intent, such works fall short, precisely because they instrumentalize Poe's narratives for purposes external to his vision.

9 The Importance of Thematic Fidelity and Philosophical Authenticity

The comparison between Roger Corman's *The Masque of the Red Death* (1964) and Mike Flanagan's *The Fall of the House of Usher* (2023) highlights a significant critical issue in adaptation studies: the necessity of thematic fidelity and philosophical

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

authenticity. While contemporary adaptations frequently subordinate Poe's narratives to contemporary aesthetics and ideological mainstream currents, faithful adaptations like Corman's respect Poe's original existential explorations and philosophical insights.

Maintaining this fidelity is not a limitation but a profound respect for literary and philosophical depth. Authentic adaptations preserve and amplify Poe's complex narrative worlds and philosophical vision, providing audiences with meaningful encounters with timeless existential truths. Contemporary filmmakers, while creatively interpreting Poe, should strive to retain his core philosophical essence, recognizing Poe's enduring literary significance lies precisely in his universal psychological and existential resonance, independent of shifting political or ideological paradigms.

To adapt Poe is to grapple not just with gothic plots but with an entire aesthetic and philosophical worldview. Fidelity, in this sense, means preserving the uncomfortable confrontation with mortality, madness, and ambiguity that defined Poe's art.

Corman achieves fidelity by visually amplifying Poe's themes within gothic stylization.

Fellini achieves fidelity by transposing them into modern, surrealist form without sacrificing their existential weight.

Flanagan undermines fidelity by overlaying Poe's core with contemporary ideological concerns, thereby diluting his timeless vision.

Thus, Poe becomes a test case for adaptation theory: he shows why fidelity cannot be dismissed as naïve. For some authors - Poe especially - the preservation of philosophical and aesthetic intent is essential if adaptation is to remain authentic.

10 Roger Corman's *The Masque of the Red Death* (1964): Fidelity through Gothic Stylization

Roger Corman's *The Masque of the Red Death* (1964), starring Vincent Price, is often hailed as the most sophisticated of Corman's "Poe cycle." What makes it exemplary is not slavish reproduction of Poe's text but its fidelity to Poe's aesthetic and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

philosophical core. Corman translates Poe's atmosphere of existential dread into film through *mise-en-scène*, color symbolism, and Price's charismatic yet morally decadent performance.

One of the most striking techniques is Corman's use of color to visualize the allegorical spaces of Poe's tale. The sequence of colored chambers—each room representing a stage of life and culminating in the fatal black chamber—mirrors Poe's allegorical meditation on mortality (Poe, 1984, pp. 267–273). Cinematically, this becomes a choreography of color and camera movement, immersing the viewer in a sensory experience of inevitability and dread. This visual strategy exemplifies Poe's "unity of effect" (Poe, 1984; Hutcheon, 2006, pp. 141–145): every cinematic element contributes to the overarching mood of inescapable mortality.

Vincent Price's portrayal of Prince Prospero provides another close alignment with Poe's intent. Price embodies the aristocratic cruelty, decadence, and intellectual arrogance that Poe associated with the futility of human pride. His performance reflects Poe's depiction of moral corruption, but without moralizing retribution. Instead, it dramatizes existential futility (Carroll, 1990, pp. 158–160).

Corman also uses cinematic rhythm to maintain Poe's atmosphere. The pacing is deliberate, echoing what Robert Stam (2004, pp. 12–16) identifies as the adaptation's challenge: preserving the source's aesthetic tempo. The editing style avoids abrupt shocks; instead, it builds tension through inevitability, mirroring Poe's narrative cadence.

The climax—in which Prospero encounters the Red Death—visualizes Poe's existential fatalism. Instead of sensational violence, Corman stages this encounter as haunting inevitability. The Red Death, cloaked and calm, embodies universality rather than vengeance (Bloom, 1998, pp. 85–86). Corman thus preserves Poe's philosophical core: death is not punishment but the ultimate equalizer.

Critically, Corman shows how stylization and fidelity can coexist. His gothic artifice—lavish colors, ornate sets, stylized performances—does not betray Poe but channels his aesthetic.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Indeed, this artifice becomes the cinematic analogue of Poe's stylized prose (Leitch, 2007, pp. 15–18). In adapting Poe, Corman proves that fidelity means preserving the philosophical unity of effect, even when formal details are transformed.

11 Federico Fellini's *Toby Dammit* in *Spirits of the Dead* (1968): Surrealism as Philosophical Fidelity

Federico Fellini's "Toby Dammit," part of the anthology *Spirits of the Dead* (*Histoires Extraordinaires*) (1968), adapts Poe's satirical tale *Never Bet the Devil Your Head*. Fellini's version is not literal; he transforms Poe's story into a surreal meditation on celebrity, alienation, and death. Yet despite this radical formal innovation, Fellini remains faithful to Poe's existential-philosophical essence: the futility of pride, the inevitability of death, and the confrontation with inner emptiness.

The central character, Toby Dammit (Terence Stamp), is a washed-up actor lured to Rome with the promise of a Ferrari. Fellini uses disorienting camera angles, grotesque lighting, and a cacophonous soundscape to immerse viewers in Toby's psychological disintegration (Clover, 1992, pp. 21–25). This aligns with Poe's technique of unreliable narration and psychological descent (Peeples, 2013, pp. 115–118).

Fellini translates Poe's allegorical devil into a haunting cinematic figure: a small, eerie girl with a ball. Rather than a traditional satanic figure, she personifies mortality—innocent yet inexorable. By reimagining the devil this way, Fellini sustains Poe's theme of inevitability while infusing it with modern symbolic resonance (Stam, 2000, pp. 65–66).

The Ferrari becomes a symbolic device representing consumerist promises of transcendence. Yet in the climactic sequence, Toby's reckless drive leads to decapitation—a grotesque fulfillment of Poe's satirical punchline. Fellini stages the crash with surreal, nightmarish visuals: flashing lights, distorted reflections, grotesque spectators. The effect recalls Carroll's (1990, pp. 164–168) insistence that authentic horror relies on uncanny confrontation rather than shock spectacle.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

What distinguishes Fellini's adaptation is how surrealism functions as fidelity. Poe's prose already verges on dream logic; Fellini visualizes this in cinematic terms. His Rome is not realistic but a stage for existential dread (Shohat & Stam, 1994, pp. 155–160). In this sense, Fellini demonstrates what Hutcheon (2006, pp. 142–148) calls adaptation as “reinterpretation,” engaging the original's philosophical vision through new aesthetic forms.

By modernizing Poe's tale into a parable of celebrity and alienation, Fellini shows that adaptation can innovate radically without betraying the source's core. His Toby Dammit embodies Poe's archetypes of obsession, despair, and inevitable collapse (Bloom, 1998, pp. 90–92). The result is not betrayal but expansion: Poe's existential concerns transposed into the symbolic register of twentieth-century cinema.

12 Flanagan's Usher and the Politics of Representation: Ideological Mainstreaming in Adaptation

In stark contrast to Corman's faithfulness, Mike Flanagan's recent Netflix adaptation of *The Fall of the House of Usher* exemplifies how contemporary adaptations frequently diverge from Poe's original literary purpose. Flanagan, acclaimed for his contemporary reworkings of classic horror, openly adapts Poe's symbolic narrative into a politically charged critique of modern capitalism, corporate corruption, and systemic injustice.

While Flanagan's series possesses artistic merit in isolation, the significant ideological reframing risks fundamentally misrepresenting Poe's central thematic elements. Poe's original narrative revolves around psychological horror, madness, existential isolation, decay, and family degeneration—symbolizing the inescapable fate of human mortality and internal moral disintegration. Flanagan's reframing shifts focus onto explicitly external, sociopolitical commentary, reflecting current ideological anxieties rather than Poe's timeless exploration of internal psychological dread.

This shift reflects Robert Stam's critical observation about adaptation fidelity: the ideological reshaping of a narrative can, even unintentionally, reduce complex literary texts to simplistic

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

moral allegories or contemporary commentaries. Flanagan's interpretation foregrounds explicit social criticism at the expense of Poe's subtle exploration of existential dread and moral ambiguity. Thus, Poe's psychological and philosophical complexity is considerably diluted.

One of the most conspicuous aspects of Mike Flanagan's *The Fall of the House of Usher* (2023) is its overt commitment to diversity in casting and characterization. The Usher family and their associates represent a wide range of ethnicities, genders, and sexual orientations, a striking departure from the claustrophobic, insular households of Poe's fiction. This inclusivity aligns with the broader cultural mainstream of the early twenty-first century, in which the entertainment industry has sought to foreground representation as both an ethical and marketable imperative (Ahmed, 2012, pp. 21–45; Hall, 1997, pp. 13–30). While laudable in intention, this strategy raises questions about ideological fidelity: does such representational expansiveness enrich Poe's narratives, or does it recast them into vehicles for the prevailing political orthodoxy of our time?

Adaptation theory provides a useful lens here. Linda Hutcheon (2006, pp. 7–12) reminds us that every adaptation is an act of interpretation situated in its cultural context. For Flanagan, that context is one in which political correctness, diversity, and progressive values have become not just artistic choices but cultural expectations. Representation in this series functions less as a natural extension of narrative necessity and more as what Robert Stam (2000, pp. 64–72) calls an “ideological reframing”—where the adaptation reflects contemporary social concerns more than the existential anxieties of the source material. The result is a narrative in which identity politics intersects with gothic tropes, sometimes enhancing accessibility but often flattening Poe's ambiguous horror into sociopolitical allegory.

The ideological function of diversity becomes especially apparent when considered against Poe's original aesthetic of hereditary insularity and decay. In tales such as *The Fall of the House of Usher*, horror emerges from the claustrophobic enclosure of a family line collapsing inward on itself, symbolizing psychological fragility and existential inevitability (Poe, 1984).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Flanagan's Usher family, by contrast, is dispersed across identities and orientations in ways that diffuse this claustrophobia. The focus shifts from existential collapse to corporate corruption and social critique. The horror of inevitability—death as universal, inexplicable, and unredeemable—is replaced with moralized punishments mapped onto characters who conveniently embody recognizable “types” within today's discourse of privilege, greed, or exploitation.

This tension speaks to what cultural critics have identified as the didactic impulse of contemporary mainstream media. Whereas Poe rejected didacticism, refusing to moralize or align with dominant ideological positions, Flanagan's adaptation embeds diversity and representation in ways that clearly signal alignment with the progressive mainstream. What some audiences may welcome as inclusivity, others may interpret as ideological indoctrination—a cultural orthodoxy that adapts all narratives to reflect the politics of the present (Shohat & Stam, 1994, pp. 145–150; Žižek, 2008, pp. 1–26). In this view, Flanagan's *Usher* becomes less a meditation on mortality and madness than an allegory of contemporary Western liberal values.

The danger of this approach is twofold. First, it risks reducing Poe's existential ambiguities to moral clarity, undermining his refusal of consolation and his commitment to ambiguity (Bloom, 1998, pp. 85–87). Second, it situates Poe within a cultural discourse that may date quickly, tethering his timeless exploration of human fragility to the contingencies of contemporary ideological fashion. Noël Carroll's (1990, pp. 158–160) philosophy of horror emphasizes that authentic horror derives from confronting the inexplicable and the uncanny; when horror is subordinated to ideological reassurance, its philosophical force is diminished.

To be sure, there are counterarguments. One could claim that diversity allows Poe's themes to resonate with wider audiences and reflects the pluralism of contemporary society. Yet the question remains whether such inclusivity deepens or displaces Poe's vision. By expanding Poe's insular, fatalistic worlds into politically resonant morality tales, Flanagan risks transforming Poe into what he most resisted: a writer of lessons

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

and moral allegories. From a critical standpoint, this suggests that fidelity to Poe requires resisting not only commercial imperatives but also cultural mandates of ideological conformity, lest adaptation collapse into didacticism under the guise of inclusivity (Leitch, 2007, pp. 207–236).

13 Conclusion: Adaptation, Fidelity, and Poe's Philosophical Core

The conclusion can be drawn that the case studies discussed in the article converge and yet diverge to illustrate three distinct approaches:

Corman: fidelity through stylized translation, preserving Poe's existential fatalism.

Fellini: fidelity through surreal reinvention, updating Poe while honoring his psychological and existential themes.

Flanagan: deviation through ideological overlay, replacing Poe's ambiguity with contemporary political allegory.

The comparison underscores why fidelity to Poe's philosophical core matters. Poe's works are not just gothic entertainments; they are profound meditations on mortality, madness, and the fragility of consciousness. Adaptations that honor this core, whether through gothic stylization or surrealist modernism, preserve Poe's legacy. Those that overwrite it with external ideological agendas risk turning Poe into something he fundamentally resisted: a moralist.

The three case studies of Corman, Fellini, and Flanagan illuminate the central problem of adaptation fidelity in relation to Edgar Allan Poe. While adaptation theorists such as Linda Hutcheon (2006) and Robert Stam (2004) caution against a simplistic obsession with fidelity, Poe's work presents a unique challenge. His stories are not primarily plot-driven but depend on mood, ambiguity, and what Poe himself called the "unity of effect." This means that fidelity, for Poe, cannot be reduced to textual reproduction; it must instead preserve the aesthetic and philosophical core of his work—his relentless focus on mortality, madness, decay, and existential ambiguity. When this core is maintained, adaptations can diverge formally or contextually

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

without betrayal. When it is displaced, however, the result is a film that may be socially or politically resonant but ceases to be recognizably Poe.

Roger Corman's *The Masque of the Red Death* (1964) demonstrates Hutcheon's notion of adaptation as "re-creation in dialogue" with the source. Corman does not replicate Poe's text but channels its philosophical fatalism through color, mise-en-scène, and Vincent Price's performance. In terms of Bloom's critical framework, Corman can be seen as an "authentic inheritor" of Poe: anxious not to misread but to extend Poe's vision through a different medium. Similarly, Federico Fellini's *Toby Dammit* shows that radical formal innovation—surrealism, dissonant soundscapes, and modern settings—can still achieve fidelity if it preserves Poe's central existential concerns. Fellini, like the French Symbolists who canonized Poe, embraces his rejection of moral didacticism and intensifies his psychological and metaphysical anxieties in a modern idiom. Both Corman and Fellini thus exemplify the adaptability of Poe's vision across cultures and cinematic traditions when the philosophical core remains intact.

In contrast, Mike Flanagan's *The Fall of the House of Usher* (2023) illustrates the limits of Stam's skepticism toward fidelity criticism. While Stam rightly argues that no adaptation can be a "transparent transfer" of literature into film, Poe's work shows that fidelity matters—not to plot, but to philosophical essence. Flanagan's series exemplifies what adaptation theorists call "ideological appropriation": it overlays Poe's narratives with contemporary critiques of capitalism and corporate corruption. While this may resonate with current audiences, it displaces Poe's refusal of didacticism and his central concern with existential dread. Noël Carroll's insight into the "philosophy of horror" helps clarify the stakes: horror, at its core, is about confronting the inexplicable and the uncanny. Flanagan's ideological clarity undermines that confrontation, replacing terror with moral reassurance. His Usher family does not collapse under the weight of existential fragility but is punished for corporate sin—a different story entirely.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

This tension between fidelity and appropriation speaks directly to Harold Bloom's *anxiety of influence*. Bloom (1997) viewed Poe as an archetypal figure whose imaginative force generated entire traditions—from Baudelaire's Symbolism to the surrealists and psychoanalysts. For Bloom, Poe's originality lies less in philosophical system-building than in his archetypal evocations of death, madness, and decay. It is precisely this archetypal force that makes fidelity essential. To adapt Poe is not merely to borrow his plots but to preserve his archetypes—haunted houses, uncanny doubles, inescapable mortality—and their underlying existential weight. Corman and Fellini achieve this by reimagining archetypes without moralizing them; Flanagan betrays it by instrumentalizing them for ideological critique.

Ultimately, the comparative analysis underscores a crucial point: adaptation fidelity for Poe must be measured in philosophical rather than literal terms. Successful adaptations can be gothic (Corman) or surrealist (Fellini), but they must preserve the unflinching confrontation with mortality, madness, and ambiguity that defines Poe's art. Unsuccessful adaptations may be visually impressive or narratively engaging, but by subordinating Poe's existential vision to contemporary ideological agendas, they risk reducing him to a moralist—the very role he consistently resisted. This synthesis affirms that Poe's work is not infinitely malleable; it demands respect for its philosophical essence. Only then can adaptations continue to disturb, provoke, and resonate with audiences in ways that remain faithful to Poe's genius.

References:

- Ahmed, S. (2012). *On being included: Racism and diversity in institutional life*. Durham, Duke University Press.
- Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence*. Oxford University Press.
- Bloom, H. (1998). *Edgar Allan Poe*. Chelsea House.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart*. Routledge.
- Clover, C. J. (1992). *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film*. Princeton University Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Leitch, T. (2007). *Film adaptation and its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press.
- Peithman, S. (Ed.). (1986). *The annotated tales of Edgar Allan Poe*. Avenel Books.
- Peebles, S. (2013). *The afterlife of Edgar Allan Poe*. Camden House.
- Poe, E.A. (1984). *Complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. Vintage.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation*. Rutgers University Press.
- Stam, R. (2004). *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Blackwell.

**FROM PAGE TO SCREEN: MALE GAZE, FEMALE
OPPRESSION, AND DOCILE BODIES IN *THE
HANDMAID'S TALE*¹**

Corina Mariana MITRULESCU

Nicolae Bălcescu Land Forces Academy, Sibiu, Romania

Email: mitrulescu.corina@armyacademy.ro

Abstract

This paper examines Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and its television series adaptation through the lens of Laura Mulvey's theory of the *male gaze*, complemented by Michel Foucault's concept of the *docile body*. It explores how the visual and narrative strategies of the television series reframe the protagonist's subjectivity, alternately resisting and reinforcing patriarchal dynamics. The analysis compares the novel's narrative interiority with the adaptation's visual language, highlighting tensions between feminist resistance and aestheticized surveillance. By integrating Foucault's surveillance and discipline theory into the Mulveyan framework, the study offers a nuanced account of how adaptation can reframe feminist narratives for contemporary audiences, by either perpetuating or subverting gendered oppression. The findings suggest that while the television series reconfigures Offred's character into a more active agent of resistance, it simultaneously risks reinforcing objectification through its visual focus. Ultimately, the paper argues that adaptation is not a neutral process but

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 14.09.2025. Accepted: 15.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: MITRULESCU, C.M. (2025). *FROM PAGE TO SCREEN: MALE GAZE, FEMALE OPPRESSION, AND DOCILE BODIES IN "THE HANDMAID'S TALE"*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 48-65. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.2>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

one that reconfigures both the political and aesthetic meanings of the source material.

Keywords: disciplinary mechanisms; gender politics; Laura Mulvey; male gaze; Michel Foucault.

1. Introduction

Margaret Atwood's novel *The Handmaid's Tale*, published for the first time in 1985, is a seminal work of dystopian fiction that explores themes of power, gender, and resilience. It has been adapted into many types of art, including a film directed by Volker Schlöndorff (1990), an opera (1998), a ballet (2013), the critically acclaimed Hulu television series (2017–), a sequel novel, *The Testaments* (2019), and a graphic novel (2019). While all of the versions are set in the fictional theocratic regime of Gilead – with the story following the life of Offred, a Handmaid subjected to reproductive servitude – each interprets Atwood's themes differently, reflecting the medium's affordances and the era's cultural values.

The Handmaid's Tale, both the novel by Margaret Atwood and its film/TV adaptations, depicts a dystopian society where women are systematically oppressed and reduced to reproductive roles. Using Laura Mulvey's theory on the *male gaze* and Michel Foucault's concept of the *docile body*, this paper focuses on how the visual and narrative structures reflect or resist the male gaze. It aims to analyze how the male gaze operates in both the novel and the TV series adaptation and how these interpretations affect audience reception. Adaptations are not just translations of a text into another medium; they reshape the "imaginary" of the original work, often engaging with contemporary sociopolitical issues. When it comes to gender politics, adaptations can highlight, criticize, or even redefine the gender dynamics of the original text.

Although the series introduces both character modifications and stylistic adjustments to Atwood's original narrative, these changes do not constitute fundamental alterations to its thematic core. A particularly notable divergence

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

lies in the representation of Offred. In the novel, her anonymity is carefully preserved, positioning her as an everywoman figure whose narrative reliability is ultimately undermined by the *Historical Notes* section at the end of the novel. By contrast, the series dispels this anonymity, assigning her a personal name (June) and portraying her as a strong and determined woman. Furthermore, whereas the novel leaves the authenticity of Offred's account open to question, the adaptation constructs her testimony as factual, effectively assuring viewers of its veracity. This transformation personalizes the protagonist, shifting her from an ambiguous, potentially unreliable narrator to a concrete, fully realized subject whose perspective anchors the visual narrative. However, Gerrits (2022) points out that because the series started adding plotlines and characters to the original text, its "rendition of Offred does not stand out for adding psychological complexity to her character in comparison to the novel" (p. 220). As a result, although the series retains the original theme, it can be regarded as a continuation and modernization of the novel, rather than an update of it.

The Handmaid's Tale is set in the near future, in the totalitarian society of Gilead, which has replaced the United States. In response to a sharp decline in birth rates, the regime enforces strict roles for women, stripping them of rights and reducing many to reproductive vessels. Gilead represents an oppressive regime, based on Christian values taken to the extreme, patriarchy, and a degradation of human rights.

The story is told from the perspective of Offred, a "Handmaid" assigned to a high-ranking official known as the Commander. Her only purpose is to bear a child for him and his infertile wife, Serena Joy. Offred frequently reflects on her past life – her husband Luke, their daughter, and her lost freedom – while attempting to deal with the dangers and hypocrisies of Gilead. In this theocratic regime, women are forced into positions of subservience as Gilead's officials preach the importance of returning to the "sanctity of the home" (Atwood, 2024, p. 51).

Women are systematically divided into rigid social categories based on the specific type of service they are able to

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

offer: Wives, Aunts, Handmaids, Marthas, and Unwomen. While each category performs a different function within Gileadean society, all women are subjected to restrictions in terms of their autonomy and rights outside their assigned roles. Wives offer social status, Aunts are used to control and indoctrinate, Handmaids produce children, and Unwomen supply unpaid labor in toxic environments; thus, each category fulfills a role that the others cannot. While men largely bear responsibility for institutionalizing the laws that subjugate women, female complicity plays a crucial role in sustaining this system through active participation in their own oppression by indoctrinating members of their own gender into subservient positions. Yet, this structure exists primarily to secure the prosperity of men. Gilead's political and legal systems are controlled exclusively by men, creating a framework that ensures total obedience through sexual, emotional, and physical exploitation of women, which, as Keck (2022) points out, "has lost none of its poignancy" (p. 13).

This hierarchical division reflects Atwood's intention to criticize modern American society, where the inequalities among women are sometimes exploited. By assigning specific labels to each category, the Gileadean government succeeds in separating women, creating dissent and distrust between the various groups, thereby facilitating a more effective mechanism of control. When it comes to the series, it can be observed that it presents the hierarchical structure in which men occupy the highest position of power and women are divided into distinct categories in an even more explicit manner than Atwood's original narrative. The series intensifies this gendered stratification while infusing the story with feminist symbolism that is recontextualized for a contemporary audience. As in the novel, the series also underscores the limitations of feminism in effectively stopping Gilead's rise, suggesting that ideological opposition alone may not be sufficient in the face of entrenched authoritarianism.

When examining the socio-political architecture of Gilead, the central question is related to who most benefits from the regime's power structures. While men appear to be the most immediate and unequivocal beneficiaries, such a conclusion risks oversimplifying the dynamics at play. In oppressive societies, even

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

marginal authority confers a degree of privilege, allowing members of non-dominant groups to benefit, however unequally, from the exploitation of others, or as Offred puts it: “When power is scarce, a little of it is tempting” (Atwood, 2024, p. 316). Within Gilead, Wives, Aunts, and Commanders each derive material or symbolic advantage from the subjugation of Handmaids.

Within this oppressive framework, Offred experiences both resistance and complicity in various forms. Her clandestine encounters with the Commander, the possibility of rebellion through a resistance network called Mayday, and an ambiguous alliance with Serena Joy, all illustrate the strategies women employ to survive the constraints. The novel concludes with Offred being taken away, either by government agents or rescuers, thus leaving her fate uncertain.

2. The “male gaze”: Visual pleasure, narrative control, and objectification

Laura Mulvey’s theory of the “male gaze” offers a powerful theoretical framework for examining *The Handmaid’s Tale* (both the novel and the television series), where themes related to surveillance, control, and resilience intersect with the visual medium. It was first introduced in her 1975 essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” in which Mulvey argues that mainstream cinema objectifies women by presenting them as passive subjects for male pleasure.

Mulvey’s theory reshaped feminist film studies by articulating how cinematic structures reinforce patriarchal ideologies. According to Mulvey, mainstream cinema is structured around a male perspective, positioning women as objects of visual pleasure for the male spectator. She identifies three types of “looks”: the look of the camera (the gaze of the director), the look of the spectator, and that of the characters: “There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion” (Mulvey, 1975, p. 17). These perspectives

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

collectively contribute to the objectification of women, transforming them into passive subjects within the narrative.

Since women are framed as objects to be looked at, they become inactive participants in the narrative; they exist primarily for male pleasure. Women in this framework become the “bearers of meaning, not makers of meaning” (Mulvey, 1975, p. 7). Furthermore, as “[t]he man controls the film phantasy” he also “emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extradiegetic tendencies represented by woman as spectacle” (Mulvey, 1975, p. 12). This means that classical Hollywood films position viewers to identify with a male protagonist through the camera’s perspective. In “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Mulvey identifies recurring cinematic patterns that reveal the power dynamics embedded in the (male) gaze and the relationship with its (female) object. One of her arguments is that women in classical cinema are not represented as autonomous entities, but rather as reflective surfaces for male characters. They serve as mirrors of the male desires, fantasies, and motivations. Within this framework, women function simultaneously as erotic objects that provide visual pleasure to the male spectator and as images of likeness for male identification. Mulvey terms this dynamic *scopophilia*, or the pleasure in looking, which she argues is structured according to gendered patterns: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed with their appearance coded for strongly visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*” (Mulvey, 1975, p. 11). She bases her argument on the deconstruction of the notion of *pleasure* in cinema: “The cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia. There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure, just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at” (Mulvey, 1975, p. 8). She traces back the term to Freud who identified scopophilia as one of the base components of sexuality and associated it with “taking other

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze” (Mulvey, 1975, p. 8). In cinema, scopophilia is associated with “pleasurable looking” but with a further development into a “narcissistic aspect.” Mulvey (1975) further explains that this is possible because “the conventions of mainstream cinema focus on the human form” which leads to feeling “pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight” (pp. 9, 10). As a result, this produces an imbalance of power between the looker and the person who is being looked at. Therefore, the body of a woman becomes a commodified image that can be used with the scope of pleasing the man.

Another term used to describe the gaze is *voyeurism*, which, in Mulvey’s interpretation, is linked to narrative structures that allow the (male) viewer to watch women from a distance, disempowering them. The female character is framed in a way that allows the audience (through the camera) to observe her as a spectacle, while her inner life or subjectivity is often ignored. This leads to *objectification*, which involves reducing a person (typically a woman) to a body or her body parts, stripping away her individuality. In film, objectification happens when the camera lingers on the female body, especially through techniques like close-ups, slow motion, and fragmented framing.

Although Atwood’s novel subverts objectification through Offred’s interiority, the Hulu series adaptation must translate this subjectivity into visual language, thereby confronting the tension between resisting and reproducing the male gaze. Atwood’s novel is primarily told from Offred’s point of view, thus offering access to her internal world, thoughts, memories, and resistance. Her internal monologue serves as a counterpoint to her objectification and the external gaze imposed on her by the patriarchal society of Gilead. In contrast, visual adaptations must externalize internal experiences through *mise-en-scène*, dialogue, and cinematography. The television series leverages visual storytelling effectively. Through close-up shots, subjective framing, and voiceovers, it attempts to maintain the novel’s interiority and not to objectify the protagonist. As Hurley-Powell (2020) points out, Offred uses her own voice in the novel, while the television series incorporates voiceovers “in

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

order to demonstrate that Offred is not complicit” (p. 100) and that she is “free to vocalize her frustration with the position she is in” (p. 100). Yet, the series must navigate the thin line between exposing violence and exploiting it. Viewers are often invited to reflect on their own gaze and complicity, particularly in scenes that echo real-world images of protest and oppression.

While in Atwood’s novel Offred declares from the very beginning that she is here “to last”, signaling a strategy of endurance rather than open rebellion, the television series reimagines her as an active fighter against Gilead’s regime. The novel positions Offred as a victim of what Keck (2022) calls Gilead’s “religiously-sanctioned rape and its ritual performance,” (p. 19) a condition she agrees to, partially as a result of her own decision to become a Handmaid. This choice, Keck argues, ultimately entangles her “in an intricate web of complicity in her own and other women’s oppression” (p. 19).

The television adaptation reframes Offred’s trajectory, shifting the narrative from passive endurance to defiant agency. The series, particularly the episodes directed by Reed Morano (who was the first woman in history to win both the Emmy and Directors Guild Award for directing a drama series), adopts a distinct visual style that subverts traditional representations of women in film. Morano’s direction emphasizes close-ups and shallow focus, centering on Offred’s facial expressions to convey her emotional depth and inner turmoil. This focus on the protagonist’s subjectivity invites the audience to experience the narrative from her perspective, challenging the objectifying tendencies of the male gaze. Where the novel situates Offred within the structures of complicity, the series recasts her gaze as an anti-tool to counteract the male gaze, an instrument of resistance to reclaim agency. The frequent use of subjective close-ups and tight frames centers Offred’s perspective. The camera lingers not on her body but on her facial expressions, capturing her resilience, pain, and defiance.

Since the male perspective is encapsulated in the construction, execution, and distribution of the male gaze, it has traditionally been regarded as the default and dominant lens through which media is created. As Mulvey observes, this gaze is

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

not confined to the cinematic narrative itself, but it is transmitted to the spectator, shaping how the plot line is perceived and consumed. In the television series, however, this convention is deliberately subverted through an unconventional, female-centric visual and narrative style established in the first three episodes by director and executive producer Reed Morano. This visual language is maintained consistently throughout the series, and rather than adopting a voyeuristic point of view, it shapes the viewer's experience by focusing on the emotions of the protagonist. This approach reframes the act of looking, inviting empathy rather than objectification, and thereby resists the traditional mechanisms of the male gaze.

Because in her novel, Atwood grants Offred's character only a few fragments of a backstory, Offred becomes just one of many Handmaids in Gilead and attains significance solely through her recorded account of life under a totalitarian regime, an account later subjected to scholarly scrutiny in Professor Pieixoto's study referred to in the *Historical Notes*. The inclusion of this metafictional epilogue underlines that even in Gilead's fictional future, the identities of women it captured remain unrecovered. Offred's real name and pre-Gilead life are thus deliberately excluded, leaving her as a faceless narrator whose anonymity reflects the erasure of personal identity under the regime.

The series, however, transforms Offred into June Osborne, wife of Luke Bankole and mother to Hannah. This shift replaces the novel's unnamed, first-person narrator with a protagonist whose identity and relationships are explicitly defined. Canton (2007) suggests that the visual medium enables the audience to act as "voyeurs," silently observing June's experiences both within and beyond Gilead's borders; she also points out that "the most significant alteration that occurs when the story moves from the page to the stage [is] that readers become viewers and therefore become implicated in the story, rather than passive critics of it" (p. 127). While this reframing departs from Atwood's strict anonymity, the series preserves elements of it through visual strategies; the Handmaids' white "wings" conceal much of their faces, and in wide shots – such as the particution scene from the first episode – they appear as

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

indistinguishable figures, identifiable as Handmaids only by their red dresses. The series echoes the novel's first-person narrative through frequent close-ups framed between June's white wings, a cinematographic choice that both mimics the narrator's restricted perspective and signals an awareness of Atwood's deliberate narrative constraints. In this sense, the series corresponds to Mulvey's (1975) theory which states that

“[t]he beauty of the woman as object and the screen space coalesce; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's spectators look” (p. 14).

However, the decision to name and individualize Offred in the series fundamentally shifts the operation of the male gaze. The novel refuses to provide the reader with a fixed image of the protagonist; therefore, the main character somehow resists objectification. Thus, the reader is forced to engage with Offred as a voice rather than an identifiable person. In the series, by contrast, June's face, her name, and personal history invite both empathy and visual consumption. As a result, this creates a dual dynamic: while the camera occasionally subverts the male gaze by granting June subjective control over her own image, it also risks reinforcing it by making her a visible, knowable body that can be looked at and recognized. The anonymity that once served as a shield against objectification is replaced by an identity that both empowers and renders her vulnerable to the very gaze that she sought to resist.

While Mulvey's framework elucidates the dynamics of visual pleasure and explains the mechanisms underlying the objectification of women, it leaves less room to account for the institutional processes that constrain the woman's body itself. Therefore, a comprehensive analysis should also engage with Foucault's concept of the *docile body*. Mulvey's insights, which foreground the gendered dynamics of the gaze, also invite a parallel inquiry into how discipline renders bodies governable, a question developed through Foucault's theory. This conceptual

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

framework broadens the scope of this analysis by shifting attention from solely the representational sphere to the material process through which bodies are regulated within oppressive systems of power. From this perspective, oppression operates not solely through the semiotic and visual structures identified by Mulvey, but also through a network of disciplinary mechanisms, which include surveillance, control, and internalization of norms. Thus, this analysis can address both the symbolic economy of representation and the micropolitics of bodily regulation in oppressive regimes by situating Mulvey's visual framework alongside Foucault's disciplinary schema. The following section will explore in greater detail Foucault's notion of the *docile body* with the aim of revealing how the apparatus of discipline coerces individuals.

3. Surveillance, disciplinary power and the “docile body”

Michel Foucault's *Discipline and Punish* introduces the notion of the *docile body*, a body that “may be subjected, used, transformed, and improved” (1975, p. 136). In his analysis of the evolution of the modern penal system, Foucault demonstrates how mechanisms of discipline restructure social relations by regulating physical bodies through punishment. Gilead's dystopian regime disciplines women's bodies to enforce control and authority; it is a way of demonstrating patriarchal power. The bodies of fertile women in particular are used as reproductive machines. The *Historical Notes* in Atwood's novel make clear that they also become symbols of a higher social status since only those within the highest echelons of Gileadean society are entitled to “own” a Handmaid. In this way, the regime enacts both biopolitical and symbolic control, embedding patriarchal dominance into the very corporeality of women's existence:

It was clear from the internal evidence that she was among the first wave of women recruited for reproductive purposes and allotted to those who both required such services and could lay claim to them through their position in the elite [...] Men highly placed in the regime

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

were thus able to pick and choose among women who had demonstrated their reproductive fitness by having produced one or more healthy children, a desirable characteristic in an age of plummeting Caucasian birthrates, a phenomenon observable not only in Gilead but in most northern Caucasian societies at the time. (Atwood, 2024, p. 312)

While the “docile body” described in Foucault’s work is sexless, neither specifically oppressed nor empowered by gender, in Atwood’s novel, as well as in the series, the gender of the body becomes a fundamental determinant in structuring the hierarchy within the system of dominance and control. The narrative lens, in both the novel and the series adaptation, is deliberately curved to fit the perspective of the woman telling the story. This alignment complicates the Foucauldian model by inserting the mechanisms of discipline within a gendered framework. The mechanization of fertile women’s bodies is portrayed in the novel and the series through a variety of rules, laws, and structures of control, all of which emphasize what Foucault calls an “uninterrupted, constant coercion” where “[t]ime, space, and movement were partitioned as finely as possible in order to generate maximum productivity” (Foucault, 1975, p. 137) and control.

In *The Handmaid’s Tale*, this process is represented by the transfer of the Handmaids from the house of one Commander to another, according to their necessities, which also means that the women’s movements are organized through both time and space to ensure their maximum usage. Offred feels trapped in this never-ending cycle and, in the novel, she seems to have come to terms with her situation as she confesses at some point: “Time’s a trap, I’m caught in it. I must forget about my secret name and all ways back. My name is Offred now, and here is where I live” (Atwood, 2024, p. 149).

In Gilead, women are valued according to their perceived utility. While Wives provide social capital, Aunts enforce obedience through their willingness to voluntarily subscribe to Gilead’s sexist beliefs. They are trained to force Handmaids into subjection at all costs and through all methods, including

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

instilling fear through severe punishment and committing acts of violence against the other women. Despite the fact that the Wives occupy central positions, they are far from being free; they are also expected to be submissive and devoted to their husbands, and, because Gilead expects wives to be perfect, they often must refrain from publicly expressing their emotions, their bodies thus becoming regulated as well.

This instance is further clarified by Angela King (2013), whose interpretation of the docile female body is related to the idea that the body represents “a particular target of disciplinary power” and femininity in particular “is a discipline that produces bodies and identities and operates as an effective form of social control” (p. 30). As Sağiroğlu (2022) points out, “the female bodies are used as incubators for population growth, and the authorities can easily control and oppress these mechanized bodies through the power of the gaze” (p. 1235). Once her own property, Offred’s body becomes, according to Gileadean law, no longer her body, but a docile, automated biological structure that can be abused and controlled by her government, which is reflected even in the erasure of her own name: “My name isn’t Offred, I have another name, which nobody uses now because it’s forbidden. I tell myself it doesn’t matter, your name is like your telephone number, useful only to others; but what I tell myself is wrong, it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I’ll come back to dig up, one day” (Atwood, 2024, p. 90).

Finally, if the docile body represents the outcome of discipline, surveillance is one of its most effective instruments. In Gilead, the constant possibility of being watched transforms visual pleasure into a mode of control, thus fusing Mulvey’s cinematic gaze with Foucault’s panoptic schema.

Surveillance, a central element in Foucault’s disciplinary model, becomes even more pronounced when applied to the gendered context of Gilead, where constant observation intersects with the sexualized dynamics described by Mulvey.

Foucault emphasizes surveillance as the primary mechanism of disciplining the body; he explains that constant visibility – or, more precisely, the possibility of being subjected to

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

an omnipresent gaze all the time – operates as a powerful means of social control. Under such conditions, individuals internalize the disciplinary gaze, modifying their behavior to match the established norms in order to avoid coercion. Surveillance, thus, functions not only as an external constraint but also as a process of self-regulation. In *The Handmaid's Tale*, both the novel and the series, Gilead's system of gendered oppression intensifies this Foucauldian model by subjecting the Handmaids to constant monitoring – by Aunts, by the Eyes (the secret police that supervises the streets, the stores, and almost every aspect of daily life), and by one another – ensuring conformity through a well-established network of watchers. The surveillance of the Handmaids is further augmented by the fact that they are forced to wear red at all times. This not only ensures uniformity but also makes them stand out from the crowd, thus allowing for easier identification and supervision. However, at times, the readers/audience perceive a subversion of the male controlling gaze, as Offred tries to reclaim agency. One such moment occurs when Offred uses her body to gain power over men, rather than being the one controlled and disciplined. Thus, Atwood's novel disrupts the male-gaze pattern by inserting the gaze within a system of stare-sanctioned surveillance and control, devised and enforced by male lawmakers:

The one with the moustache opens a small pedestrian gate for us and stands back, well out of the way, and we pass through. As we walk away I know they're watching, these two men who aren't yet permitted to touch women. They touch with their eyes instead and I move my hips a little, feeling the full red skirt sway around me. It's like thumbing your nose from behind a fence or teasing a dog with a bone held out of reach, and I'm ashamed of myself for doing it, because none of this is the fault of these men, they're too young.

Then I find I'm not ashamed after all. I enjoy the power; power of a dog bone, passive but there. I hope they get hard at the sight of us and have to rub themselves against the painted barriers, surreptitiously. They will suffer, later, at night, in their regimented beds. They have no

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

outlets now except themselves, and that's a sacrilege. There are no more magazines, no more films, no more substitutes; only me and my shadow, walking away from the two men, who stand at attention, stiffly, by a roadblock, watching our retreating shapes. (Atwood, 2024, p. 28)

The mechanisms of surveillance and control include mandatory uniforms for different categories of people and the eradication of all forms of media, therefore eliminating conventional outlets for eroticized visual pleasure. Nevertheless, Mulvey's (1975) observation that "woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacles: from pin-ups to strip-tease [...] she holds the look, plays to and signifies male desire," (p. 11) remains relevant in Gilead, as the previous fragment proves. Despite its overtly pious ethos, the regime cannot fully suppress the sexualized gaze. Offred herself weaponizes this residual erotic charge since she is aware of the guards who might experience pleasure just by observing her movements, yet must repress their gaze under threat of punishment. This forced containment transforms the act of looking both into a site of pleasure and suffering, subtly inverting the power dynamic by granting Offred a measure of control over those who watch her.

The tension created by the gendered hierarchy of power and the control of women's bodies is especially evident in the series in the episode that depicts the monthly "Ceremony." The scene is visually constructed starting from the same episode depicted in the novel, but it takes the idea further in order to reinforce the dynamics of the male gaze. June is placed in a position of double subordination: physically beneath the Commander while her hands are restrained by Serena Joy in a performative display of ownership and control. In the novel, the hand-holding is described as a symbolic gesture meant to convey unity between Wife and Handmaid, a notion that holds partial validity if one considers that both women are victims of Gilead's patriarchal oppression. The series, however, reframes this moment to highlight Serena Joy's dominance over June, thus shifting the focus from potential solidarity to hierarchical divisions among women. Here, Mulvey's theory is particularly

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

instructive: the camera does not merely replicate the Commander's controlling gaze but also stages Serena Joy as a secondary enforcer of that gaze, revealing how the male gaze can be internalized and reproduced within female structures of power and surveillance. The viewers are positioned as witnesses to this layered act of subjugation while the whole scene becomes the essence of what life in Gilead means for a woman: an intertwining of patriarchy, complicity, and surveillance.

Foucault's idea of the "docile body" finds articulation in the Ceremony scene, where the action itself operates as a ritualized act of discipline. Here, the Handmaid's body is systematically subjected and used while being transformed into a reproductive instrument. The episode unfolds through a strict choreography: June is positioned beneath the Commander, her movements restrained by Serena Joy's grasp, enacting a tableau that mirrors the regimented corporeal control described by Foucault in *Discipline and Punish*. Power here does not reside primarily in the exertion of physical force, but in the normalization of the act of submission itself, whereby ritual repetition renders the act both ordinary and incontestable. In this sense, Mulvey's visual regime of the male gaze and the Foucauldian surveillance converge because the Handmaid's body becomes both an object of patriarchal sexual authority and the site upon which institutional power is inscribed.

4. Conclusion

The interplay between Mulvey's theory of the *male gaze* and Foucault's concept of the *docile body* reveals *The Handmaid's Tale* (both the novel and the television series) as a complex negotiation between visual pleasure and embodied discipline. While Mulvey's framework exposes the underlying mechanisms of patriarchal power that allow the objectification of women, Foucault's own concept highlights the disciplinary mechanisms that render those same bodies governable. Taken together, these perspectives reveal that Gilead's oppressive regime is sustained not only by the visible structures of domination based on gender separation but also by the individuals' internalization of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

submission and the normalization of a system based on discipline and punishment.

When applied to the television adaptation of Atwood's novel, Mulvey's theory explains that while the narrative depicts female power as constrained by patriarchal structures, it also uses narrative and cinematic strategies to subvert and criticize the male gaze. The series illustrates how media forms shape narratives and the impact they have on the audiences. Given that the television adaptation of *The Handmaid's Tale* has garnered more than fifty awards, including two Golden Globes, its artistic and cultural value has been widely acknowledged by both audiences and critics. Such critical acclaim suggests not only that the series still has relevance in contemporary culture but also the enduring relevance of Atwood's source material. The continued success of the adaptation implies that the novel's thematic concerns have transcended their original historical moment, retaining their potency as a socio-political commentary decades after its initial publication.

The male gaze persists in shaping how audiences perceive female characters, particularly in dystopian contexts. However, it can also be challenged and subverted through deliberate artistic choices. While the novel offers a deep, emotional account, the visual adaptation opposes the dynamics of the male gaze, depicting the gendered structure of power that allows for both critical engagement of the topic and commercial entertainment.

Ultimately, by examining *The Handmaid's Tale* through a synthesis of Mulvey and Foucault, we can reframe the narrative not simply as a feminist allegory of resistance, but as an exploration of how oppression operates. While the novel provides a rich narrative that challenges patriarchal structures through Offred's voice, the film adaptations engage with visual techniques that either reinforce or subvert these dynamics, demonstrating how contemporary feminist filmmakers can employ cinematic language to reclaim agency and offer new perspectives on female subjectivity.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

References:

- Atwood, M. (2024). *The Handmaid's Tale*. Penguin Random House UK.
- Canton, K.F. (2007). I'm sorry my story is in fragments: Offred's operatic counter-memory. *English Studies in Canada*, 33(3), 125-144.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books.
- Gerrits, J. (2022). From episodic novel to serial TV: *The Handmaid's Tale*, adaptation and politics. *Open Philosophy*, 5, 202-230.
- Hurley-Powell, M. (2020). Vision and revision: Transmedia representations of agency in *The Handmaid's Tale* novel, graphic novel, and television series. *Iperstoria - Journal of American and English Studies*, 16, 90-110.
- Keck, M. (2022). Women's complicity, resistance, and moral agency: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and *The Testaments*. *Gender Forum*, 82, 12-33.
- King, A. (2013). The prisoner of gender: Foucault and the disciplining of the female body. *Journal of International Women's Studies*, 5(2), 29-39.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. Retrieved July 14, 2025, from https://web.engineering.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Mulvey_%20Visual%20Pleasure.pdf
- Sağıroğlu, R. (2022, October). The body as the object of the gaze in *The Handmaid's Tale* and *Never Let Me Go*. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, 30, 1228-1236.

**UP TO ADAM (AND EVE): THE FILM ADAPTATIONS
OF MIRCEA ELIADE'S FANTASTIC FICTION¹**

Cristina-Ileana ROGOJINĂ

Ovidius University of Constanța, Romania

Email: cristina.ileana.rogojina@gmail.com

Abstract

This article investigates the cinematic adaptation of Mircea Eliade's prose in three Romanian films: *Miss Christina* (1992, director Viorel Sergovici; 2013, director Alexandru Maftai), *I am Adam!* (1996, dir. Dan Pița) and *The Snake* (1996, director Viorel Sergovici). Eliade's literary work is deeply infused with mythological structures, reflections on the sacred and profane, and metaphysical inquiries of human existence. These characteristics render his narrative both captivating and complex for cinematic interpretation, as filmmakers face the challenge of converting symbolic, abstract, and frequently philosophical prose into a format that depends on visual and auditory elements. The research begins with the assertion that Eliade's works should not be assessed merely on the basis of fidelity, but rather as interpretive endeavours that re-mediate and re-contextualize literature for diverse audiences, eras and cultural contexts. The article employs an interdisciplinary approach grounded in five major theoretical frameworks within adaptation studies. The foundation for examining the interplay between narrative, medium, and audience reception during the transition from prose to film is established by Linda Hutcheon's adaptation theory

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 23.09.2025. Accepted: 25.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: ROGOJINĂ, C.I. (2025). *UP TO ADAM (AND EVE): THE FILM ADAPTATIONS OF MIRCEA ELIADE'S FANTASTIC FICTION*. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 2. 66-92. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.3>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

(2006). To interpret visual metaphors, cultural codes, and the dialogic aspect of adaptation, Robert Stam's intertextual and semiotic model (2005) is employed. The discourse on fragmentation, nonlinearity, and ontological instability in cinematic portrayals of Eliade's mythic time is directed by Gordon Slethaug's postmodern perspective (2014). Alex Piñar's methodological view (2019), which encompasses textual, contextual, and interdisciplinary elements, provides a robust framework for the comparative case studies. Lastly, Deborah Cartmell's pedagogical and cultural lens (2005) sheds light on how adaptation functions as a means of cultural transmission, influenced by national identity, historical trauma and ideological transformation. Through close readings of the films, this article tries to identify significant adaptive techniques. In *Miss Christina*, both Sergovici (1992) and Maftai (2013) contend with Eliade's fusion of Ghotic ambiance, eroticism and myth; however, Maftai's interpretation places a stronger focus on trauma, memory and gendered violence, thereby situating the film within the larger cultural discussion of the post-communist era. Conversely, *I am Adam!* (1996) poses a distinct challenge as Pița weaves together various Eliade narratives into a mosaic format, emphasizing themes of identity, exile, and metaphysical duality. The disjointed narrative underscores Eliade's preoccupation with the fluidity of reality and the boundaries between the sacred and the profane, while also mirroring the confusion experienced by Romania in the 1990s. In *The Snake* (1996), Sergovici transforms Eliade's allegorical narrative into a cinematic parable exploring temptation, illusion, and moral complexity. By utilizing surreal visuals and symbolic duality, the film highlights psychological and spiritual disorientation, providing a reflection on freedom and limitation in a society transitioning from authoritarian rule. The comparative analysis indicates that these adaptations serve not only as retellings but also as cultural re-mediations that engage with collective identity, memory, and national trauma. While *Miss Christina* (1992, 2013) emphasizes themes of gender, desire and intergenerational conflict, *I am Adam!* (1996) prioritizes the concepts of confusion and ontological uncertainty, and *The Snake* (1996) provides a more allegorical exploration of temptation and freedom. Collectively, these films demonstrate the variety of strategies that can be employed to translate Eliade's mythic universe into the language of cinema. In conclusion, the article illustrates that adaptation theory offers essential frameworks for comprehending the ways in which Eliade's literary works have been reinterpreted in Romanian cinema. By placing these films within the context of theoretical discussion and cultural history, the research contends that Eliade's cinematic adaptations are valuable

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

not only as artistic reinterpretations but also as cultural artifacts that embody Romania's process of identity negotiation during the late and post-communist periods.

Keywords: Romanian cinema; myth; postmodernism; allegory; identity negotiation.

1. Theoretical framework

This paper is based on a qualitative, comparative, and interdisciplinary framework grounded in adaptation studies, narrative theory, and cultural semiotics. We were concerned about how Romanian filmmakers adapted Mircea Eliade's work for the screen, because his prose is full of mythical and metaphysical components, and how this is addressed through the years of cinematic adaptation that span over three decades.

The selection criteria for the films in question (*Domnișoara Christina* [Miss Christina] – both adaptations (1992, 2013), *Eu sunt Adam!* [I am Adam!] (1996), and *Șarpele* [The snake] (1996)) are rooted in the intertextual connection to the original (Eliade's prose), their particular adaptation strategies, and their contextual production periods (pre- and post-communist Romania). Jointly, they represent a diverse range of approaches to adapting literary myth into visual narratives. While the films are Romanian productions and were released under their Romanian titles, throughout this paper, the English titles will be used for consistency, as the paper is written in English.

Our analysis combines and integrates a series of theoretical perspectives, based on the theory of adaptation. Regarding narrative and medium transformation, Linda Hutcheon's theory of adaptation (*A Theory of Adaptation*, 2006) serves us in terms of foundation for this research in terms of narrative, medium, and reception, which can be transformed through the adaptation act; the author emphasizes the adaptation process as *repetition* and *re-creation*, drawing attention on the *multimodal* nature of the film that adds layers of personal perspective. We are using her text in order to understand narrative restructuring of the original/ source text, as

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

her model revolves around changes in narrative technique, mode of engagement, and audience reception. Still remaining in the methodological sphere, Alex Piñar (*Literature and Adaptation Theories: Methodological Approaches*, 2019) triad – text, context and interdisciplinarity – provides for us another foundation when analysing the case studies (the three films mentioned above), because his research insists on textual aspects (narrative structure, dialogue, character transformation), contextual factors (such as the historical context of the production, reception and censorship), and interdisciplinary dimensions (in our specific case, mythology and religious studies).

In relation to intertextuality and cinematic language, we relied on Robert Stam's model (*Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, 2005) as a tool for analyzing the network of relations between the original texts of Eliade and their cinematic adaptations through the lenses of cultural discourses. The author argues about the polyphonic nature of adaptations, which involves not only the links between the source text and film production, but also their relationship with other adaptations, cinema genres, myth, and ideological codes. We used Stam's work (2005) to decode the symbolic *mise-en-scène*, visual metaphors, and the references to either literature, history, or myth/religion, with which Eliade's texts are imbued, in accord with Stam's approach that a film adaptation is not a derivative, but rather an interpretative act. In this respect, we turned to Deborah Cartmell's approach (*Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, 2005) to adaptation as *cultural transformation* and *national identity*. Similar to Stam (2005), the author's endeavour seeks to integrate a pedagogical perspective, sharing that the cultural adaptation process involves educational values, since the films can serve as forms of *identity negotiation* in the broader discourse of national identity, as we can see in newer adaptations such as *Miss Christina* (Maftai, 2013) that touches transgenerational trauma, but also depicts a revival of interest in folklore and myth.

Lastly, Gordon Slethaug's theory of postmodern adaptation (*Adaptation Theory and Criticism. Postmodern Literature and Cinema in the USA*, 2014) is important in our

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

understanding and decoding of *I am Adam!* (1996), because it facilitates the analysis of non-linear narrative, memory fragmentation, and ambiguity. Slethaug (2014) also discusses the *fluid identity* concept and dismisses critiques based on fidelity to the text source in postmodern aesthetics.

2. Film adaptations analysis

As we have indicated from the outset of this paper, the films we considered include *Miss Christina* (1992, 2013, both adaptations, directed by different individuals), *The Snake* (1996), and *I am Adam!* (1996). The source material for the first two productions consists of the novels of the same title (*Domnișoara Christina* [Miss Christina], 1936, and *Șarpele* [The snake], 1937), whereas for the final film, director Dan Pița utilized three novels as source texts authored by Eliade (*La Țigănci* [At the gypsies], *Pe strada Mântuleasa* [On Mântuleasa street], and *Uniforme de general* [General's uniforms]; throughout the paper, the English titles of the novels will be used for consistency). Each production also stands out through its casting choices, which significantly shaped the reception and interpretation of Eliade's characters: in the 1992 *Miss Christina*, Adrian Pintea embodied Egor Pașchievici, while Irina Petrescu portrayed Miss Moscu; in the 2013 version, Maia Morgenstern played Miss Moscu, Tudor Istodor took on the role of Egor Pașchievici, and Ovidiu Ghiniță appeared as Nazarie. *I am Adam!* featured Ștefan Iordache as Adam, a performance marked by existential intensity, whereas *The Snake* presented Claudiu Bleonț (Andronic), Gheorghe Dinică (Stere Solomon), and Ilinca Goia (Dorina) in roles that emphasized the ambiguity of Eliade's narrative vision. These were all exceptional Romanian actors whose artistry contributed to the films' cultural impact.

Every cinematic interpretation was examined according to the previously mentioned blended theoretical model, assessed in relation to the narrative framework of the original works of Eliade, alongside the *mise-en-scène*, symbolic motifs, character roles, and audience reception. A special emphasis was given to

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

the ways in which myth, ritual, and sacred time were depicted through visual imagery in the film adaptations.

2.1. *Miss Christina* (1992, 2013)

Eliade's novella, *Miss Christina* (1936), presents readers with a supernatural narrative whose topic is rooted in Romanian folklore and erotic mysticism, particularly the myth of the vampire. The storyline follows the male character Egor as he visits the Moscu family estate, which becomes haunted (as do some other family members) by the ghost '*strigoî*' of Miss Christina, a beautiful but long-deceased aristocrat whose eerie presence exerts an erotic and uncanny influence over the household. The central subjects addressed by the author in most of his prose, notably the eternal return and archetypal patterns, are interwoven with gothic elements such as the secluded mansion, dreams and visions that traverse different realms, and ancestral trauma, all the while Egor, the main character, spirals into a state of irrational obsession as the estate collapses around him.

Although both film adaptations remain true to the original text to some degree, they showcase various differences in their reproduction. The central narrative features Egor, the protagonist of the novella, as he visits Moscu's household, which is haunted by the ghost/vampire of Miss Christina. The script delves into themes of the sacred and the erotic, highlighting the tension that arises between reality and the oneiric realm, the decline of aristocracy, and the concept of mythic time. The setting in both films resembles the original source, with the crumbling mansion evoking a gothic ambiance.

In 1992, Sergovici reinterprets the narrative tension utilizing semiotic and atmospheric cinematic language. This adaptation emphasizes gothic features such as low lighting, vintage interiors, and foreboding music to create a decadent ambiance reflective of the text. While Eliade (1936) gradually reveals the story through Egor's internal reflections, Sergovici (1992) substitutes the original introspection with external horror tropes, transforming subtle implications into a visual spectacle.

In terms of narrative restructuring, the 1992 film preserves the core love triangle involving Egor, Sanda, and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Christina, yet it condenses or omits various subplots and dialogues. This is a typical practice, given the constraints of the medium, and it aligns with Piñar's narratological theory (Piñar, 2019, pp. 45-47), which posits that adaptations require a reconfiguration of narrative time and perspective due to the limitations imposed by the medium. The erotic tension between Egor and Christina is heightened, taking on a near sensationalist quality in contrast to the original text, where ambivalence prevails. The portrayal of the vampire is made literal in the film, thereby diminishing some of the ambiguity of Eliade's novella.

Sergovici (1992) conceptualizes eroticism as sacred, aligning with Eliade's notion of sacred eroticism, wherein Christina "embodies" both a goddess and a ghost, representing a remnant of ancient feminine mystery. The perspective further underscores the idea of mythic time, as Miss Christina's presence disrupts the conventional flow of chronological time, marking the passing into the sacred one. Nevertheless, this adaptation maintains Eliade's exploration of initiation and the sacred, especially through Egor's gradual loss of rational control. According to Hutcheon (2006, p. 9), the adaptation serves as a *transcoding* of the novella's mythic themes into a visual language that embraces emotion and atmosphere.

A decade later, Maftai (2013) reinterprets Eliade's fiction through a modern cinematic perspective, integrating refined visuals, CGI-enhanced effects, and placing greater emphasis on psychological horror and erotic symbolism. Although it preserves the fundamental storyline, this adaptation excels in cinematic stylization, vibrant colour schemes (perhaps also due to the evolution of cinematographic instruments), and a meticulous mise-en-scène to convey psychosexual tension between the characters of the triad. In contrast to Sergovici's straightforward horror imagery, Maftai's adaptation (2013) emphasizes ambiguity and psychological discomfort, aligning more closely with the original text and its atmosphere.

Building upon Hutcheon's concept of adaptation as "a creative and interpretative act of appropriation" (Hutcheon, 2006, p. 4), Maftai (2013) reshapes the gothic and mythical components of the novella to modern themes such as trauma,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

repression, and potentially forbidden desires. The protagonist, Christina, is now more akin to modern *strigoi*/vampire archetypes (alluring, lethal, enticing), featured in additional dream sequences and exhibiting heightened sexual tension.

A significant aspect of these adaptations, rooted in Eliade's original work, is found in the intersemiotic translation of symbols, a notion put forth by Roman Jakobson (1959). This concept describes intersemiotic translation as 'an interpretation of verbal signs through nonverbal sign systems' (Jakobson, 1959, p. 238). Consequently, the meaning derived from one semiotic system (verbal language) is transposed into another, which in this instance employs visual and auditory codes. Grasping this process enables us to comprehend how Eliade's symbolic and mythic frameworks are interpreted and transformed from literature into cinema. Repeatedly, we refer back to Stam's semiotic framework (2005) and Hutcheon's focus (2006) on medium-specificity to facilitate our understanding.

Stam (2005) contends that to comprehend the creation of meaning, it is essential to examine the transformation of symbols as the medium shifts, particularly from paper to the big screen. Therefore, images, sounds, and cinematic codes take precedence over dialogue. Hutcheon (2006, pp. 34-35) emphasizes that various media possess distinct strengths; thus, while literature excels in exploring inner thoughts, film is more adept at conveying emotions through performance, so when a narrative transitions from paper to screen, it undergoes creative transformations that pertain to medium-specificity.

The novella *Miss Christina* (1936) is replete with symbolic motifs. One notable example is the mirror, which serves as a liminal portal between different realms. In the film adaptation, the mirror is not directly translated; instead, it is reinterpreted, as Hutcheon highlights, necessitating a creative and formal shift due to the nature of the medium. The mirror acts as a boundary separating the realm of the living from that of the dead, depicted on screen as a reflective surface that obscures the distinction between reality and hallucinations. Another instance of semiotic translation is the ethereal presence of Miss Christina, which is portrayed on screen not through internal monologue or

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

descriptive narration, but rather through mise-en-scène, costume design, and non-diegetic sound effects such as whispering voices and ethereal music. These elements collectively evoke a sense of otherworldliness and intrusion for the audience, to translate Eliade's metaphysical suggestions into sensory cues, bridging literature's conceptual density with cinema's affective immediacy.

Miss Christina represents the archetype of a death demon (*strigoi*), which some critics, in the light of Jungian theory, depict as a vampire avatar of the anima (Giovanni Magliocco, 2011). She embodies both seduction and monstrosity, captivating Egor (and the audience) in a spell of intrigue. Maftai's adaptation situates the viewer in a realm of visual complicity, presenting perspectives that reflect Egor's confusion. Cartmell's gendered perspective uncovers how the film both preserves and interrogates the novella's patriarchal concerns regarding female agency. Christina transcends being merely a menace to Egor's rationality, as she serves as a representation of suppressed historical and sexual trauma.

The film adaptation effectively translates Eliade's symbolic framework and metaphors into signifiers that are compatible with the cinematic medium. It is important to recognize that this process transcends mere technicality; it is fundamentally interpretative. As Stam (2005) agrees, film adaptation entails intertextual and intermedial negotiation, wherein meaning is reconfigured to align with the demands and limitations of the new medium. Consequently, the adaptation – whether we discuss Sergovici's or Maftai's – takes the symbolic significance, reworks and reinvents it, and conveys it through cinematic language, presenting it to the audience in a novel perspective.

The endeavour represents a comprehensive transformation of the symbolic universe within the novella, rather than merely a reimagining. This reconstruction is achievable through alterations in imagery, sounds, and atmosphere, participating in a semiotic translation process that both honors and mirrors the essence of Eliade's text, while simultaneously granting creative freedom and interpretative independence to the screenwriter and director of the films.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Seen through the lens of a postmodern perspective, another significant element addressed in the 2013 adaptation is the portrayal of generational trauma, which denotes the psychological scars transmitted through families or communities, often unarticulated yet profoundly experienced. It is important to recognize that Maftai's film subtly presents the haunting not simply as a supernatural occurrence, but also as a manifestation of unresolved familial trauma, embedded within the gothic environment illustrated by the dilapidated mansion and its residents, as well as in the decline of the aristocracy (as depicted by Eliade in the original narrative – the uprising of peasants that led, in the end, to the murdering of Christina). The Moscu family estate – the haunted residence – serves as a representation of inherited trauma. The house transcends its role as a mere backdrop for the narrative; it acts as a psychological repository for suppressed memories, especially those associated with violence, mistreatment, and gendered power relations.

The trio of women, comprising Madame Moscu, Christina, and Simina, can be read as a lineage of individuals impacted by historical events. Christina, a striking young woman who was allegedly murdered out of jealousy during a period of political upheaval, has not been granted the peace she deserved. Her spectral existence can be seen as a symbol of unresolved historical and familial trauma that has been transmitted to Simina. In turn, Simina appears to embody this unarticulated trauma. As the youngest family member, she exhibits mental fragility and is physically influenced by Christina's lingering presence. It is possible that her condition indicates an inherited or projected trauma, potentially associated with sexual abuse or manipulation, as evidenced by her interactions with Egor (the film recreates the moment in which Simina compels Egor to kiss her, and subsequently, due to the inadequacy of his kiss, she forces him to kiss her shoe, serving as a representation of her dominance and power over him). This adaptation employs subtle dream sequences and visual parallels between Simina and Christina, which seem to underscore the concept of generational trauma being passed down. Sandra, the niece of Christina, is portrayed as bearing the burden of her mother's guilt,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

jeopardizing her own well-being by nourishing the vampire. Madam Moscu experiences remorse, believing Miss Christina was murdered, as she articulates, “she died in my place”.

Eliade’s novella delves into the notion of sacred eroticism and suggests that the female protagonist, Christina, derives pleasure from men (as Nazarie narrates the tales of the peasants to Egor). Nevertheless, Maftai translated the sacred erotic into cinematic form while simultaneously depicting sexual trauma as a psychologically unsettling experience. Consequently, we can consider Christina as a representation of erotic power and exploitation, as she exerts her influence in her interactions with Egor and manipulates Simina for her own purposes. Christina embodies a seductive yet controlling presence, both disconcerting (due to her inherent nature) and coercive, exhibiting predatory behaviour. In the film adaptation, Christina’s actions manifest as breaches of consent, illustrated through dream intrusions, physical contact while Egor is asleep, and psychic domination. Maftai (2013) presents Christina as both a victim (caught between the worlds of the living and the dead, unloved or eternally in search of someone to love her as she is) and a perpetrator (she haunts individuals, manipulates children and adults alike, and possesses them), thus rendering female agency as inherently paradoxical.

In this case, the ambivalent nature of this character is represented visually through variations in lighting (gentle amber contrasted with icy blue) and camera angles that oscillate between elements of horror and allure. Concerning the lighting and color symbolism, it is noted that the director tends to employ a soft purple hue during the scene with Christina, which symbolically reflects the scent of violets experienced by other characters at the moment of her appearance.

2.2. *I am Adam!* (1996)

I am Adam (1996), directed by Dan Pița, adapts three of Eliade’s short stories (*At the Gypsies*, *On Mântuleasa Street*, *General’s Uniforms*) into a surreal triptych structured around the character called Adam, as a symbolic figure that transcends time, memory, and even dreams. The adaptation deconstructs the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

seemingly linear narrative progression and highlights metaphysical exploration, portraying Adam as a soul that roams the world and the boundaries of spiritual realms. The film adaptation addresses the topic of identity dissolution and instability, as Adam's reality becomes increasingly blurred and the lines of time appear to vanish. While the short story *At the Gypsies* provides a framework for understanding and representing cyclical existence, *On Mântuleasa Street* adds layers of communist-era surveillance and promotes the idea of storytelling as a means of salvation (both physical and spiritual). This directing style aligns with Slethaug's postmodern adaptation theory, demonstrating techniques such as nonlinearity, temporal fragmentation, and ontological ambiguity, in an effort to reflect Eliade's narrative style.

It is important to acknowledge that this particular form of film adaptation can be challenging for viewers who have not previously engaged with Eliade's writings, hence the low score on platforms such as IMDb. This difficulty arises because the film's director intricately compresses and intertwines three textual sources within a nonlinear, layered framework. Consequently, it is essential for the audience to be familiar with the original sources to grasp the underlying symbols depicted in the cinematic universe. In this context, we can reexamine adaptation as a creative act of appropriation (Hutcheon, 2006) and as an instance of postmodern intertextuality (Slethaug, 2014).

The character, which is under interrogation, repeatedly reinterprets the unsuccessful violoncellist Antim (*General's Uniforms*), the teacher Zaharia Fărâmbă (*On Mântuleasa Street*), and the piano instructor Gavrilescu (*At the Gypsies*), embodying a synthesis of the Eliadean hero, who remains ensnared in the complexities of history. This Adam, the central figure in Pița's adaptation (1996), represents the individual who challenges the mechanisms of a totalitarian regime, a soul yearning for transcendence. The contrast between these fantastical narratives he recites and the political reality (as illustrated in the short story *On Mântuleasa Street*) accentuates the sacred-profane dualism, and during the time the character recounts, the distinction between narrative and reality fades away,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

demonstrating what Piñar (2019) refers to as a semiotic and cultural approach to adaptation.

The challenge in understanding this adaptation stems from its composition. While the narrative framework of Eliade's novellas is relatively straightforward, albeit predominantly nonlinear, Pița's film (1996) presents itself as a collage of episodes, chaotically assembled fragments, with abrupt transitions between temporal and narrative threads. Nevertheless, amidst these complexities, the director successfully reconstructs the essence of the original texts as a cinematic discourse of internal (and political) resistance, where storytelling emerges as the final sanctuary for humanity. In the novellas, the sacred represents the ultimate destination of the absolute; conversely, in the film, the concept of the absolute is diminished to a metaphor, serving as a protective mechanism against terror and a denial of identity erasure within an oppressive regime. Storytelling assumes both a soteriological and psychological function, as 'telling a/the story' equates to the paramount act of identity affirmation and spiritual resilience.

The sinister atmosphere that permeates Eliade's *On Mântuleasa Street* resonates with the climate of terror cultivated by the Romanian communist regime in the late 1940s and early 1950s, epitomized by the infamous Pitești Experiment (1949-1951). This program of "re-education", carried out through systematic torture, humiliation, and enforced betrayal, sought to annihilate individuality and religious or intellectual resistance in order to reconstruct prisoners as loyal instruments of the Party (Ierunca, 1981; Deletant, 1999; Cesereanu, 2004; Oprea, 2010). While Eliade's novella cloaks its critique in the form of a fantastic narrative, its subtext recalls precisely this assault on memory, identity, and spirituality that marked the Stalinist era in Romania. The terror of Pitești, though not directly named, is making the text legible as a coded reflection of the violence inflicted upon Romania's young intellectuals. In this respect, Pița (1996) film, which draws extensively on Eliade's novella, amplifies this subtext through its visual language, foregrounding the oppressive mechanisms of surveillance, coercion, and ideological

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

control that mirror the historical trauma of the communist “re-education” system.

Within this framework, the character Anca Vogel operates as an allegorical embodiment of the Party’s intrusive authority, often interpreted as reflecting the figure of Ana Pauker (although there is no direct evidence that Pauker personally designed or supervised the Pitesti program, the repression was part of the broader apparatus of Stalinist terror that she supported and helped consolidate). Vogel’s ideological rigidity, pervasive surveillance, and coercive presence extend the mechanisms of state control into both the private and the intellectual sphere, symbolising the suffocating reach of the communist apparatus. Eliade’s use of this character amplifies the subtext of repression, linking the fantastic narrative to the lived realities of that time, where individuals were subjected to psychological manipulation and forced conformity. In Pița’s film (1996), Vogel’s traits are visually and narratively intensified: her commanding gaze, controlling gestures, and interactions with the protagonist render the oppressive surveillance and coercion palpable on screen. By translating Vogel’s symbolic authority into cinematic language, the adaptation makes tangible the historical trauma represented in the short story, allowing viewers to perceive the ideological violence and moral intimidation that underpinned the regime’s “re-education” programs. In doing so, the film not only conveys Eliade’s critique of totalitarian control but also situates it firmly within a visual and affective register accessible to contemporary audiences.

The visual aesthetic and fragmented temporality are significantly shaped by the manner in which the director utilizes chiaroscuro lighting, extended takes, and theatrical set designs to accentuate the dreamlike atmosphere. Visual components merge with specific sound effects generated by the blending of classical music and ambient sounds. The environment is frequently characterized by intentional anachronisms, defying realism. These stylistic dichotomies strengthen the film’s postmodern philosophy and underscore the complex temporality conveyed. The fragmented temporality is facilitated by Pița’s editing techniques: transitions between different eras, image

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

juxtapositions, and abrupt changes in ambient color produce a disorienting effect, allowing the audience to experience the perspective of the main character. These directorial decisions are far from arbitrary; they try to evoke Eliade's concept of the sacred interrupting the mundane reality, where conventional time fractures to unveil a mythic dimension. Adam, as the central character, the archetypal first man (the selection of name is evident and embodies the concepts of reincarnation and cyclical time), serves as a conduit for these temporal disruptions and guides the audience through time and a striking initiation rite.

Concerning intersemiotic strategies, instead of faithfully translating the textual events, Pița (1996) adapts Eliade's metaphysical concerns: the discrepancy between sacred and profane time, the function of ritual and the concept of the eternal return, and the presence of archetypal figures. Visual metaphors, including masks, labyrinthine spaces, and the window motif (which implies both inner and outer vision), play a crucial role in the film's adaptation strategy.

Stam argues that we need to look beyond mere fidelity, asserting that "the language of criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic" (Stam, 2005, p. 3). Stam warns us about the reductive practice of measuring the film in question against a *pure* original, singular Eliadean text, a benchmark that remains contentious; this is particularly pertinent here because the film is based on three of the author's short stories, amalgamating them into a hybrid narrative. Instead of a direct translation of the plot, the director engages in a dialogic process, articulating Eliade's more significant themes through the medium's forms. Thus, the adaptation enters into conversation not only with Eliade's originals, but also with the broader cultural and historical discourses of 1990s Romania.

In Stam's dialogic sense, the film's substitutions of cinematic form for literary devices are significant meaning-making strategies. Where Eliade's prose uses narrative voice to collapse dreams and reality, the director employs visual and auditory techniques. A notable example is a sequence that evokes the short story *At the Gypsies*, where Pița (1996) substitutes the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

author's complex narrative voice and seamless transitions between the realms by utilizing varying light levels and a subdued, almost sepia tone. This approach enables the audience to see mythical time rather than just experiencing it through their mental imagery while reading, with the visual metaphor condensing temporal instability into a sensory experience.

Other sequences that incorporate intersemiotic strategies and recontextualization focus on the montage through various juxtapositions of urban decay, surreal and ritualistic imagery, reflecting but not mirroring entirely the descriptive passages of Eliade's prose. Pița's work serves as a cinematic reference, highlighting the liminality present in Eliade's fiction while also redirecting the audience's attention to the post-communist Bucharest landscape, which is notably absent from the original text. According to Stam, this represents the adaptation's *thematic amplification*, wherein the film preserves the symbolic core tension between the sacred and the profane yet situates it within a new socio-political discourse regarding Romania's identity. It seems that Pița (1996) aims to emphasize that even after the early years of communism (as depicted in Eliade's prose *On Mantuleasa Street*), there is little change in the treatment of individuals, so nobody is free from the wheel of time. Consequently, by deviating from strict fidelity and concentrating on these intermedial substitutions and the *intertextual dialogics* of adaptation, the 1996 film emerges as both an interpretation and a reimagining of Eliade's mythic universe.

It is our belief that Pița (1996) is looking to recreate, among other things, the journey an individual undertakes to restore their former condition, a notion that holds true when considering the ramifications of an oppressive regime (the former conditions equal freedom in this case). Consequently, the visual imagery at the end of the film, where Adam, the protagonist, appears to navigate through time, is portrayed at various stages of his life. Furthermore, this ending genuinely embodies Eliade's concepts concerning the role of ritual and its diverse forms as a game or a spectacle that serves to erase historical time, thereby granting the individual the opportunity to return to their origins. This is why we contend that the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

character is named Adam, symbolically linking the lineage of humanity to the first man (as per *Genesis*, marking the inception of the world). The trauma illustrated is essential for initiation, and in Adam's case, it acts as a trigger that opens the gate to *exit* historical time. The stage and the accompanying music as mythical operators are also needed, since Adam represents a synthesis of three of Eliade's characters, all of whom are artists or creators (notably, Zaharia is a creator who spins tales). The suffering he endures, the relentless inquiries from the inquisitor, the shackling, and a form of waterboarding (as portrayed in the film), prepare him for transcendence. Adam embodies the concept of a contemporary *homo religiosus*, a modern individual who retains within his subconscious the history of beginnings. His escape, a labyrinth (of tales), is replete with symbols he must identify and interpret.

As we have mentioned before, our interest extends to adaptations that are based on intertextuality and read in a postmodern key, rather than solely focusing on fidelity and its limitations. Slethaug emphasizes the postmodern and intertextual strategies employed in adaptations, asserting that they possess "value, validity and integrity not dependent upon the originals" (Slethaug, 2014, p. 8). This viewpoint aligns well with *I am Adam!* (1996), as the film does not aim to serve as a faithful rendition of a singular Eliadean text; instead, it constructs a collage of narratives, visual elements, and various interpretations of temporal layers. By interweaving these motifs, Pița (1996) fabricates an intertextual tapestry. We observe that the film montage resonates with postmodern sensibilities. Temporal disjunctions, characterized by sudden transitions in dream sequences, historical flashbacks, and ambiguous present moments, forge a nonlinear narrative that reflects Eliade's concept of cyclical time. However, the director's interpretation places great emphasis on uncertainty and temporal coherence. This approach encourages the audience to engage with the uncanny, not just as a thematic element, but as an intrinsic formal characteristic of the film itself.

As we stated before, we are also interested in reading the adaptation based on intertextuality and in a postmodern key, not

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

just in terms of fidelity and beyond fidelity. Slethaug emphasizes the adaptation's postmodern and intertextual moves, citing that it has "value, validity and integrity not dependent upon the originals" (Slethaug, 2014, p. 8). This perspective fits good with *I am Adam!* (1996), since the film refuses to function as a faithful translation of a single Eliadean text, but creates a collage of narratives, visual textures, and different translations of the temporal layers. By weaving all these motifs together, Pița (1996) creates an intertextual fabric. The film montage is attuned to postmodern sensibility. Temporal disjunctions – the abrupt shifts in dream sequences, historical flashbacks, and unclear present moments – create a nonlinear story that echoes Eliade's cyclical time, yet the director's version stresses more on uncertainty, cinematic ellipses, cuts, and cross-fades that disrupt spatial and temporal logic. This strategy invites the viewer to experience the uncanny not only as a thematic concern, but also as a formal condition of the film itself.

Mise-en-scène serves a significant intertextual function: the combination of costume, set design, and lighting intertwines traditional elements with modern urban decay, resulting in an aesthetic that is neither entirely historical nor completely contemporary (for instance, the costumes worn by the girls in the intimate scenes with Adam appear excessively *contemporary* for the era that the script seems to depict). This blended visual landscape reflects the textual hybridity of the script, which approaches Eliade's dichotomy as a dynamic, evolving concept rather than a static metaphysical dualism. Additionally, we observe potential metafictional elements that bolster Slethaug's assertion that the adaptation is making its own cultural, ethical, and aesthetic statements, suggesting that in the post-1989 context, Eliade's investigation of myth and ritual emerges as a process through which society is reconciling its fragmented identity and historical consciousness. Consequently, we can contend that this adaptation transcends a mere post-modern re-inscription of Eliade's themes and issues; rather, it represents a reconfiguration of the sacred for modern audiences in a desacralized world.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

The theoretical framework we utilized acquires additional significance when the adaptation is perceived against the backdrop of Romania's communist history. The stifling interiors, bureaucratic hallways, and halls in which hundreds of people are interrogated, and depersonalized authority figures (nameless men in grey suits, faceless clerks) possess both political and metaphysical implications. The film actually commences with a scene depicting, from various angles and perspectives, numerous men seated at desks, engaged in the act of confessing in writing across thousands of pages. In Eliade's writings, these spaces and figures serve to superpose the protagonists with those who remain uninitiated (or individuals who have yet to awaken from dreams' entanglement); in Pița's interpretation, they also evoke the architectural and mechanisms of state surveillance during the communist era. This layering reinterprets the mythical threshold as an allegory for ideological confinement and systemic control.

In this context, Stethaug's concept of adaptation as culturally contextualized proves to be particularly significant. By reinterpreting Eliade's sacred-profane dialectic through a visual lens imbued with the recollections of authoritarianism, *I am Adam!* (1996) converted myth into a political allegory. The recurring appearance of specific images and the persistent merging of temporal limits suggest a society that is haunted by its history, incapable of completely dissociating its current identity from the frameworks and traumas of the preceding period.

In this reading, the uncanny is perceived not merely as a metaphysical disruption but also as a historical one, representing the disquieting persistence of repressed memory within the post-communist Romanian consciousness. Film instances where reality intertwines with dream or myth can be interpreted as allegories for collective memory: the past (trauma, verbal and physical violence, censorship, and ideological conditioning) incessantly intrudes upon the present, obscuring the distinction between what is recollected and what is experienced. By incorporating Eliade's mythic patterns into imagery and scenarios reminiscent of the communist and immediate post-communist period, Pița (1996) employs adaptation as a means for

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cultural introspection. This reinforces Slethaug's claim that adaptations possess value, validity, and integrity not dependent upon the originals" (Slethaug, 2014, p. 8), in this context, value resides in the manner in which the film reinterprets mythic content into a politically charged reflection on historical memory and the reconstruction of identity in a society emerging from years of oppressive rule.

2.3. *The Snake* (1996)

Sergovici's 1996 film *The Snake*, adapted from Eliade's novella bearing the same name, acts as a prime example of a faithful yet interpretative adaptation that retains the structural integrity of its source material while rearticulating its emotional and aesthetic dimensions for a late 20th-century Romanian audience. The film preserves the complete character roster of Eliade's universe and adheres closely to the narrative structure of the novella; however, its cinematic language, reminiscent of Sergovici's previous work *Miss Christina* (1996), embraces a mystical and ambiguous tone that amplifies the thematic concerns of Eliade, transforming them into a visual and sensory experience. This adaptation is not just a transposition, but a re-interpretation that operates within the framework described by Hutcheon (2006) and McFarlane (1996).

Hutcheon describes adaptations within her framework as "repetitions without replication", emphasizing that these works must engage in *creative reinterpretation* instead of simply copying the source (Hutcheon, 2006, p. 7). In retaining the plot and characters of the novella, Sergovici (1996) fulfils the aspect of repetition. However, the *mise-en-scène*, visual pacing, and tone, characterized by subdued dialogue, prolonged silence, and atmospheric lighting, compose a reinterpretation, influencing how the audience experiences Eliade's enigmatic story.

Hutcheon (2006) asserts that adaptations resonate with new audiences in different contexts. *The Snake* (1996), released in post-communist Romania, arrives at a pivotal moment, when Eliade's previously censored works were experiencing a resurgence. We contend that Sergovici's faithful adaptation can be interpreted as a reclamation of cultural heritage, serving as a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cinematic preservation of narrative identity during a period when Romania was redefining its connection to its literary history and identity. The re-inscribing elements employed by the film's director, in line with the aesthetic of 1990s Romanian cinema, correspond with Hutcheon's concept of adaptations as "deliberate, announced and extended revisitations" (2006, p. xiv), wherein meaning is not merely transferred but *re-coded* for a new audience, thereby transforming the film into a nuanced commentary on the cultural reawakening regarding issues of transcendence, destiny and the irrational. In this regard, the adaptation does not only revisit Eliade's narrative; rather, it repositions it within the context of a nation's quest for spiritual continuity and identity, followed by decades of ideological suppression. With these thoughts in mind, we agree with Hutcheon: "An adaptation is not vampiric: it does not draw the life-blood from its source and leave it dying or dead, nor is it paler than the adapted work. It is rather a work that is second without being secondary" (2006, p. 176). By this measure, *The Snake* (1996) stands as a *second work* that reanimates the novella's blend of eroticism, mystery, and the uncanny in a visual register evocative of Sergovici's style.

The director recontextualizes the original writing by utilizing the specific affordances and limitations of his chosen medium. In relation to intersemiotic translation, although the adaptation retains all the characters from the novella and its fundamental sequence of events, the manner of engagement undergoes a significant transformation: the mystical ambiguity expressed through Eliade's writing is rendered into a visual language characterized by dimly lit settings, gradual tracking shots, and a subdued colour scheme reminiscent of Sergovici's previous film, *Miss Christina* (1992). The result is an experience in which the "telling" becomes a "showing", a shift highlighted by Hutcheon that calls it a change from *telling mode* to *showing mode*, which necessarily alters reception (Hutcheon, 2006, pp. 22-25).

In Eliade's text, the mystical is intricately woven into the language of the narrator and the inner lives of the characters; conversely, in Sergovici's film (1996), the mystical emerges

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

through the *mise-en-scène*, with shadows appearing to have a life of their own, a soundscape that harmoniously combines diegetic natural sounds with non-diegetic elements. This adaptation stages the uncanny in ways only cinema can, thus validating Hutcheon's views regarding adaptations as creative reinterpretations, shaped by medium-specific possibilities (Hutcheon, 2006, p. 52).

Several scenes caught our interest. For example, a notable moment occurs when Andronic reveals the presence of a snake during the dinner party (following his game in the forest). Sergovici (1996) employs a low-angle close-up of Andronic in this dinner scene, which visually enhances his authority and enigmatic control. This marks a transformation from Eliade's prose, where such power is expressed more subtly through dialogue and narrative tone. Conversely, in the adaptation, the camera's intensified focus on Andronic's facial expression, combined with the dim candlelit scene and the facial expressions of the other characters, creates an amplified sense of mystery. This is further intensified by Andronic's enigmatic call of the snake, as if he were conversing in the snake's language.

The static framing combined with the nearly sepia-toned color palette imbues the film with a historical and almost timeless quality, resonating with the concept of re-coding (for a new medium) suggested by adaptation critics, where visual texture serves as a conduit for the uncanny. Eliade's initial depiction of the monastery space (along with all its historical narratives) is reimagined into a cinematic architecture of shadows, enabling Sergovici (1996) to intertwine the sacred and sensual through contrasts: as the dinner scene unfolds, the interspersed sensual imagery reveals concealed desires, a cinematic technique absent in Eliade's solely verbal medium. The lightning transitions convey various meanings: a blue hue is used when the snake emerges, to evoke the silvery moonlight, followed by close-ups of most characters, and then a pinkish light to illustrate the women's innermost desires. By superimposing instances of imagined sensuality onto the presence of the snake (which also appears in the interstitial frames), Sergovici (1996) establishes what Hutcheon (2006) refers to as *palimpsestuous*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

layering, wherein the audience simultaneously engages with both the original narrative's social ritual and the underlying erotic tension. This approach does not undermine the source material but instead re-inscribes it for a visual audience, broadening the novella's psychological depths into a domain of sensory immediacy that is distinctive to film.

McFarlane's (1996) contributions to adaptation studies stress the intercultural and temporal mediation inherent in this film. In the instance of *The Snake* (1996), the adaptation serves as a cultural conduit linking interwar Romanian modernism (the literary period of the novella) with the fluid and uncertain identity of post-1989 Romania. Sergovici's *mise-en-scène*, featuring rural landscapes, dim interiors, and lingering close-ups, creates an environment where mythic temporality eclipses historical time, resonating with Eliade's focus on the sacred as an ever-present dimension that breaches the profane reality. Nevertheless, these instances are not mere *transfers* but rather what McFarlane terms as *adaptation proper*. This transcends mere aesthetic fidelity; it embodies cultural recontextualization, enabling the mystical ambiguity of Eliade's fiction to resonate with a society grappling with the rationalists' legacies of communism and a renewed interest in spiritual and esoteric traditions. Sergovici (1996) does not only process direct transfers from Eliade; instead, he employs strategies that visually encode the uncanny and the tension between the sacred and profane, which are central to the author's text. In the context of post-1989 Romania, these stylistic choices also reflect, as we stated before, a revived interest in the metaphysical and mystical themes that were previously suppressed during the Communist regime, illustrating how adaptation operates both as an interpretative act and a negotiation with cultural history.

In consideration of cyclical time and Hutcheon's concepts of *repetition and creation* (2006, p. 8), it is evident that Sergovici (1996) reiterates Eliade's fundamental motifs while simultaneously crafting a new layer of significance by presenting Arghira's untold story. Through the use of monochromatic, black and white sequences, he effectively differentiates between the past and the present, indicating to the audience that Dorina

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

represents the reincarnation of Arghira. The *mise-en-scène* portrays Andronic as a monk, constantly negotiating between spiritual discipline and carnal temptation. The sensual undressing of Dorina/Arghira, set against a backdrop of icons and ecclesiastical chanting, exemplifies what Stam refers to as the *dialogical* nature of adaptation (Stam, 2005, p. 3), a dialogue not only with Eliade's text, but also with Christian iconography and the cinematic representations of desire. The director implies that Andronic yields, leading to the consummation of their love. This vision expands what Eliade leaves unsaid, resonating with Cartmell's assertion that cinema often fills in "the silences of literature" (Cartmell, 2005, p. 169).

The plot culminates in tragedy: Arghira is killed, and Andronic flees into the forest, disrobing himself of his monastic identity. The doubling of Dorina/ Arghira foregrounds Eliade's motif of cyclical time and reincarnation. In the dream sequence, Dorina meets her past selves, including an avatar echoing Helen of Troy, while Andronic is framed as Paris offering the apple. This moment explicitly invokes the myth of the androgyne and the Adam and Eve pairing. Slethaug reminds us that adaptations operate through intertextual layering, being "a nexus for, and mosaic of, context, writing/directing subjects, originating texts and intertexts, discursive practices and viewers/readers" (Slethaug, 2014, p. 6). Here, Sergovici (1996) layers Eliade's mythological structures with classical motifs to situate Dorina as both Eve and Helen, perpetually chosen yet perpetually doomed.

The telepathic conversation between Andronic and Dorina (exclusively depicted in the film) emphasizes the mystical atmosphere. When Andronic menaces Dorina with the threat of eternal loss ("Throughout your life, you will seek me, yet you will never find me"), the Edenic paradise collapses. Andronic's summons resonates with that of Miss Christina's in Sergovici's earlier adaptation of Eliadean texts. Just as the author highlights the descent from primordial unity, the director portrays the disintegration of the androgyne couple.

The concluding scenes propel the story into the future (the audience's present time). Another incarnation of Dorina is lost and drives through the pouring rain, once more

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

encountering Andronic, who offers to guide her to the monastery. This cyclical return mirrors Eliade's concept of cyclical time, wherein existence undergoes perpetual repetition. In Hutcheon's terms, adaptation here is not a re-telling but a *palimpsest of temporalities* (Hutcheon, 2006, p. 9), encouraging the viewers to *read* the film as both a continuation and a transformation of Eliade's mythic imagination.

3. Conclusions

The film adaptations of Eliade's prose (*Miss Christina*, *I am Adam!* 1996, and *The Snake*) highlight how myth, symbol and philosophical motifs are transformed when transposed into cinema. Rather than simple transfers of content, these films exemplify what Hutcheon (2006) terms as palimpsestuous nature of adaptation, where texts are rewritten through the affordances and limitations of a new medium.

Each director interprets Eliade's symbolic universe in a unique manner. Sergovici's *The Snake* (1996) privileges allegory and existential stillness, transforming narrative action into a philosophical reflection. In contrast, Pița's *I am Adam!* (1996) fractures time and identity, connecting Eliade's mythic archetypes with the concerns of post-totalitarian memory. Maței's *Miss Christina* (2013) reinvents sacred eroticism through gothic imagery, exposing the underlying currents of sexual and generational trauma. These divergent strategies confirm Stam's (2005) claim that adaptation is a semiotic process: symbols alter their meanings as they transition across different codes, whether through visual framing, montage or sound design.

These films demonstrate that Eliade's narratives persist not through strict adherence but via cultural and aesthetic transformations. As Slethaug (2014) suggests, adaptation is a form of reinvention that produces new meanings for new audiences. In post-communist Romania, the adaptation of Eliade emerged as a method to process collective memory, address trauma, and reconnect with myth.

Collectively, the adaptations reinforce the notion that Eliade's prose is amenable to various cinematic interpretations.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Each film points to distinct elements of his mythopoetic vision, demonstrating how literature transitions to film as both a continuity and a disruption. In this process, they remind us that adaptation transcends mere reproduction; it is a creative endeavour that recontextualizes narratives for evolving historical and cultural landscapes.

References:

- Cartmell, D., Whelehan, I. (Eds.). (1999, 2005). *Adaptations: From text to screen, screen to text*. Routledge.
- Cesereanu, R. (2004). *Comunism și represiune în România: istoria tematică a unui regim totalitar* [Communism and repression in Romania: Thematic history of a totalitarian regime]. Editura Humanitas.
- Deletant, D. (1999). *Communist terror in Romania: Gheorghiu-Dej and the police state, 1948-1965*. St. Martin's Press.
- Eliade, M. (1936, 2004). *Șarpele* [The snake]. Editura Humanitas.
- Eliade, M. (1936, 2008). *Domnișoara Christina* [Miss Christina]. Editura Humanitas.
- Eliade, M. (2008). *La țigănci. Pe strada Mântuleasa* [At the gypsies. On Mântuleasa street]. Editura Humanitas.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Ierunca, V. (1981). *Fenomenul Pitești* [The Pitești phenomenon]. Editura Humanitas. (reprint, 2010).
- Maftai, A. (Director). (2013). *Domnișoara Christina* [Miss Christina] [Film]. Abis Studio.
- Magliocco, G. (2011). *Domnișoara Christina* by Mircea Eliade. The Vampiric Avatars of the Anima. *Caietele Echinox*, 21, 233-247.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An Introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press.
- Oprea, M. (2010). *Securitatea: istorie si memorie* [The Security: History and Memory]. Editura Polirom.
- Piñar, A. (2019). Literature and adaptation theories: Methodological approaches. *Journal of Artistic Creation and Literary Research* 7.2, 7 (87-97).
- Pița, D. (Director). (1996). *Eu sunt Adam!* [I am Adam!] [Film]. Solaris Film Studio.
- Sergovici, V. (Director). (1992). *Domnișoara Christina* [Miss Christina] [Film]. Televiziunea Română (Departamentul Film Teatru).
- Sergovici, V. (Director). (1996). *Șarpele* [The snake] [Film]. Televiziunea Română.
- Slethaug, G.E. (2014). *Adaptation theory and criticism: Postmodern literature and cinema in the USA*. Bloomsbury Academic.
- Stam, R. (2005). *Literature through Film: realism, magic and the art of adaptation*. Blackwell.

**TRAUMĂ ȘI SUFERINȚĂ ÎNTRE PAGINĂ ȘI ECRAN -
BĂIATUL CU PIJAMALE ÎN DUNGI¹**

**TRAUMA AND SUFFERING BETWEEN THE PAGE AND
THE SCREEN - *THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS***

Rebeca-Rahela MARCHEDON

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: rebeca.marchedon@uab.ro

Abstract

This study proposes a comparative analysis that shifts between the literary text and its cinematic adaptation, exploring the distinct ways in which innocence, childhood trauma, and the tropes of suffering are configured across two different narrative mediums. The inquiry is grounded in adaptation theory, critical concepts from trauma and memory studies, and research on Holocaust representations, aiming to examine the translatability of these sensitive dimensions within the process of transmedial transfer. The analysis focuses on comparing the techniques through which action, atmosphere, and imagery are evoked, constructed, and sustained throughout the narrative unfolding. At the heart of the investigation lie the mechanisms by which the two mediums convey affect, painful memory, and childhood fragility,

¹ Article History: Received: 26.08.2025. Revised: 12.09.2025. Accepted: 15.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: MARCHEDON, R.R (2025). *TRAUMĂ ȘI SUFERINȚĂ ÎNTRE PAGINĂ ȘI ECRAN - „BĂIATUL CU PIJAMALE ÎN DUNGI”*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 93-115. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.4>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

revealing how meaning is negotiated in the space between word and image, while also addressing the challenge of rendering such content in an explicit and accessible form in film. This perspective highlights the tension between the ambiguity of the novel and the visibility of the cinema: whereas Boyne constructs trauma through suggestion and silence, entrusting the reader with the task of filling in the “gaps of meaning,” Mark Herman’s adaptation favors immediate emotional impact, relying on the power of imagery, montage, and music. Key scenes unfold across a dual expressive register, introspection and linguistic mediation in the text, versus corporeality and pathos in the film. The two modes of representation are not mutually exclusive, but rather complementary, offering converging perspectives on the same trauma and illustrating adaptation as a creative rewriting, situated at the intersection of memory, emotion, and ethics.

Keywords: tropes of suffering; The Holocaust; childhood trauma; literature versus film; word and image.

Rezumat

Studiul de față propune o analiză comparativă care culisează între textul literar și adaptarea cinematografică, explorând modurile distincte prin care inocența, trauma infantilă și tropii suferinței sunt configurați în două medii narative diferite. Demersul se sprijină pe teoriile adaptării, pe conceptele critice ale studiilor despre traumă și memorie și pe cercetările privind reprezentările Holocaustului, urmărind traductibilitatea acestor dimensiuni sensibile în procesul transmedial. Analiza se concentrează pe compararea tehnicilor prin care acțiunea, atmosfera și imaginile sunt sugerate, construite și menținute pe parcursul derulării narative. În centrul investigației se află mecanismele prin care cele două medii transpun afectul, memoria dureroasă și fragilitatea infantilă, relevând modul în care sensul este negociat în spațiul dintre cuvânt și imagine, dar și problematica redării explicite și accesibile în film. Această perspectivă evidențiază tensiunea dintre ambiguitatea romanului și vizibilitatea cinematografică: dacă Boyne construiește trauma prin sugestie și tăcere, lăsând cititorului sarcina de a completa „golurile de sens”, adaptarea lui Mark Herman privilegiază efectul afectiv imediat, mizând pe forța imaginii, a montajului și a muzicii. Scenelor-cheie li se revelează un dublu registru expresiv, introspecția și medierea prin limbaj în text, respectiv corporalitatea și patosul în film. Cele două forme de reprezentare nu se exclud, ci se completează, configurând perspective complementare asupra aceleiași

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

traume și ilustrând adaptarea ca rescriere creativă, situată între memorie, emoție și etică.

Cuvinte-cheie: tropi ai suferinței; Holocaust; trauma infantilă, literatură versus film, cuvânt și imagine.

Introducere

Relația dintre literatură și cinematografie se conturează astăzi ca un teritoriu fertil de cercetare, întrucât filmul nu se limitează la a reproduce textul literar, ci îl reconfigurează printr-un transfer de sensuri către limbajul vizual și corporal al imaginii. Adaptarea devine, astfel, mai mult decât o simplă transpunere: ea funcționează ca o rescriere creativă, capabilă să schimbe atmosfera, impactul emoțional și chiar modul în care memoria și trauma sunt percepute de public. În acest sens, pe de-o parte, filmul extinde aria de receptare a literaturii, făcând-o accesibilă unui public mai larg, iar pe de altă parte, generează noi modalități de înțelegere a experienței narative. Așa cum subliniază Linda Hutcheon și Siobhan O'Flynn în lucrarea acestora despre teoria asupra adaptării, relația noastră cu poveștile nu este niciodată una statică, ci presupune o reluare creativă, în care memoria și inovația se întrepătrund. Cele două autoare consideră că ne apropiem de o poveste care ne atrage și, prin procesul adaptării, îi propunem variațiuni. În acest sens, adaptarea nu trebuie înțeleasă ca o copie, nici ca un act de reproducere mecanică. Ea funcționează mai degrabă ca o reluare, dar fără a deveni o simplă replicare. Adaptarea presupune simultan memorie și transformare, continuitate și diferențiere (Hutcheon & O'Flynn, 2006/2013, p. 173). Se sugerează, astfel, că procesul adaptării transcende simpla reproducere, pentru a deveni un act de reconfigurare estetică și culturală. Așadar, adaptarea funcționează simultan ca formă de continuitate și de diferență: ea confirmă permanența unor structuri narative familiare, dar le reactivează prin inovație, oferind cititorului sau spectatorului atât recunoașterea unui univers cunoscut, cât și surpriza ineditului.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Când vorbim despre modificarea atmosferei și a impactului emoțional, aceasta poate fi atribuită faptului că redarea cinematografică utilizează un instrumentar diferit față de cel al textelor scrise. A exprima o poveste prin intermediul limbajului, fie vorbit, fie scris, nu coincide niciodată cu reprezentarea sa vizuală și auditivă în diferitele forme artistice și performative (Hutcheon & O'Flynn, 2006/2013, p. 23). Cercetătoarele sunt de părere că interpretarea vizuală, gestuală și muzicală poate exprima emoții complexe și genera reacții afective, dar nu poate reproduce subtilitatea verbală și structura narativă a prozei sau poeziei, relatarea în cuvinte și prezentarea performativă reprezentând modalități distincte, fiecare cu avantaje și limite proprii. În acest sens, ele susțin, inspirându-se din teoriile lui Kramer și Woolf, că muzica joacă un rol esențial în crearea legăturii dintre spectator și imagine, conferind senzația de profunzime interioară prin ritm, timbru și dinamică, traducând emoții și oferind acces la interioritatea umană. Această perspectivă recunoaște, totodată, criticile formulate la adresa simplificării literaturii în film, dar subliniază potențialul cinematografiei de a exprima emoții care rămân inaccesibile limbajului scris (Hutcheon & O'Flynn, 2006/2013, pp. 3-23).

Prin trecerea de la limbajul scris la cel vizual, mesajul poate fi intensificat sau nuanțat, producând schimbări atât în modul de redare, cât și în cel de interpretare. Astfel, memoria traumatică, tropii suferinței, afectul și gradul de victimizare transmise prin text pot dobândi o forță diferită atunci când devin imagine vizibilă și corporală. Aceasta constituie și obiectul central al studiului nostru - explorarea registrelor prin care inocența, afectul, trauma infantilă și tropii suferinței sunt configurați în două medii narative distincte. Totodată, trauma copilăriei și contextul Holocaustului, așa cum se regăsesc în romanul cadru analizat, *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) de John Boyne, abordează teme ce ridică probleme etice majore și testează atât limitele limbajului literar, cât și puterea expresivă a imaginii vizuale. Atenția se va focaliza, astfel, asupra diferențelor și complementarităților dintre cuvânt și imagine, între ambiguitate și vizibilitate, subtilitate și intensitate. În continuare, vom examina modul în care acțiunea,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

atmosfera, victimizarea și imaginile sunt sugerate, construite și menținute pe parcursul derulării evenimentelor, analizând mecanismele prin care cele două medii transpun memoria dureroasă, fragilitatea infantilă și modul în care sensul este negociat în spațiul median dintre cuvânt și imagine, precum și experiența afectivă generată de fiecare mediu și impactul diferențiat asupra receptorului.

Contextualizare

În această direcție, considerăm esențial și de o importanță aparte să întreprindem o trecere în revistă, chiar dacă fără pretenția unei analize exhaustive, a profilului literar al autorului volumului supus atenției. Totodată, se impune investigarea contextului în care opera a văzut lumina tiparului, precum și a modului în care aceasta a cunoscut o transpunere cinematografică, fapt ce conferă textului o nouă dimensiune interpretativă și deschide posibilități de lectură aflate la intersecția dintre literatură și adaptare cinematografică. În ceea ce îl privește pe autor, John Boyne se înscrie printre cei mai importanți scriitori irlandezi contemporani, remarcându-se printr-o operă diversă, care reunește atât romane adresate copiilor, cât și texte dedicate publicului matur. Traduse în peste cincizeci de limbi, scrierile sale au dobândit un impact internațional semnificativ, contribuind la consolidarea unei voci literare de o amplitudine aparte. Romanul ales pentru analiza noastră este, de altfel, cea mai cunoscută creație a sa, *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*), care a depășit pragul de 2,5 milioane de exemplare vândute la nivel mondial și a fost încununat cu numeroase distincții, între care se remarcă titlul de „Cartea anului pentru copii” în Irlanda (Boyne, n.d.). Totuși, succesul său literar nu se limitează la acest volum. Boyne a continuat să captiveze cititorii printr-o serie de romane² care explorează teme complexe, de la

² Romanul *The Heart's Invisible Furies* se conturează drept unul dintre cele mai mari succese editoriale recente, confirmând puterea autorului de a îmbina dimensiunea personală cu reflecția socială și istorică. În aceeași linie, volume precum *My Brother's Name Is Jessica* (2019), *The Thief of Time* (2020) sau *A History of Loneliness* (2014) îmbogățesc universul său narativ, ilustrând

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

fragilitatea identității până la istoriile tăcute ale suferinței și ale rezilienței umane. *Băiatul cu pijamale în dungi* a fost publicat pentru prima dată în Irlanda, în anul 2006, fiind încadrat oficial în categoria literaturii pentru copii. Dincolo de această etichetare, însă, romanul propune o narațiune de profunzime, urmărind destinul tulburător al lui Bruno, un copil german de numai nouă ani, a cărui existență se desfășoară în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, într-un context istoric impregnat de dramatismul și oroarea Holocaustului.

Tema Holocaustului, prin gravitatea și complexitatea sa, ridică, așa cum observă James Edward Young în *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, dificultăți majore de reprezentare, întrucât orice relatare literară implică nu doar evocarea, ci și interpretarea evenimentului, în funcție de modul în care acesta este rememorat. Despre Holocaust ne amintim în funcție de modul în care este prezentat, iar această reconstituire a trecutului depinde de textele care îi dau formă și voce în actualitate (Young, 1988/1990, p. 1), afirmă Young, subliniind astfel importanța pe care reprezentările literare, dar și adaptările cinematografice o au în procesul de universalizare a traumelor istorice. În această perspectivă, romanul lui John Boyne se integrează în corpusul narativ care, prin rescriere și reinterpretare, contribuie la modelarea memoriei colective și la negocierea sensului unei traume ce transcende granițele contextului național, înscriindu-se astfel în literatura universală. Răspunsul impresionant al publicului, reflectat de vânzările masive, demonstrează capacitatea poveștii de a transmite emoții și de a genera empatie, consolidând relevanța

diversitatea și coerența unei opere aflate într-o permanentă expansiune. Receptarea sa în spațiul cultural românesc nu a întârziat să se manifeste, prin traducerea unor volume precum *Un călător printre secole* (*A Traveler at the Gates of Wisdom*) (2020), *Ruinele timpului* (*All the Broken Places*) (2022) – o așa zisă continuare a romanului *The Boy in the Striped Pyjamas*, de data aceasta, povestea fiind spusă din perspectiva lui Gretel, sora lui Bruno -, *Furiile inimii* (*The Heart's Invisible Furies*) (2017) sau cele două apariții recente din seria *Elemente* (*The Elements*), *Apa* (*Water*) (2023) și *Pământ* (*Earth*) (2024). Prin aceste traduceri, publicul român are acces direct la paleta bogată a scriiturii boyniene, ce alternează între forța evocatoare a istoriei și explorarea sensibilă a umanului.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

literaturii ca instrument de reflecție asupra traumelor istorice. Circulația pe scară largă a romanului facilitează, totodată, formarea și consolidarea memoriei colective a Holocaustului.

Cu toate acestea, în lumina faptului că romanul se înscrie în sfera ficțiunii, funcționând ca o reconstituire imaginativă sau o extensie creatoare a evenimentelor istorice, el deschide orizonturi tematice de o densitate etică și istorică aparte: inocența pusă față în față cu ororile războiului, fragilitatea prieteniei și imposibilitatea de a înțelege în întregime dimensiunea răului. În acest context, textul devine nu doar un simplu act narativ, ci și un spațiu de reflecție profundă, care provoacă cititorul la interogații etice și la meditații asupra felului în care evenimentele sunt reprezentate, precum și asupra memoriei colective, ca mijloc de conservare și reinterpretare a experiențelor istorice. Conform lui Young, această suprapunere între ficțiune și istorie ridică probleme de credibilitate, întrucât aceste tipuri de texte nu redau evenimentele trăite întocmai din perspectiva unui supraviețuitor sau martor; cercetătorul subliniază faptul că valoarea lor nu constă în precizia factuală, ci în felul în care limbajul metaforic și structurile narrative creează înțelegere asupra Holocaustului. Poveștile nu sunt simple documente, ci forme de memorie colectivă, unde istoria, legenda și literatura se întâlnesc, producând paradigme de sens, modele de rezistență și reflecții asupra condiției umane în fața dezastrului (Young, 1988/1990, pp. 40-50). Această epocă nu poate fi cunoscută decât prin intermediul multiplelor sale reprezentări (literare, istorice, memoriale), dar și prin adaptări cinematografice, muzee sau opere de artă. Dintre acestea, cinematografia, alături de text, constituie un punct privilegiat al prezentului demers: prin montaj, unghiuri de filmare, compoziție vizuală și limbaj nonverbal, ea conferă memoriei o dimensiune unică, transmițând prin tăceri, expresii și gesturi forme de evocare imposibil de reprodus în scris.

În acest context, romanul *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) a cunoscut în 2008 o adaptare cinematografică realizată de producătorul britanic David

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Heyman, în regia lui Mark Herman - *Băiatul în pijama vărgată*³. Dincolo de succesul artistic și de recunoașterea critică, filmul a devenit obiect al unor polemici intense. Numeroși cercetători ai Holocaustului au reproșat adaptării faptul că distorsionează realitățile istorice, deplasând accentul de la victime spre familia ofițerului nazist, sugerând chiar o empatie față de aceasta. Istoricul Michael Gray atrage atenția asupra lipsei de realism a scenariului, subliniind că, în realitate, copiii evrei deportați în lagăre erau executați imediat la sosire, ceea ce face imposibilă verosimilitatea unei prietenii între un copil evreu și fiul comandantului. Mai mult, Gray observă că nivelul de receptare a filmului variază semnificativ în funcție de nivelul de cunoaștere istorică și de predispozițiile ideologice ale spectatorilor: pentru un public cu un bagaj cultural redus asupra Holocaustului, filmul poate părea un vehicul empatic și accesibil, în timp ce pentru un public avizat, el riscă să devină o formă de denaturare estetică a memoriei colective (Gray, 2014). Astfel, adaptarea cinematografică a romanului lui John Boyne ilustrează tensiunea dintre forța emoțională a reprezentării artistice și exigențele fidelității istorice, dintre eficacitatea narativă a ficțiunii și imperativele etice ale memoriei Holocaustului.

În literatura și cinematografia axate pe drama războiului, și mai ales în cazul Holocaustului, un leitmotiv care traversează întreaga acțiune este *suferința*. Aceasta nu se manifestă doar ca o stare emoțională individuală, ci capătă valențe colective, devenind un instrument prin care cititorul sau spectatorul poate simți, în mod aproape tangibil, impactul devastator al atrocităților istorice. Suferința devine astfel un cod simbolic al memoriei traumatice, un vehicul prin care trecutul se face prezent și relevant în conștiința contemporană. Atât romanul propus spre analiză, cât și adaptarea cinematografică a acestuia construiesc în jurul suferinței un joc complex al *tropilor durerii*. Deși povestea rămâne aceeași, literatura și cinematografia transmit durerea în moduri diferite:

³ Lansat în Regatul Unit pe 12 septembrie 2008, filmul a fost apreciat de public pentru intensitatea impactului emoțional, consolidată prin filmările din Budapesta, inclusiv într-un cimitir, și prin coloana sonoră compusă de James Horner, care conferă o gravitate suplimentară narațiunii vizuale.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

literatura favorizează *reflecția și introspecția*, în timp ce filmul *amplifică impactul emoțional* prin imagini și sunet. Această diferență evidențiază faptul că aceeași narațiune poate fi receptată în mod diferit, iar suferința, deși omniprezentă, capătă forme variate în funcție de mediu, transformând experiența artistică într-o percepție profundă.

Tropii ai suferinței – text literar / adaptare cinematografică

Secțiunea de față își propune să investigheze modul în care *suferința*, leitmotiv al narațiunii, este construită și comunicată atât în textul literar, cât și în adaptarea cinematografică. Analiza se concentrează asupra *tropilor durerii*, figuri, simboluri și mecanisme narative sau vizuale, evidențiind diferențele și complementaritățile între cele două medii, precum și impactul lor asupra receptării emoționale și cognitive a poveștii.

În analiza romanului, se poate observa că suferința nu este prezentată în mod direct, ci este construită cu o subtilitate care oglindește atât inocența copilului, cât și brutalitatea realităților istorice. Experiența lui Bruno, filtrată prin perspectiva unui copil care nu poate înțelege pe deplin contextul ideologic și moral al Holocaustului, conferă suferinței o dimensiune profund emoțională. Această tensiune între naivitate și realitate constituie esența tropului suferinței: cititorul este martor al limitărilor impuse de mediu, al separărilor forțate și al pierderilor trăite de protagonist, percepând astfel tragedia printr-o lentilă subiectivă și simbolică. Deși narațiunea este redată de un narator extradiegetic, focalizarea rămâne internă (folosind termenul, așa cum teoretizează Genette, într-un sens mai puțin strict), concentrată preponderent asupra trăirilor și percepțiilor lui Bruno, copilul comandantului nazist. Această strategie narativă permite accesul direct la universul interior al personajului infantil și facilitează o înțelegere a evenimentelor prin prisma inocenței specifice vârstei, invitând cititorul să reconstituie drama Holocaustului printr-o lentilă subiectivă, fragmentară și neștiutoare.

Cititorul urmărește desfășurarea acțiunii așa cum este ea trăită și interpretată de unul dintre personaje, având acces direct la momentul în care evenimentele lasă o amprentă asupra

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

conștiinței acestuia. Astfel, se evită efectul de distanțare caracteristic relatării ulterioare la persoana întâi (Friedman, 1955; as cited in Genette, 1972/1980, p. 164). *Suferința* în roman se articulează printr-un mecanism subtil de *sugestie indirectă* - cititorul resimte durerea tocmai prin incapacitatea lui Bruno de a o percepe conștient. Un exemplu elocvent îl constituie dialogurile copilului cu sora sa despre „fermă”, în care inocența lor contrastează cu realitatea crudă a proximității unui lagăr de concentrare, pe care ei nu o conștientizează:

[...] Acest loc trebuie să fie „la țară“ zise Gretel întorcându-se pentru a-și privi triumfătoare fratele.

- La țară?

- Da, e singura explicație, nu vezi? [...]

- Da... acceptă Bruno, dând din cap și încercând să rețină ideea.

- Dar la ora de geografie am învățat că la țară trăiesc fermieri și animale și că ei produc alimente, că există terenuri uriașe ca acesta, unde trăiesc și muncesc oameni, care ne trimit toată mâncarea cu care ne hrănim noi. [...] Asta trebuie să fie. Suntem la țară. Poate că aceasta e casa noastră de vacanță, adăugă ea plină de speranță (Boyne, 2006/2019, p. 41).

Mai mult, romanul operează printr-o infantilizare calculată a denumirilor proprii - “Out-With” [Afară-cu] pentru Auschwitz și “Fury” [Furie/Bestialitate], o transfigurare fonetică a termenului german *Führer* pentru a desemna liderul nazist, evidențiind modul în care realitatea istorică este filtrată și remodelată prin prisma percepției naive a copilului, conferindu-i textului o tensiune subtilă între inocență și ororile nevăzute ale lumii adulte. Prin aceste procedee, suferința se revelează mai degrabă prin omisiune și sugestie decât prin expunere directă: inocența copilului intră în coliziune cu ororile unei realități implacabile, iar cititorul este atras într-un spațiu al percepției subtile, obligat să simtă și să mediteze asupra efectelor devastatoare ale Holocaustului. Figura dictatorului apare ca o prezență filtrată, aproape spectrală, intensificând tensiunea dintre puritatea copilăriei și cruzimea istorică, între naivitate și

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

groază. În acest cadru narativ, suferința nu este doar trăită, ci performată literar, iar textul devine un teren al empatiei critice, în care cititorul participă activ la reconstruirea sensului, la negocierea traumei și la reflecția asupra fragilității umane în fața istoriei. Această reinterpretare a textului poate fi privită prin prisma esteticii recepției formulate de Hans Robert Jauss, pentru care opera literară dobândește existență deplină doar prin actul receptării active. Jauss consideră că în relația dintre autor, operă și cititor, acesta din urmă nu are un rol pasiv și nu se limitează la simple reacții reflexe, ci devine un participant activ, capabil să influențeze parcursul istoric al operei literare. Fără implicarea sa conștientă, nu se poate vorbi despre o reală existență istorică a textului. Din această perspectivă, estetica receptării se definește ca un spațiu intermediar între pasivitatea lecturii și un proces activ de înțelegere și interpretare (Jauss, 1970, p. 8). Astfel, lectura nu constituie un simplu gest pasiv, ci o formă de co-creație, în care cititorul participă la edificarea sensului. Jauss se opune, astfel, perspectivelor critice ce marginalizează rolul publicului, subliniind că experiența estetică presupune o trecere de la simpla receptare la o comprehensiune activă, capabilă să genereze noi interpretări și chiar noi producții de sens. Pentru Jauss, opera literară nu este un element autonom, desprins de contextul său de receptare. Ea se aseamănă mai degrabă cu o partitură muzicală, care capătă viață de fiecare dată prin interpretarea cititorilor, trezind în mod constant ecouri și semnificații noi în conștiința acestora (Jauss, 1970, p. 10). Textul, prin strategiile sale interne și printr-o rețea de semnale orientative, trasează un itinerariu interpretativ, dar își lasă cititorul să proiecteze așteptări, să umple goluri și să completeze parcursul hermeneutic prin propria implicare. O operă literară influențează, așadar, modul în care este recepționată, orientând cititorii spre o anumită interpretare prin diverse mijloace textuale, cum ar fi indicii clare sau subtile, elemente familiare ori sugestii indirecte (Jauss, 1970, p. 12). O altă strategie narativă deosebit de relevantă în structura textului o constituie pregnanța simbolică, ce servește nu doar ca instrument de sugestie literară, ci și ca mecanism prin care textul cultivă ambiguitatea semnificațiilor, invitând la o lectură reflexivă, ce transcende acțiunea imediată și pătrunde în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

registru ideatic și afectiv al operei. Prietenia cu Shmuel, aflat de cealaltă parte a gardului, accentuează ruptura între cele două lumi și subliniază contrastul dintre inocență și ororile războiului. În acest context, pijamaua în dungi capătă un statut emblematic: devine simbol al suferinței, al pierderii identității și al captivității, o metaforă puternică a vulnerabilității absolute. Simbolul, ca instrument de expresie a traumei, se dovedește a fi mai puternic decât relatarea directă, explicită, manifestându-se în text cu o pregnanță mai mare decât în alte forme de reprezentare.

Astfel, trauma din text pare să se structureze pe același tipar cu manifestarea ei psihică, așa cum o definește Cathy Caruth, nu ca o experiență pe deplin conștientizată în momentul trăirii, ci ca un eveniment care revine tardiv, într-o formă fragmentată și indirectă. Caruth subliniază că trauma nu poate fi relatată în mod direct, pentru că nu este pe deplin trăită atunci când are loc. Ea se înregistrează în mod incomplet, pentru a se reactiva mai târziu prin repetiții compulsive, tăceri inexplicabile, metafore încărcate de semnificație sau gesturi involuntare. În acest sens, limbajul devine mai degrabă o formă de a sugera trauma decât de a o comunica. Este necesar ca ea să fie exprimată într-o formă de limbaj care rămâne, sub o formă sau alta, întotdeauna literar, un limbaj care, chiar atunci când pare să ofere claritate și sens, provoacă în același timp înțelegerea, dar o și așază sub semnul întrebării (Caruth, 1996, pp. 4-7). Trauma „vorbește” nu prin propoziții afirmative, ci prin elipse, reluări și imagini simbolice, adesea, mai mult prin ceea ce nu se spune decât prin ceea ce este formulat. Potrivit autoarei, trauma este o rană care se face auzită, care ne provoacă să o ascultăm, încercând să ne transmită ceva despre o realitate sau un adevăr care altfel ar rămâne inaccesibil. Acest adevăr nu se referă doar la ceea ce cunoaștem, ci și la ceea ce rămâne ascuns în gesturile și cuvintele noastre (Caruth, 1996, p. 4). Literatura, metafora și tăcerea se constituie astfel în spații privilegiate de urgență ale traumei, locuri în care aceasta se manifestă fără a se articula pe deplin. Așadar, în contrapunct cu adaptarea cinematografică, romanul permite o imersiune profundă în conștiința personajului, amplificând dimensiunea simbolică și ambiguitatea

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

suferinței, oferind cititorului spațiul de a reflecta asupra impactului acesteia în conturarea identității personajelor.

Pe de altă parte, transpunerea textului în registrul cinematografic oferă modalități noi, complementare, de livrare a mesajului artistic original. Julie Sanders susține că adaptarea, în genere, evidențiază multiple strategii de transformare și reinterpretare a unui text, de la rescieri și variațiuni la transpoziții de gen, inclusiv din literatură în film sau teatru, dar și în medii moderne precum jocuri video, romane grafice, muzică sau dans. Conform acesteia, adaptările scot frecvent în evidență golurile, omisiunile și zonele de tăcere ale textului inițial, implicându-se adesea într-un demers de „citire printre rânduri”. Ele propun completări sau echivalențe pentru elementele prezente în textul sursă și pun accent pe absențele și lipsurile acestuia (Sanders, 2006/2016, pp. 75, 126). Astfel, procesul de adaptare nu se limitează la fidelitate față de textul sursă, ci urmărește să facă opera accesibilă și relevantă pentru noi categorii de public, reimaginând semnificațiile și extinzând posibilitățile expresive ale materialului original, un demers esențial mai ales în adaptările pentru cinema și televiziune ale romanelor clasice (Sanders, 2006/2016, pp. 22-24). Transpunerile cinematografice, după cum arată Robert Stam, integrează tehnici din muzică, poezie sau pictură, traducându-le într-un limbaj vizual și sonor propriu filmului. Multiplele „piste” (imagine, sunet, muzică) permit redarea complexității narațiunii, iar montajul sau suprapunerea imaginilor reflectă simultan planuri temporale și emoționale. Lumina / iluminarea cadrelor și personajelor sugerează stări și simboluri, iar personajul devine vizibil prin gesturi, voce, costume și muzică, conferind expresivității o densitate și o imediată complexitate imposibil de obținut în textul scris:

Cinematograful poate include literalmente pictura, poezia și muzica [...]. El face posibilă punerea în scenă a contradicțiilor culturale temporalizate nu doar în interiorul cadrului, prin decor, costume și altele asemenea, ci și prin interacțiunea și contradicțiile dintre diversele piste [...]. Personajul cinematografic formează un amalgam straniu de fotogenie, mișcare corporală, stil actoricesc,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

gesturi, spațiu, costum, accent și timbru al vocii, toate amplificate și modelate de dialog. [...] Regizorii, între timp, au opțiunea de a asocia un anumit personaj cu un tip specific de iluminare (Stam, 2005, pp. 22-24)⁴.

În analiza adaptării cinematografice a romanului *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*), suferința se manifestă sub multiple forme, transmise predominant prin mijloace vizuale și sonore, fiecare având un rol definitoriu în conturarea dimensiunii dramatice a experienței personajelor. *Tropul vizual* domină, construind un impact imediat asupra spectatorului prin imagini sugestive: cadrele care surprind lagărul (Imaginea 1), chipurile chinuite ale prizonierilor (Imaginea 2 și 3), teama și groaza inocentului Bruno (Imaginea 4). Fiecare detaliu vizual funcționează ca un semn al suferinței, ilustrând atât violența concretă a mediului, cât și trauma psihologică generată de acesta.



Imaginea 1



Imaginea 2

⁴ Textul original: "The cinema can literally include painting, poetry, and music [...]. The cinema makes it possible to stage temporalized cultural contradictions not only within the shot, decor, costume, and so forth, but also through the interplay and contradictions between the diverse tracks [...] the cinematic character forms an uncanny amalgam of photogenie, body movement, acting style, gestures, locale, costume, accent and grain of voice, all amplified and molded by dialogue. [...] Filmmakers, meanwhile, have the option of associating a given character with a specific kind of lighting" (Stam, 2005, pp. 22-24).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR



Imaginea 3



Imaginea 4

Montajul și jocul de lumini amplifică această dimensiune simbolică. Cadrele întunecate, neclare sau puternic contrastante devin *tropi simbolici ai fricii, morții și suferinței*, construind o atmosferă vizuală încărcată de anxietate și anticipație nefastă. Scenele în care Bruno pătrunde în lagăr sunt filmate într-o lumină sumbră, apăsătoare, care accentuează izolarea și vulnerabilitatea personajului, transformând spațiul fizic într-un teritoriu al terorii și al opresiunii. Prin alternanța luminii și a umbrelor, precum și prin ritmul montajului, filmul creează un impact vizual sugestiv, în care tensiunea psihologică se traduce în simbolism estetic, reflectând dramatismul și suferința personajelor. Coloana sonoră susține și amplifică suferința prin muzică sumbră, alături de sunete ambientale caracteristice lagărului: fluierul gardienilor, comenzi autoritare, vaiete de durere și țipetele finale care ating apexul tragediei. Tăcerea, folosită strategic în scena finală, devine aproape asurzitoare, înlocuită doar de o muzică apăsătoare care amplifică tensiunea și disperarea. Aceasta pare a exprima durerea în locul personajelor,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

transformând experiența spectatorului într-o participare emoțională directă la tragedia lor.

Secvențe în oglindă: corespondențe și diferențe între text și adaptare

Pentru a surprinde diferențele de construcție narativă dintre textul literar și adaptarea sa cinematografică, este relevantă o analiză comparativă a unor secvențe-cheie, în care tropii narativi și simbolici sunt transpuși, reinterpretați și nuanțați prin specificul fiecărui mediu artistic. Vom urmări, așadar, trei momente sugestive: prima întâlnire a lui Bruno cu Shmuel la gard, scena „trădării” prietenului său și secvența finală, cea a lagărului și a camerei de gazare.

Prima întâlnire cu Shmuel la gard constituie un exemplu revelator al felului în care romanul și filmul își construiesc, prin mijloace diferite, *tropul naivității și cel al suferinței*. În textul literar, perspectiva narativă centrată pe Bruno este impregnată de inocență și confuzie, ceea ce conferă secvenței o valoare simbolică subtilă. Bruno interpretează lumea printr-un filtru infantil, deformant: „Cred că Polonia e în Danemarca” (Boyne, 2006/2019, p. 117) devine expresia unei geografii imaginare, iar situația celor doi copii este pusă pe același plan, prin analogia dintre plictiseala izolării sale și presupusa „joacă” a lui Shmuel în lagăr. Întrebarea legată de purtarea „pijamelor în dungi” ilustrează incapacitatea lui Bruno de a sesiza adevărata natură a realității din spatele gardului. În acest context, gardul apare, pentru el, nu ca o frontieră a morții, ci ca un fel de barieră ludică, o linie ce desparte două teritorii de explorat. Limbajul simplu, copilăros, plin de neînțelegeri, creează o tensiune dramatică puternică: suferința nu este arătată explicit, ci este doar sugerată, lăsată în seama cititorului care percepe ceea ce Bruno nu poate înțelege.

În film, însă, *tropul vizual* preia rolul central. Gardul capătă o pregnanță simbolică imediată, fiind prezentat nu ca o simplă limită spațială, ci ca imagine concretă a separării, a captivității și a excluderii. Înfățișarea lui Shmuel, fragil, murdar, îmbrăcat în „pijamele” sale inconfundabile, devine semnul vizibil al suferinței fizice și al degradării, contrastând puternic cu

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

apariția lui Bruno, curat, sănătos, îmbrăcat în haine elegante. Această opoziție vizuală accentuează diferența dintre o copilărie idilică și realitatea sumbră a lagărului, conferind întâlnirii o tensiune simbolică pe care literatura o transmitea mai ales prin sugestie și prin jocul limbajului. Muzica tristă, plasată discret în fundal, transmite emoția în mod direct, orientând spectatorul spre o receptare imediată a suferinței, acolo unde romanul cultiva ambiguitatea și interpretarea subtextuală.

Se poate observa că opțiunea autorului pentru focalizarea internă, limitată exclusiv la perspectiva copilului comandantului nazist, are drept consecință restrângerea orizontului narativ și excluderea vocilor altor personaje, ceea ce generează o ambiguitate structurală. Această ambiguitate funcționează ca un spațiu deschis, care reclamă intervenția interpretativă a cititorului și transformă lectura într-un act de receptare activă. Astfel, cititorul adult, plasat într-o poziție privilegiată de cunoaștere, este chemat să intuiască adevărul tragic ascuns dincolo de simplitatea limbajului copilului. Ne aflăm aici în fața a ceea ce Wolfgang Iser definea drept „goluri de sens”, momente de suspendare textuală ce solicită cititorului completarea prin propria experiență, cunoaștere istorică și empatie:

Textul reprezintă un întreg sistem de astfel de procese și, prin urmare, este limpede că în interiorul lui trebuie să existe un loc rezervat celui menit să realizeze reconstituirea sensului. Acest loc este marcat de golurile textului – de spațiile albe pe care cititorul este chemat să le umple. Ele nu pot fi completate de sistemul însuși și, în consecință, nu pot fi acoperite decât de un alt sistem. Ori de câte ori cititorul reușește să „închidă” aceste goluri, comunicarea ia naștere. Golurile funcționează ca un fel de pivot în jurul căruia gravitează întreaga relație dintre text și cititor. Astfel, „spațiile albe” structurate ale textului stimulează procesul de idee pe care cititorul îl realizează, însă întotdeauna în termenii impuși de text (Iser, 1976/1987, p. 169)⁵.

⁵ Textul original: “The text is a whole system of such processes, and so, clearly, there must be a place within this system for the person who is to perform the reconstituting. This place is marked by the gaps in the text – it consists in the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

În acest mod, semnificația nu se oferă ca dat fix, ci se constituie treptat, prin proiecțiile și suplinirile cititorului, pentru care tăcerea devine la fel de elocventă precum rostirea. Textul se organizează ca un sistem al sugestiilor și absențelor, întemeiat pe o poetică a nedesemnăturii, unde trauma și suferința nu sunt reprezentate direct, ci doar deduse din fragilitatea vocii narative. Golurile devin, astfel, centrul vital al actului de lectură, punctul în jurul căruia sensul este co-construit de autor și receptor.

Pe de altă parte, adaptarea cinematografică vine să atenueze și, într-o anumită măsură, să rezolve această ambiguitate. Spre deosebire de roman, filmul nu se limitează la privirea inocentă a copilului, ci recurge la multiplicarea perspectivelor narative: se deschide către universul părinților lui Bruno, al surorii sale și, mai ales, către realitatea brutală a lagărului și a deținuților. Prin mijloacele specifice limbajului vizual, adaptarea conferă un context suplimentar și o concretizare a ceea ce textul alegea să lase în suspensie, transformând astfel experiența receptării.

Dacă ne îndreptăm către următoarea scenă, cea în care Bruno îl „trădează” pe Shmuel, observăm că aceasta redă unul dintre momentele de maximă tensiune morală ale romanului și ale adaptării cinematografice, relevând felul în care *tropul suferinței* se intersectează cu cel al *vinovăției* și al *inocenței* fragile.

În textul literar, evenimentul este narat prin filtrul interiorității lui Bruno, care devine spațiul unei lupte intime între dorința de a-și proteja prietenul și frica paralizantă în fața autorității. Suferința nu este doar exterioară, ci mai ales psihologică: Bruno trăiește o criză morală pe care nu o poate conceptualiza în întregime, căci nu are reperele necesare pentru a înțelege gravitatea propriilor gesturi. Fraza narativă surprinde această tensiune: a făcut un lucru rău, dar natura răului îi scapă.

blanks which the reader is to fill in. They cannot, of course, be filled in by the system itself, and so it follows that they can only be filled in by another system. Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text” (Iser, 1976/1987, p. 169).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Momentul în care locotenentul Kotler îl chestionează, „îl cunoști pe băiatul ăsta, Bruno?” (Boyne, 2006/2019, p. 175), declanșează un conflict interior insuportabil. Incapacitatea de a rosti adevărul, stomacul care „i se răsucea” și impresia că ar putea vomita redau, prin limbajul corporal, violența unei vinovății pe care Bruno nu o poate exprima altfel. În acest fel, romanul construiește *tropul suferinței* din interior, prin intermediul percepțiilor corporale și al confuziei morale, conferind secvenței o dimensiune subtilă, dar profund dramatică.

În adaptarea cinematografică, accentul cade pe expresivitatea vizuală și sonoră. Tropul vinovăției nu se mai articulează prin vocea interioară a naratorului, ci prin chipul lui Bruno, unde se citesc, într-o succesiune rapidă, regretul, rușinea și frica. Privirea abătută, gesturile ezitante și tăcerea apăsătoare trădează frământarea copilului, pe care spectatorul o resimte direct. Muzica discretă, tristă și tensionată, completează atmosfera de vinovăție și suferință, amplificând emoția în lipsa explicită a unui discurs narativ interior. Filmul traduce, astfel, conflictul moral într-o cheie vizuală și auditivă, transformând indecizia copilului într-un moment de intensă participare emoțională pentru privitor.

Ultima scenă propusă spre analiză, cea a lagărului și a camerei de gazare, marchează punctul culminant al traseului narativ și simbolic, oferind cea mai intensă materializare a *tropului suferinței*. În redarea narativă, secvența este relatată prin percepția lui Bruno, care rămâne până la capăt prizonier al propriei inocențe. „Apoi în cameră se făcu foarte întuneric și, într-un fel, în ciuda haosului ce urmă, Bruno descoperi că încă îl mai ținea pe Shmuel de mână și nimic în lume nu l-ar fi determinat să-i dea drumul” (Boyne, 2006/2019, p. 214). Moartea nu este explicitată, ci doar sugerată prin întuneric și haos, lăsându-l pe cititor să intuiască tragedia. Tropul inocenței oarbe în fața morții este dominant: pentru Bruno, tot ce contează în acel moment este faptul că îl ține de mână pe prietenul său. Această perspectivă conferă scenei o forță cu atât mai tulburătoare, întrucât cititorul, având conștiința deznodământului, trăiește anticipat suferința în locul copilului și devine martor al unui destin pe care personajul însuși nu are capacitatea de a-l înțelege. În acest punct,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ambiguitatea se manifestă cu pregnanță - moartea lui Bruno nu este niciodată rostită direct, ci se lasă doar întrevăzută prin simbolul întunericului și prin imaginea finală a mâinii strânse în continuare între Bruno și Shmuel.

Adaptarea cinematografică transpune această secvență într-un limbaj vizual și sonor cu o forță tragică deosebită. Tropul vizual al întunericului este amplificat prin imagini reci, lipsite de culoare, prin ploaia apăsătoare, prin graba soldaților și prin spațiile închise, metalice, dominate de o austeritate mortuară. Așa cum afirmă Sorina Victoria, într-o cercetare despre reprezentarea maladivului, „existența mundană, marcată de durere și boală, se identifică cu întunericul, iar sfârșitul, înțeles ca experiență fundamentală de descifrare a misterului ultim, se înscrie în simbolistica creștină a luminii” (Victoria, 2005, p. 372). Întâlnirea mâinilor lui Bruno și Shmuel devine simbolul prieteniei ca ultim refugiu în fața morții, un gest care în film dobândește o forță emblematică. Actul unirii mâinilor transcende simpla expresie corporală și devine un semn dens de semnificație, evocând nu doar ideea unei treceri către lumină, în sens spiritual și simbolic, ci și un apel discret, dar insistent, adresat privitorului: acela de a contempla propria fragilitate existențială. Dincolo de convențiile sociale și de ierarhiile impuse, imaginea sugerează o radicală egalitate în fața morții, care dizolvă diferențele și reconfigurează sensurile. În acest context, viața se revelează ca un spațiu al comuniunii, al iubirii și al păcii, iar rolurile noastre, oricât de fixate ar părea, rămân reversibile. Existența însăși pare a fi înzestrată cu un mecanism subtil și implacabil prin care ne reamintește, mereu, acest adevăr esențial. Montajul, dominat de întuneric total, încheie scena printr-un plan lent, care se îndepărtează, lăsând în urmă doar imaginea statică a pijamalelor în dungi abandonate. Este punctul culminant al ororii, o imagine de o forță simbolică devastatoare, care rămâne impregnată în memoria vizuală a spectatorului, clarificând sensul.

Reflecții de ansamblu

Lectura comparativă a romanului *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) și a adaptării sale

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cinematografice dezvăluie nu doar diferențe de mediu expresiv, ci și tensiuni profunde între două moduri de a transmite trauma istorică.

Textul literar cultivă ambiguitatea și tăcerea semnificativă: prin focalizarea internă asupra conștiinței copilului, prin ezitățile și golurile de sens, romanul obligă cititorul să participe activ la reconstituirea tragediei, să o completeze prin propria imaginație și prin propria memorie culturală. Este o strategie a sugestiei și a fragmentarului, care lasă loc incertitudinii, dar tocmai prin aceasta dobândește o forță de sugestie poetică.

Filmul, dimpotrivă, este constrâns de natura sa vizuală și de imperativele dramatice ale ecranului să reducă aceste ambiguități, să le transforme în imagini și gesturi, într-un discurs mai direct, mai intens emoțional, dar adesea mai puțin subtil. Adaptarea aduce, fără îndoială, un impact afectiv imediat, însă, în același timp, riscă să simplifice sau să edulcoreze complexitatea textului literar, să înlocuiască zonele de tăcere fertilă cu efecte de șoc sau cu simboluri evidente.

Astfel, comparația dintre roman și film nu este doar o problemă de fidelitate, ci relevă o diferență de ontologie artistică: literatura se hrănește din absențe și din ceea ce rămâne nespus, cinematografia din vizibilitatea prezentului și din emoția instantanee. Împreună, cele două medii configurează două tipuri distincte de memorie culturală: una reflexivă, care obligă la interiorizare și meditație, și alta afectivă, construită pe identificare și empatie vizuală. În cele din urmă, atât romanul, cât și filmul, fiecare cu limitele și atuurile sale, contribuie la transmiterea unei istorii traumatice care nu trebuie lăsată să se stingă. Dacă romanul provoacă prin golurile sale hermeneutice, filmul mobilizează prin intensitatea sa emoțională. Împreună, ele reafirmă rolul artei în confruntarea cu trecutul - nu de a oferi răspunsuri definitive, ci de a păstra vie întrebarea, de a menține deschisă rana memoriei și de a transforma experiența estetică într-un exercițiu al responsabilității etice.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Referințe:

- Boyne, J. (2019). *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) (L. Ostafi-Iliescu, Trans.). Editura Rao. (Original work published 2006).
- Boyne, J. (n.d.). *Biography*. John Boyne. <https://johnboyne.com/about/>
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E. Lewin & J. Culler, Trans.). Cornell University Press. (Original work published 1972).
- Gray, M. (2014). The Boy in the Striped Pyjamas: A Blessing or Curse for Holocaust Education?. *Holocaust Studies*, 20:3, 109-136. <http://dx.doi.org/10.1080/17504902.2014.11435377>
- Herman, M. (Regizor). (2008). *The Boy in the Striped Pajamas* [Film]. Miramax Films / Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Iser, W. (1987). *The act of reading: A theory of aesthetic response* (D. H. Wilson, Trans.). Johns Hopkins University Press. (Original work published 1976).
- Jauss, H. R. (1970). Literary history as a challenge to literary theory (E. Benzinger, Trans.). *A Symposium on Literary History*. *New Literary History*. 2 (1), 7-37. <https://doi.org/10.2307/468585>
- Sanders, J. (2016). *Adaptation and appropriation*. (2nd ed.). Routledge.
- Stam, R. (2005). Introduction: The theory and practice of adaptation. In R. Stam & A. Raengo (Eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Blackwell Publishing.
- Victoria, S. (2025). Reprezentări ale maladivului în poezia Rodicăi Braga [Representations of the Morbid in the Poetry of Rodica Braga].

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

In E. Ilie (Ed.), *Infernul cotidian: Imaginarul bolii în literatura română* [The mundane inferno: Representations of illness in romanian literature]. (pp. 359-374). Editura Eikon.

Young, J. E. (1990). *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the consequences of interpretation*. Indiana University Press.

**FAME AND ROMANCE
THE CINEMATIC VOICE OF *THE DYING ANIMAL*¹**

Ioana-Camelia BRUSTUR

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: brustur.ioana.sdf22@uab.ro

Abstract

This paper depicts the contrast between Philip Roth's novel *The Dying Animal* and the 2008 film adaptation, *Elegy*, directed by Isabel Coixet. Focusing on themes such as fame, aging and the construction of identity, especially in the celebrityhood context, the comparison between the novel and the film highlights how literary cynicism can be replaced by emotional accessibility in cinema works. Roth's novel presents an introspective and at times wicked picture of desire and mortality through the main character's, David Kepesh, perspective, while the film softens the narrative, thus transforming it into a liberating love story. The film's depiction of David Kepesh as a vulnerable man differs from Roth's portrayal of a man consumed by lust and power. Furthermore, another central element of the analysis is represented by the female character, Consuela. In the novel, she is largely objectified and serves as a muse for Kepesh, while in the film she is depicted as a confident woman, remodeled in order to align with contemporary values and cinematic conventions. This change reflects the main goal of the film adaptation: to make Roth's sometimes

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 17.09.2025. Accepted: 18.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: BRUSTUR, I.C. (2025). *FAME AND ROMANCE. THE CINEMATIC VOICE OF "THE DYING ANIMAL"*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 116-133. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.5>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

uncomfortable narrative more acceptable to a wider audience. In addition to this, it is examined how intertextual references such as Yeats' *Sailing to Byzantium*, which is present in the novel serves as a reflection on aging, one of the most important themes in the novel. These references emphasize sensitive themes in the novel and offer a poetic meditation of fame, art and mortality, elements which are neglected in the film. Finally, the ideological and structural differences between the novel and the film are presented. Moreover, the novel's ending is characterized by ambiguity and unresolved issues, while the film offers emotional closure and catharsis. Centering the analysis on Andrew Gordon's and Debra Shostak's works, the paper finally suggests that *Elegy* reframes Roth's unsettling critique on fame and intimacy, into a mainstream narrative, altering the philosophical message and essence of the original work.

Keywords: fame; identity; Philip Roth; cinematography; *Elegy*.

1. INTRODUCTION

The relationship between literature and cinematography is sometimes the subject of critical debate. Adaptations are able to place a literary work into another environment, to reshape, reinterpret and sometimes change meaning. This entire process can build up tensions between textual fidelity and cinematic creativity underlining the importance of authorship and the changeable nature of cultural values. Thus, Linda Hutcheon (2013) emphasizes that film adaptations should not be judged by their fidelity to the source because "adaptation is repetition without replication" (Hutcheon, 2013, p.7). They should be perceived as products with their own ideological and aesthetic meaning. Moreover, Robert Stam's theory of adaptation is another valuable source when it comes to book adaptations. Stam (2005) argues that adaptations should not be judged by their "fidelity" to the source text (Stam, 2005, p.5). Instead, they should be perceived as creative transformations that reimagine literature within the cinematic environment. Thus, research on Philip Roth highlights the challenges of translating his bold narrative voice into film, especially because of the provocative nature of his themes, such as sexuality, mortality, fame and so on and so forth. Therefore,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

critics such as Andrew Gordon and Debra Shostak examine how Philip Roth's works discuss issues of aging, masculinity and desire, however relatively few studies focus on how these themes transform when it comes to cinematic adaptations. While the focus is on Roth's depiction of death and desire through the main character, David Kepesh, in the novel, studies of the film adaptation *Elegy* (2008) underline the emotional openness and gender dynamics. While Roth's novel is characterized by cynicism, isolation, and male desire, Isabel Coixet's film reshapes the story into one centered on vulnerability, intimacy, and redemption. Therefore, this study explores how *The Dying Animal* and *Elegy* differ in their approach of fame and romance. This comparison between the literary voice and its cinematic version shows how themes such as aging, celebrity and identity change when adapted from page to screen.

2. CELEBRITY AND SEXUAL POWER IN *THE DYING ANIMAL*

The first part of the article examines how the novel *The Dying Animal* by Philip Roth connects with the concept of celebrity culture or the cult of celebrity in literature, and how the theme of fame influences the self-development of the main character, David Kepesh. Roth's depiction of the main character presents similarities to other characters in postmodern literature, for example Bill Gray, Don DeLillo's main character in *Mao II*. Thus, the intellectual, in this case David Kepesh, becomes the personification of celebrity. Both Roth and DeLillo explored the way celebrities, especially the ones famous for their art or academical success, become consumed by their own fame, being unable to control it. Nevertheless, at the beginning of the novel, David seems to be in control of his actions and his status as a famous person. For him, the status as a recognized cultural and literary critic paves the way for power, especially over women. Fame allows him to live a life of seduction, outside the traditional or even moral frontiers established by society. Even though, the relationship between "master and pupil" (Trendel, 2007, p.56), professor and student, in our case, seems to be a source of inspiration for many writers, for example: Henry James, Herman

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Hesse, Eugène Ionesco, J.M. Coetzee and so on and so forth, this leitmotif started a wave of criticisms towards Roth's writings (Trendel, 2007, p.56). As Philip Roth became fascinated by this theme, he wrote a trilogy about David Kepesh and his lust for his students, *The Dying Animal* being the last novel, or novella in the trilogy.

Regarding the concept of fame or celebrityhood, Trendel (2007) underlines some important aspects regarding the master's individuality. The word master has Latin origins, meaning chief, head, teacher or overseer. The Latin root itself is connected to "magis", which means "more" or "greater". Therefore, a "magister" or a "master" is someone in a position of authority, greater knowledge or even in charge of others (Online Etymology Dictionary). Even though the word master has Latin origins, Trendel (2007) highlights its Greek traits stating that in Greece teaching flourished on "colossus-like masters" (Trendel, 2007, p.57) who were able to establish the progress of thinking. In addition to this, the concept of celebrity is similar to the concept of master. Celebrities must possess the same qualities in order to influence other people to adore and admire them. They need to show superiority, exceptional traits, to inspire others and keep their audience spellbound in order to maintain their status as celebrities. All types of art, especially literature and music, engage with human emotions, and David Kepesh demonstrates mastery of both. He plays the piano, he is an expert in literature, he is well-educated, charming and a guru of cultural trends, he is very capable of keeping his students spellbound. Not only did he enchant his students, but a great number of other people as well, for this intellectual man is constantly invited to radio broadcasts and TV shows to talk about the latest trends in literature (Trendel, 2007, p. 57). In this case, a new question arises, is David so charming because of his intellect or because he is famous? The answer is given by the main character himself who is also the narrator of the novel:

Over the past fifteen years, being cultural critic on the television program has made me fairly well known locally, and they're attracted to my class because of that.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

In the beginning, I didn't realize that talking on TV once a week for ten minutes could be so impressive as it turns out to be to these students. But they are helplessly drawn to celebrity, however inconsiderable mine may be. (Roth, 2001, p.5)

The main character is aware of the power his celebrityhood generates, therefore, he uses it to seduce former students of his, young women mesmerized by his charm, taking advantage of the fame he possesses. For him celebrity represents an advantage. However, when anxiety develops because of his relationship with Consuela, a former student, much younger than him, fame started to feel like a burden. He is not sure if he wants to be seen with one of his former students by the media. At the same time, she does not want to be in the spotlight, being different from all the girls her age who are drawn to celebrity. The relationship between David and Consuela is described by Trendel (2007, p.59) in the platonic view upon pedagogy, stating that the purpose of education is the control of others by the rational part in humans. In this sense, Consuela is seduced by David, her thoughts are controlled, and she is manipulated. However, she is more mature than he thought, and Consuela takes David by surprise when she demonstrates that she has her own beliefs and identity. Moreover, it seems that the view upon pedagogy is constructed on the same grounds as the concept of celebrityhood. They both imply that there is a dominator (the master, the celebrity) and a servant (the pupils, the crowds) (Trendel, 2007, p.59). Nevertheless, regarding the concept of fame, an exchange takes place in the relationship between the celebrity and the crowds, or the fans. They both dominate and serve, being difficult to determine which one dominates and serves more.

Furthermore, the novel examines how fame can alter human interactions by reducing individuals to objects. The artist's quest of beauty is representative of western literature, and the author offers his own alternative (Trendel, 2007, p.61). Consuela Castillo, the student seduced by David, is the icon of objectification in this novel. She is not described in terms of her intellectual potential but in terms of physical appearance. She

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

represents the object of David's desires the same way celebrities are the objects of admiration for their fans. Observed in this perspective, it can be suggested that Roth critiques how fame leads to objectification, to transactional personal relationships, emphasizing Guy Debord's theory regarding the patterns of celebrity worship (Debord, 1970, p.24). The theme of objectification, both sexual and intellectual, is present in every corner of the novel. David objectifies Consuela, his lover, treating her beauty and youth as symbols of vitality in contrast to his aging body. This contrast mirrors the way society often objectifies celebrities and famous people, valuing them not for their work or their true selves but for their external or physical qualities.

In the novel, David is aware of the dynamic forces in his relationship with Consuela. He knows that his status, when it comes to fame and intellect, help him in manipulating Consuela, yet the fear of irrelevance as he grows older dominates his thoughts. This impasse is another important theme in the novel, as it represents the starting point of David's contemplation on life and death. In addition to this, Zoe Roth (2012) states that Consuela, as the symbol of David's longing, represents his artwork, allowing him to create a sacrificial scene and to enjoy the "volupté of death" (Roth, 2012, p. 96). Thus, the mimesis of art does not protect the main character against the possible realities of living and dying. The question of death occupies David's mind especially when his friend, George, passes away and when he finds out about Consuela's cancer. However, this question is represented diversely in this novel, as death is represented in multiple forms. The first one is aging, the second one is the object of the main character's desire, and the last one is loss. In other words, Consuela represents both desire and death. Thus, Roth (2012) expands on her argument implying that the breakdown of mimesis challenges not only the connection between desire and death, but also the entire system of representation within the novel (Roth, 2012, p.96). In the novel, the artist's muse symbolizes death, whereas in the context of celebrity, death is often tied to the artist. Just as the artist preserves the muse's immortality, the public ensures the artist and his work live on forever.

3. POP-CULTURE AND YOUTH CULTURE IN *THE DYING ANIMAL*

The second part of the article delves into the pop-culture theory and uses it to explore Roth's reflection on youth culture in postmodern society. In the novel Consuela represents the concept of youth, beauty and vitality that mirrors the American society's obsession with the celebrity culture. Modern pop-culture theorists like Guy Debord argue that in a spectacle-driven society, youth and physical beauty become commodities (Debord, 1970, p.24). However, what is pop culture and what is the link between it and celebrity culture? Marcel Danesi (2019) explains the concept, stating that defining the term is more complex than it initially appears (p.14). To begin, it helps to understand culture itself, which anthropologists describe as the way communities organize and stabilize daily life through shared beliefs, rituals, art, language, symbols, food, music, and other forms of expression associated with a specific group at a given time. Traditionally, culture has been divided into "high" and "low" categories, with high culture seen as more impactful on human life, while low culture is often viewed as purely recreational or even trivial. Pop culture, however, does not make such distinctions. Emerging in the 1920's due to increased affluence, pop culture grew as people across all classes had more purchasing power, and its influence spread through the media-technology-business networks. Since then, pop culture has shaped societal evolution, and we often label significant periods of social change using pop culture references, such as the flapper, swing, hippie, disco, or hip-hop eras. These terms exist alongside political and technological markers like the Kennedy era, the television era, or the social media era (Danesi, 2019, p.14).

Moreover, Danesi (2019) states that the subject of celebrities is a key focus in pop culture studies. Andy Warhol (1930–1987) famously remarked that everyone would eventually have their "fifteen minutes of fame," though he was actually referring to people's desire for fame. Warhol observed a society shaped by constant exposure to media stars and recognized that

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

celebrity status doesn't always belong to real people—it can also apply to products or fictional characters, like cartoon figures or superheroes. Some of Warhol's most iconic celebrity subjects included both commercial items, such as Campbell's soup cans and Coca-Cola bottles, and famous individuals like Elvis Presley, Elizabeth Taylor, Mao Zedong, and Marilyn Monroe (Danesi, 2019, p.121). Moreover, Danesi marks a distinction between fame and celebrity. He states that scientists can be famous, but they do not automatically become celebrities unless they capture the interest of both the general public and the mass media. A well-known example is Albert Einstein, who was famous for his scientific work but also became a celebrity due to the media's fascination with both his achievements and personal life. Like a movie star, Einstein has been depicted in comic strips, on T-shirts, greeting cards, and other pop culture merchandise. Another intellectual who received similar media attention was Sigmund Freud, though such cases are rare. Celebrities are more commonly entertainment figures, like movie actors or pop stars. This trend became evident early on during the rise of film and radio, when actors and radio personalities became subjects of interest for magazines and newspapers (Danesi, 2019, p.121). In pop-culture relationships between older men and younger women, or older women and younger men are often glamorized, a trend which is criticized and explored in *The Dying Animal*. David Kepesh embodies this cultural trope where his fame grants him access to younger women. Roth presents the deeper psychological and emotional consequences of such a relationship while the pop-culture's glamorization of such relationship obscures the emotional damage it leaves behind.

Furthermore, the novel highlights the immaturity with which human relationships are treated in the postmodern America when young people would do anything for five minutes of fame. Young women are drawn to celebrity, David is the quintessence of fame, therefore, they would let themselves be seduced by him hoping for something more. Young people usually set the tone for new trends. The novel tries to emphasize that there is a close relationship between pop-culture and youth culture, there is a dynamic between them (Danesi, 2019, p.22).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Thus, if the trend involved entering into a sexual relationship with a professor known for hosting the same party every semester to lure another young woman, then everyone was quite enthusiastic about it. The feeling of enthusiasm comes from the need to feel close to the person they admire. They knew David appeared on television and on the radio, they watched and listened to him, they were charmed. Youth is worshiped in the novel. Consuela's body, the representation of youth, is worshiped in the novel. The realization of aging comes with regrets as the main character spent his entire life avoiding the realities of aging, love and loss (Cherolis, 2006, p.14). These are the repercussions of fame and celebrityhood, the loss of privacy and intimacy to be himself. This is how David avoided realities and maintained his image of a happy divorced man with a great career intact. Pop-culture and youth culture are continuously moving, David observes that society sees an aging man as a dying man, and therefore it does not have much to offer to such an individual (Cherolis, 2006, p.14).

The idea of losing his fame, young admirers, and, by extension, his vitality, leads him to increasingly reflect on his age and mortality. Furthermore, a theme which is to be taken into consideration regarding its relationship to consumerism is the theme of loss. The society depicted in the novel reflects the worst aspects of consumerism, where the pain of loss is not mourned but denied, and instead of being a private matter, death is turned into a spectacle that quickly becomes a profitable commodity. Also, Kepesh's use of the term jealousy represents an analogy for various types of loss, showing a deeper loss of control over his feelings, over his life, over his celebrity status (Cherolis, 2006, p.15). His relationship with Consuela is affected by his fame as she does not want to be in the spotlight, therefore in order to keep the relationship David must respect her own terms. The worship of youth is also represented through an elegy on aging. "To those not yet old, being old means you've been. But being old also means that despite, in addition to, and in excess of your beenness you still are" (Roth, 2001, p.36). Cherolis (2006, p.16) argues that the word "been" emphasizes clear boundaries placed on the past. Furthermore, the term "beenness" refers to a state

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

anchored in the past, representing the experience of living on the margins and aging within society. The protagonist observes life from an outsider's perspective, where the desires of his youth persist, even though society expects such desires to fade with age. What should be confined to the past remains present for David. Despite his marginalized status as a dying animal, desire still endures for him (Cherolis, 2006, p.16). The importance of youth culture in pop culture is visible in these remarks as young people are the ones who have control over one's status as a celebrity, therefore, the main character venerates this power and wants it back.

4. CINEMATIC ADAPTATIONS OF FAME AND ROMANCE IN *ELEGY*

The third part of this article compares Roth's novel and construction of the characters and the film *Elegy*, the 2008 adaptation. The comparison is constructed around the theme of fame, romance and celebrityhood. Even though the novel does not necessarily present traits of romanticism, on the contrary, cynicism is more preferred by the author, the film was created to sweeten David and Consuela's relationship. While the novel presents the main character as Don Juan, the film's director, Isabel Coixet, chose to focus on the emotional vulnerability of the main character. At the same time, the novel is a melancholic existential meditation on fame and mortality, and the film's main focus is on the romantic relationship between Consuela and David, transforming the plot into a story about redemption and love. This demonstrates how cinema tempers literary critiques in order to attract broader audiences, changing the raw cynicism of Roth's narrative into a tolerable form of celebrity-centered romantic drama. Thus, the focus shifts towards melodrama.

Andrew Gordon (2017) comments on the presence of the novel in the cinematic industry, especially through the changes made by the director. Calling the novel a "bittersweet May-December romance" (Gordon, 2017, p.63), the critic seems to be dissatisfied with the film adaptation *Elegy*. The director chose to present the film as a story about love and jealousy, loss and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

aging, ignoring Roth's ruthless narrative which is about the powerful feeling of love capable to ruin a man. Regardless of Isabel Coixet's bright direction of the film and the brilliant acting of Ben Kingsley and Penelope Cruz, the movie does not present the novel as it is, it softens the narrative, the characters and the plot (Gordon, 2017, p.36), suggesting that love wins in the end, which is not what Roth wanted to highlight in his novel. More people criticize the film discrepancy from the novel Gordon notices, presenting examples of reviews in the New York Times magazine where, for example Manohla Dargis stated that the film is exaggeratedly refined compared to the novel which is persistently impolite. Romance is the genre characterized by the evolution of a close emotional bond between two main characters. Even though the word romance can signify several things, in Hollywood it usually depicts a story where two people meet, fall in love, and may start a long-term relationship. Many criticize these films for they often follow the same predictable pattern and plot (Dowd; Cannon, 2021, p.3). In the novel, the narrative depicts the romance genre, however it is seen as deconstructed. Roth presents a story where love is intertwined with lust, aging, mortality and intellectual detachment. The film on the other hand leans more towards the romantic and sentimental side of the story, trying to emphasize the emotional connection between the two of them. This shift allows the film to respect the cinematic romance expectations. Thus, this change brings us to the intersemiotic translation, which is the process of translating meaning across different sign systems, for example from text to film (Jakobson, 1959, p.233) When the novel is adapted into *Elegy* this transformation involves more than just narrative changes, for example: tone, perspective, and semiotic emphasis. Thus, the main character's introspective thoughts filled with philosophical reflections on sex, aging and power transformed into visual performances such as facial expressions, pauses in speech, body language etc.

Another critic mentioned by Gordon is Debra Shostak (2006) who believed that the film and the novel are two completely different entities and genres. While the novel is a shameless confession, the film is, as the title already suggests, an

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

elegy (Gordon, 2017, p.66). An elegy is by definition a song or poem of lamentation (Oxford English Dictionary) for the dead, or youth in this case. The novel has indefinite traits of an elegy from time to time. At some point in the novel Yeats' verses from *Sailing to Byzantium* appear. Only three lines are quoted in the novel, those lines in which Yeats contemplates aging, the decay of the body and the soul's desire for eternal life and artistic performance.

Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is (Yeats 191, II. 21-23)

Even though an elegy is typically a poem of lamentation or mourning for the dead, and it transmits grief and great sadness, Roth chose to use these verses in the novel, verses which could be interpreted as an expression of or a reflection on personal loss because of the body's decay. The words "a dying animal" are of great importance as they emphasize the human body's transiency, and the human condition seen from a postmodern perspective. These words might as well represent the human condition when one is famous. Because of the mass' and public's demands, the man becomes an animal trained to entertain them. Yeats poem's presence in the novel is a sign of intertextuality which is representative in postmodern writings (Barthes, 1977, p.148). This contemplation on life and death, the urge to reassure the soul, the comfort of art face to face with physical deterioration are all themes debated in the novel. The main character, David Kepesh dives in the comfort of art, playing the piano to forget Consuela's loss, however, it cannot be stated that he developed his soul while doing that (Gordon, 2017, p. 64).

Furthermore, the film's main intention was to keep as much of Philip Roth's novel as possible and at the same time design it to be acceptable and accessible in other media, the intention was to make the film watchable for as many people as possible. Therefore, Gordon (2017) states that for Nicholas Meyer, the screenwriter of *Elegy*, a film is totally different from a novel because it must be dramatic. Hence, the most important

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

question addressed while making the film was related to the consequences of having a sexual relationship with a younger woman for both characters (Gordon, 2017, p.66). Another significant difference between the novel and the film is represented by Consuela's character. In the novel Consuela is simply objectified, her body being the center of everything, while in the film she is a woman with strong personality, she was given more dialogue, therefore Consuela's character is more powerful in the film than in the novel. "It makes her confident and in control" (Gordon, 2017, 68). For example, there is a sequence in the film where she directly confronts David regarding his lack of personality and commitment to their relationship, comparing him to a child jealous of his toys. In the novel this quarrel never happened because Consuela's character is constructed differently. In the novel she is not "analytic" nor "verbally assertive" (Gordon, 2017, p.68). The only time Consuela was vocal in the novel was when David intentionally missed her graduation party. She sent him an angry message in which she said:

You're always playing the wise old man who knows everything. I saw you just this morning on television, playing the role of the one who always knows better, knowing what is good culture and what is bad culture, knowing what people should read and what they shouldn't read, knowing all about music and all about art [...] Mr. Arrogant Intellectual Critic, the great authority on everything, teaching everybody what to think and setting everyone right! Me da asco! (Roth, 2001, p. 59)

In this paragraph, Consuela's outburst of anger reveals the hidden truth about David and highlights his arrogance. The difference between his public persona and his true identity reflecting emotional immaturity is exposed. By calling him "Mr. Arrogant Intellectual Critic, the great authority on everything" Consuela reveals David's need to dominate through knowledge and his attachment to mechanisms of power and dominance. Linking this idea to Pierre Bourdieu's theory regarding cultural capital, David's attitude demonstrates his desire to achieve and use knowledge and fame as a form of social power (Bourdieu,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

1984, p. 254). As opposed to Raymond's description of intellectuals (1968), David Kepesh does not actually care about his social responsibility or emotional balance, he cares about being part of the high class not to the real intellectual understanding which implies democracy and emotional understanding. David thinks he is in control, he believes he has the authority if he is ignorant. The fact that he tells other people what to read and not to read highlights his need to be in control all the time. The fact that he did not attend Consuela's party intentionally suggests refusal of emotional bond or reciprocity.

Concerning Consuela, the film uses cinematographic techniques to highlight her beauty aligning with pop-culture's visual norms and celebration of youth. Both in the film and the novel, Consuela's body is worshipped, however, the film's use of the camera to linger on her body mirrors the way cinema is able to transform characters into objects of gaze, confirming the characteristics of celebrity culture Roth tries to highlight in the novel. The use of Consuela's body as the object of desire reinforces the theory that celebrities are treated as objects as well, and the audience decides the patterns one must possess to be a celebrity.

Regarding the differences between the film and the novel Gordon (2017) suggests that the film would have been enjoyable if he had not known the intention behind Roth's writing. He emphasized that the film is well-done, well documented, well directed, well-acted and edited. The music which outlines the moods is well chosen and everything is correctly designed according to cinematography's norms in contemporary society (Gordon, 2017, p.66). Nevertheless, attempting to win the public's hearts, Isabel Coixet decided to eliminate some parts from the original story. The removed scenes were indeed controversial. They reflected Roth's skeptical thinking in relation to youth culture, fame and love; because the novel does not suggest that David could be in love with Consuela, but Consuela's body and the beauty of youth. Besides the fact that the director chose to exclude these scenes, the screenwriter, Nicholas Meyer, made some significant changes as well. He followed the well-famous Hollywoodian path trying to solve human relationships in an

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

optimistic manner. Thus, by the end of the film, David and Consuela are still together, and George's wife believes that she is the only woman his deceased husband loved. However, the situation is entirely different in the novel, as Roth did not try to solve any of these problems regarding his characters' relationship. In addition to this, Gordon presents Debra Shostak's opinion regarding the film, stating that *Elegy* the movie and the concept alters the disturbance of death and "death of desire" (Shostak, 2006, p.81) using the power of human love. This statement seems opposite to Roth's novel. The novel is not about love, the novel highlights the insecurity that human relationships develop. It is about impossible situations, decisions which have consequences which cannot be solved that easily. The novel is about human traumas and humans' agony in front of desire and aging (Gordon, 2017, p.66). Moreover, comparing the film and the novel, it is clear that the film's main concern is to highlight the idea of happy ending and "love conquers all" (Gordon, 2017, p.66). Thus, the film focuses on the redemptive power of love, portraying David not just as an individual destroyed by his pursuit of fame and youth but as a person capable of emotional strength. This representation of the main character in the film disagrees with the main character in the novel who is actually very distant and not at all emotionally available. In the novel David is consumed by his own decadence while in the film he finds redemption through love.

The novel's ending compared to the film's, raised multiple questions and remarks among critics. The entire narrative is called "an apocalyptic discourse" (Shostak, 2006, p.177) because of the philosophical introspective thoughts of the main character, thus, the ending was not surprising to anyone. However, some tried to figure out why Philip Roth decided to end the novel in such a manner. In addition to this, Shostak (2006) states that David West designs his reflections about the theories of narrative endings connected to Frank Kermode's theory. Therefore, through this framework, West exemplifies how David Kepesh's close connection to desire adapts to the apocalyptic expectations of transformative conclusions which are a key element in narrative fiction. In this sense, West arrives at

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

the surprising conclusion that Kepesh represents the fundamental contradiction between narrative and desire, relying on his desire to remain unfulfilled as satisfaction eliminates the possibility of further storytelling (Shostak, 2006, p.177). In other words, the unresolved nature of Kepesh's journey mirrors the real-life experience that desires, existential questions, and emotional battles do not have easy outcomes. Roth's choice to leave the novel with an open-ended conclusion, with no clear resolution, emphasizes the complexity and uncertainty of the human condition.

5. CONCLUSION

The contrast between the novel and the film adaptation reveals how pop-culture is able to reshape literary narratives into emotionally consumable products. At the same time, the film's inspiration is Roth's provocative critique of aging, desire, death and fame, and the film sweetened it and created an emotionally resonant version for broader audiences. Roth's novel delves into concepts such as pop-culture and fame presenting them through youth, beauty and celebrity culture's perspective. His sexual relationships with younger women serve as both rebellion and submission to a culture believing that being wanted and being important are synonyms. *Elegy* transforms these harsh truths into a more emotionally accessible narrative, aligning itself with cinematic conventions that favor redemption and romance over ambiguity and discomfort. In the film, Kepesh becomes a tragic romantic figure, a man capable of change, vulnerability, and emotional intimacy. The film thus filters Roth's cynical tone through a lens shaped by Hollywood's tendency to soften moral complexity for relatability and mass appeal.

In this way, *Elegy* becomes a product of the pop culture Roth critiques. The raw, unsettling nature of *The Dying Animal* is softened, and the philosophical meditations on aging and irrelevance are eclipsed by emotional closure and romantic redemption. Where Roth leaves readers with unresolved questions and a protagonist trapped in self-delusion, the film offers a clear resolution suggesting that emotional connection

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

can redeem even the most narcissistic lives. This reflects a broader trend in media where complexity is often sacrificed for relatability, and fame is framed not as critique but as aspiration.

Thus, the film adaptation does not only reinterpret Roth's work, it places it within the ideology of pop culture. *Elegy* reshapes *The Dying Animal* from a sharp examination of the costs of relevance in a youth-driven culture into a bittersweet tale of love and loss. In doing so, it alters not only the characters but the very message of the story, offering comfort where Roth intended challenge.

References:

- Barthes, R. (1977). *The death of the author* (S. Heath, Trans.). Fontana.
- Cherolis, S. (2006). Philip Roth's pornographic elegy: *The dying animal* as a contemporary meditation on loss. *Philip Roth Studies*, 2(1), 13–24. <http://www.jstor.org/stable/45473209>
- Danesi, M. (2019). *Popular culture: Introductory perspectives*. Rowman & Littlefield.
- Debord, G. (1970). *Society of the spectacle* (K. Knabb, Trans.). Black and Red.
- Dowd, J. J., & Cannon, B. C. (2021). Movies, gender, and social change: The Hollywood romance film. *Journal of Gender Studies*, 32(2), 145–156. <https://doi.org/10.1080/09589236.2021.1979479>
- Gordon, A. M. (2017). Philip Roth's novel *The dying animal* and Isabel Coixet's film adaptation *Elegy*. *Philip Roth Studies*, 13(2), 63–69. <https://doi.org/10.5703/philrothstud.13.2.0063>
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Roth, P. (2001). *The dying animal*. Vintage Books.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Roth, Z. (2012). Against representation: Death, desire, and art in Philip Roth's *The dying animal*. *Philip Roth Studies*, 8(1), 95–100. <https://www.jstor.org/stable/10.5703/philrothstud.8.1.95>
- Shostak, D. (2006). Review of *Philip Roth: New perspectives on an American author*, by D. P. Royal. *Studies in American Jewish Literature (1981–)*, 25, 174–178. <http://www.jstor.org/stable/41206059>
- Stam, R. (2005). *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Blackwell.
- Trendel, A. (2007). Master and pupil in Philip Roth's *The dying animal*. *Philip Roth Studies*, 3(1), 56–65. <http://www.jstor.org/stable/42922073>

**AN ANALYSIS OF THE USAGE OF ANALEPSIS AS A
NARRATIVE TECHNIQUE IN KAZUO ISHIGURO'S
*NEVER LET ME GO*¹**

Alexandru-Bogdan PÂRLIȚEANU

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: alexandru.parliteanu@uab.ro

Abstract

This paper examines the significance of using analepsis in Kazuo Ishiguro's dystopian novel *Never Let Me Go*. As the novel is narrated by Kathy, who takes the reader into an incursion into her past, the use of analepsis is vital for the construction and continuation of the narrative. Two main methodological concepts have been used in elaborating this study, Wolfgang Iser's concept of gradual revelation, which applied in the context of *Never Let Me Go*, points out how Kathy's analepses are revelations of her past, which lack objectivity and only portray a distorted version of the reality of the dystopian society, gradually revealing and alluding to the real extent of the horror. Linked with gradual revelation, Cathy Caruth's theory about repressed traumatic memories is used to understand how Kathy's analepsis, as her traumatic memories have been repressed and not comprehended properly, fails in revealing an accurate version of the dystopian society of *Never Let Me Go*. Kathy's inability to comprehend her trauma generates a domino effect, as she distorts the narrative of the novel, thus offering the

¹ Article History: Received: 02.09.2025. Revised: 30.09.2025. Accepted: 01.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: PÂRLIȚEANU, A.-B. (2025). *AN ANALYSIS OF THE USAGE OF ANALEPSIS AS A NARRATIVE TECHNIQUE IN KAZUO ISHIGURO'S "NEVER LET ME GO"*. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 2. 134-146. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.6>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

readers an unreliable frame of reference. This study highlights that analepsis is a narrative technique that not only contextualises and sheds light on specific past events but can also serve as an indicator of what is about to happen in the future. Even with the limited number of instances in which the present is illustrated in the story, as the narrator lives in the present but mostly presents elements of their past, it is only done in direct relation to past events. Additionally, since the timeline does not play a vital role in the book, Kazuo Ishiguro manages to build a significant part of his novel's narrative through flashbacks, setting the past as the cornerstone of the entire book. Flashbacks can also be seen as a doorway to Kathy's memory, as she assumes the roles of both narrator and the main character, making her a particularly peculiar case regarding the reliability of her flashbacks and narration. Kathy's subjectivity can be linked with her nostalgic viewpoint, as her flashbacks portray an idealised version of her childhood and adolescence, a version of the past which is in direct opposition with the reality of the present and the truth of the past. The building of the clone's identity as a concept is strongly dependent on their portrayal in Kathy's flashbacks, as the clones are humanised in Kathy's memory due to her nostalgic viewpoint, but treated as sub-humans in reality; therefore, as their identity is at the crossroads between humans and machines, suffering from both Kathy's subjectivity and the world's afflict reality.

Keywords: dystopian literature; flashbacks; nostalgia; unreliable narrator; fragmented storytelling.

1. Introduction

As most literature tends to analyse and portray a vision of the immediate present of the character, it does so in building the narrative of the novel. Other novels written by Kazuo Ishiguro, such as *The Buried Giant* and *The Remains of the Day*, portray characters who are quick to investigate the past to develop the plot further, ultimately offering more context about the world presented by the narrator. In the world of narrative media, looking into the past can be done through flashbacks. Analepsis in fiction is a narrative technique that can disrupt the chronological progression of the story by shifting to an earlier

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

time. By doing so, the authors can offer more insight into the narrative world they create in their novels.

The primary objective of this paper is to analyse the use of flashbacks in Kazuo Ishiguro's dystopian novel *Never Let Me Go* and highlight their significance to the construction of the fictional narrative in the book. This study aims to give answers to two relevant questions regarding the matter at hand. First, how does Kazuo Ishiguro use flashbacks to shape the reader's understanding of Kathy's world? Obtaining a relevant answer to this question can prove useful in obtaining a better level of knowledge about how Kazuo Ishiguro builds his characters. Second, how important are flashbacks in building the fictional dystopian narrative in *Never Let Me Go*?

Through Cathy Caruth's theory about traumatic memories in literature and narrative structures, a link between memories and trauma can be identified. Cathy Caruth's analysis pointed out that repressed trauma and emotions can be rooted in traumatic memories, with the prime example that confirms the accuracy of this theory being Kathy, the narrator of the novel. Kathy constantly escapes from reality through flashbacks, revealing parts of her and the other characters' pasts to explain the complexity of their present (Caruth, 2016).

Analepsis is a recurrent narrative technique in most of Kazuo Ishiguro's novels. In *The Remains of the Day*, the narrative is based on Stevens' repressed emotions, evincing multiple instances in which certain core memories of the past are brought back into Stevens' mind and in the narrative. In *An Artist of the Floating World*, Ono's flashbacks can be seen as either a catalyst for her acts of self-justification or as an element which distorts the narrative. In *A Pale View of Hills*, Etsuko's fragmented memories of post-war Nagasaki blur the boundary between truth and fiction, suggesting repressed guilt over her daughter's suicide. In *The Buried Giant*, the concept of collective amnesia is explored, which directly relates to memory and utilises recollections to construct the novel's narrative.

Flashbacks should be seen as narrative techniques that can be helpful in better understanding the characters, not only regarding their actions, but also in how they are portrayed within

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

the fictional narrative universe they inhabit. As Kathy, Ruth, and Tommy are all presented to the readers through a narrow lens, belonging to the main character, Kathy, the readers are challenged to fill in the narrative gaps and propose their own reading of the events described.

2. Research methodology

As this paper analyses the usage of analepsis in the narrative setting of *Never Let Me Go*, two main concepts have been identified and used to develop this study. Wolfgang Iser's concept of gradual revelation and Cathy Caruth's theory about the relationship between trauma and the construction the narrative.

The concept of gradual revelation, explored by Wolfgang Iser in her work *The Implied Reader*, will be employed in the analysis. The concept of gradual revelation, in direct association with reading literature, argues that the text can deliberately omit information, allowing the reader to uncover or even create meaning from the gaps in the book's narrative (Iser, 1974). This theory will be applied to the narrator of *Never Let Me Go*, Kathy, as most of her flashbacks tend to have an increased level of subjectivity, allowing readers to explore the unclear parts of the story.

Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, Cathy Caruth's book, argues that traumatic memories or experiences are not fully processed at the time of their occurrence, as they are repressed and only emerge later in the life of an individual (Caruth, 2016). This theory will be used while referring to Kathy's memories of the past through her flashbacks, as her flashbacks are mostly non-linear and fragmented, leading to the assumption that her traumatic experiences of growing up and living as a clone have not been totally processed yet.

3. Literature review

The use of analepsis in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* can be illustrated through various layers of interpretation. This

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

study identifies five major topics related to analepsis: narrative, nostalgia, trauma, identity and othering.

Regarding the relationship between narrative and nostalgia, the consensus in the field of literary interpretation of Kazuo Ishiguro's works is that the main character's relationship with flashbacks has therapeutic effects for Kathy. For the relationship between narrative and nostalgia, Yasemin Baysal's study *Memory, Loss, and Nostalgia in Ishiguro's Never Let Me Go and Atwood's The Handmaid's Tale* makes a comparison between the dystopian societies presented in both books, emphasising the notion of dystopian regimes, both when it comes to the suppression of clones by humans or the theocratic suppression of women. The study also argues that Kazuo Ishiguro uses Kathy's flashbacks as a comforting escape for her, since through her nostalgic viewpoint, Kathy romanticises her memories of Hailsham. Her remembrance of the past allows Kathy to piece together parts of herself, reconstructing the narrative. "Through the types of nostalgia, in *Never Let Me Go*, Kathy's devotion to herself to seek and care for her fellows, healing old wounds, and reinforcing the bonds of friendship can be seen as the characteristics of restorative nostalgia owing to the reconstruction of the lost home." (Baysal, 2023, p. 36).

Another study which links Kathy's style of narration with her nostalgic viewpoint has been written by Asami Nakamura. The study *On the Uses of Nostalgia in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*, argues that Kazuo Ishiguro employs nostalgia to explore the past, ultimately coming to terms with it, as flashbacks serve to access memories that have yet to be fully processed. Through her narration, Kathy manages to adjust the narrative in such a way that she uses nostalgia therapeutically, facing her past as a way to gain the strength necessary to live her future (Nakamura, 2021). Also, in her 2013 study *Recollecting Memories, Reconstructing Identities: Narrators as Storytellers in Kazuo Ishiguro's When We Were Orphans and Never Let Me Go*, Silvia Caporale argues that Kazuo Ishiguro's narrators are presenting memories of the past as to connect fragmented memories into the construction of identity (Bizzini, 2013), paving out the way to recovery from traumatic experiences yet to be processed from the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

past. The study also argues that Kathy's narration can be therapeutic, as it frames a romanticised version of the past, while discrediting the traumatic events and memories contained within it; with this, Kathy can process her trauma better (Bizzini, 2013). Kathy's status as an unreliable narrator is also explored by Veronika Fišerová in her thesis, *The Role of the Past, Memory, and History in the Works of Kazuo Ishiguro*. Veronika Fišerová emphasises the central role of memory in the narratives created by Kazuo Ishiguro in his novels (Fišerová, 2008). Through her analysis, Veronika Fišerová argues that Kazuo Ishiguro's works do not present an objective perspective of the past, as the characters in his books tend to idealise it, thereby avoiding their inherent traumatic experiences (Fišerová, 2008).

Among the authors who analysed the structure of trauma in Kazuo Ishiguro's dystopia, the prevalent line of interpretation positions trauma as a pre-existent element in building the narrative, as the effects of past trauma influence the quality of Kathy's narrative. For example, Alexandra Mitrea's scientific paper, *Remembering the Traumatic Wound in Kazuo Ishiguro's Fiction*, the dimensions of trauma are examined, with the study highlighting how the first-person narrators in these works struggle to come to terms with their traumatic past (Mitrea, 2018). Trauma is also explored in Jihan Jaafar Waham's paper *The Exploration of Trauma and Memory in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go and The Remains of the Day*, as the author discusses the complexity of the relationship between trauma and memory as narrative devices to explore the connection between the past and the present (Waham, 2023). The study also highlights the importance of characters confronting their past by exploring their traumatic memories (Waham, 2023). Another central theme of the article concerns the fragmented and elliptical nature of Kathy's narration, something which is reflective of her difficulties when it comes to fully processing the traumatic memories (Waham, 2023).

The concept of othering stands as another important element in regards to how the dystopian society of *Never Let Me Go* has been constructed. In his 2017 article *The Othering in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*, Matava Vichiensing argues

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

that' through Kathy's memories, the clones are portrayed as the other, with the process of othering taking place on multiple levels. The study highlights that the othering process has significant societal consequences (Matava, 2017).

4. Results

Analepsis is an integral part of the concept of gradual revelation, which, as Wolfgang Iser noted in his book, involves the deliberate omission of certain aspects in the presentation of past events in flashbacks (Iser, 1974). In *Never Let Me Go*, Kathy's flashbacks do not appear in chronological order, as there are multiple instances in which a flashback takes place within another flashback. Nonetheless, Kathy's flashbacks can be contextualised and put into chronological order by the reader, and, in doing so, Kathy's narrative is built through the revelation of the truth about the clones and the society they live in. Something interesting to note in Kathy's flashbacks is the interruption of gradual revelation, as there are instances in which, through flashbacks, an important piece of information is explicitly provided for the benefit of the reader. A prime example of this would be Miss Lucy's outburst, when she addressed the elephant in the room, namely, the clone's purpose and predetermined lives: "Your lives are set out for you. You'll become adults, then before you're old, before you're even middle-aged, you'll start to donate your vital organs. That's what each of you was created to do." (Ishiguro, 2005, p. 58).

As mentioned earlier, through Kathy's narration, her flashbacks often reveal her unreliability as a narrator, as she explicitly admits that some of her memories might not be accurate. "Or maybe I'm remembering it wrong." (Ishiguro, 2005, p. 58). Given her subjective narration, Kathy's flashbacks are biased by nostalgia and trauma, which makes it likely that her description of the society in the dystopian world is not entirely accurate. The lack of objectivity in her flashbacks can be interpreted through the framework of Cathy Caruth's theory (Caruth, 2016), as Kathy's traumatic memories are still repressed,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

with her having the ability to only remember the good times of her youth because of nostalgia.

Although there are many revelations, the information Kathy offers about what is to come after the events presented in the book hints at a grim future for her: "I won't be a carer any more come the end of the year, and though I've got a lot out of it, I have to admit I'll welcome the chance to rest—to stop and think and remember." (Ishiguro, 2005, p. 30). Since Kathy's future as a clone is predetermined from the moment of her creation, the only two possibilities for the way her life unfolds are starting to donate early on in adulthood or being a carer and delaying the overwhelming fate of donations to a later stage in her life. With Kathy's life as a carer soon to be over, it means that she will become a donor. Thus, the reader is once again informed about the harsh reality of the clones' situation, adding another layer of understanding to the dystopian society created by Kazuo Ishiguro in his novel.

Kathy also selectively remembers Hailsham as idyllic, as she provides a subjective view of the institution. Kathy's perception of Hailsham was shaped by her childhood years and the relationships she formed there. Hailsham represents a vital part in Kathy's development, an institution depicted in the dystopian society as the least-worst place for a clone to grow up in: "Hailsham was considered a shining beacon, an example of how we might move to a more humane and better way of doing things." (Ishiguro, 2005, p. 30). Kathy and Tommy, through their discussion with Miss Emily and Madam, can find out that they were some of the lucky clones, living in a place like Hailsham, being privileged enough to grow up like natural-born children do. Based on this, it is clear why Hailsham is so important to Kathy, being the place where she grew up and had the best memories of her childhood, while also being unaware of the privileged life she was living there. Kathy's perspective also relates to her memories of the other clones and caretakers at Hailsham, as most of the flashbacks presented in the novel feature multiple characters from Hailsham, especially Ruth and Tommy. With Ruth and Tommy's deaths and Kathy on her way to becoming a donor, Hailsham's closing marks the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

disappearance of the idealised reality of Hailsham, as the last connection to her past fades away: "I thought about Hailsham closing, and how it was like someone coming along with a pair of shears and snipping the balloon strings just where they entwined above the man's fist. Once that happened, there'd be no real sense in which those balloons belonged with each other any more." (Ishiguro, 2005, p. 143).

Kathy's identity and that of the other characters are also constructed through flashbacks. The fact that Kathy is an unreliable narrator is closely linked with the subsequent contractedness of identity, as identity is only an illusion she creates to get away from a fate that cannot be changed. Kathy's flashbacks portray the concept of dying as a clone as nothing more than the natural course of life, as there is not a single moment in the narration when she tries to escape or question the system. With their future denied, the characters revert to happy memories that can be seen as a means of escape from the overwhelming reality of the dystopian society.

Through flashbacks, the clones' humanity is highlighted in contrast to society's denial of it. Kathy is portrayed as a genuine and kind person. These qualities are particularly important considering the clones' profession; they are empathetic, as they are aware of the benefits the clones bring to the humans, as it is implied during the novel that the donation represents an integral part of society. "I was pretty much ready when I became a donor. It felt right. After all, it's what we're supposed to be doing, isn't it?" (Ishiguro, 2005, p. 152).

The reality of the clones is closely linked to the immorality of the society in which they live. As there are multiple ways in which the clones are deceived from a young age into thinking they are humans, the creators are trying not to inflict any trauma on the clones: "All children have to be deceived if they are to grow up without trauma" (Ishiguro, 2005). Through caring about art, personal relationships and school, the clones are prevented from thinking about their fate. Kathy's flashbacks are filled with moments of joy associated with their childhood at Hailsham, memories which are not stained by the afflicted reality they live in.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

As Kathy's flashbacks depict her reality, it becomes apparent that her subjectivity in relation to her memories and interpretation of past events differs in perception from the reality of the dystopian society. In flashbacks, the concept of love is explored throughout Kathy's childhood and adolescence, as she has romantic feelings towards Tommy and ultimately becomes embroiled in a love triangle with Ruth and Tommy. After Tommy's third donation, Kathy and Tommy realised that, despite their love for each other, they would not be able to spend more time together, as Tommy was preparing for his fourth and final donation. The flashbacks offer a rose-tinted image of love in the clones' world, which is later proven to be completely false. Tommy's hypothesis of the system's preferential treatment toward clones who have fallen in love, taking the shape of a prolonged pre-donations stage in their lives, proves to simply be an unrealistic hope.

5. Conclusions

Kazuo Ishiguro constructs the book's dystopian narrative through analepsis, highlighting the unreliability of Kathy as a narrator and exposing how unproblematic a dystopian society can be when portrayed from a subjective perspective.

The general truth of the novel's narrative viewpoint lies in the absence of any other perspective, with Kathy's status as an unreliable narrator prompting the reader to question the idealised portrayal presented by Kathy.

Flashbacks obscure *and* expose the truth of the society portrayed in *Never Let Me Go*. Through flashbacks, Kazuo Ishiguro creates a controlled dystopian fictional society based on Kathy's subjective memories. As Kathy's flashbacks do not include the traumatic experiences of growing up and living as a clone, her perspective builds the narrative around gradual revelations that slowly appear throughout the novel, as elements of objective chaos disrupt Kathy's subjective approach to her memories. Kathy's flashbacks are shielding the reader from discovering the dehumanising reality of the dystopian society, protecting an illusion which ultimately collapses in the closing

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

stages of the novel, when all details about the clones' life and purpose are directly revealed to Kathy and Tommy, leaving them stunned in the face of the dystopian reality. Also, through gradual revelation, an interpretation can be made about Kathy protecting the readers by offering them a slower and more methodical way into the dystopian society, as a lighter version of the reality of the clones' situation is mostly presented throughout Kathy's flashbacks.

Kathy's subjectivity when it comes to the memories displayed by her flashbacks can be attributed to her repressed traumatic memories. As Kathy was unable to process her traumatic memories from her younger days, her tendency to only remember the good parts of her life when looking into the past can be attributed to her still having repressed traumatic memories, which can be linked with Cathy Caruth's theory, which states that traumatic memories, which emerged from traumatic events, are repressed. Because of this, Kathy's storytelling lacks the objectivity needed to portray the reality of the dystopian society. Nostalgia also plays a role in Kathy's approach to her past experiences, as her flashbacks mostly contain childhood memories from Hailsham. These memories are romanticised due to their context and childhood innocence. The use of nostalgia appears in direct correlation with Kathy's trauma, as Kathy's inability to comprehend her trauma focuses her narration into presenting the idyllic version of her past, a distorted past presented by Kathy due to her circumstantial trauma.

Kathy's flashbacks also showcase the clones' humanity, as they form friendships, develop bonds and relationships, experience emotions, and think about the past and the future. Considering that subjectivity is a human trait, Kathy becomes a prime example of the humanity the clones develop, constructing a dystopian universe based on her memories.

Ultimately, Kazuo Ishiguro's dystopian novel *Never Let Me Go* makes Kathy's analepsis the central piece of its narration, developing the dystopian society in direct correspondence with Kathy's memories, resulting in a subjective and biased viewpoint into the fictional dystopian society of the novel.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

References:

- Baysal, Y. (2023). Memory, loss, and nostalgia in Ishiguro's *Never Let Me Go* and Atwood's *The Handmade's Tale*. *Academic Journal of Philology*, 1(1), 26-37.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/ydyobingol/issue/81483/1367144>
- Bizzini, S.C. (2013). Recollecting memories, reconstructing identities: narrators as storytellers in Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans* and *Never Let Me Go*/La recuperación de la memoria en la redefinición de la identidad: la narración como estrategia literaria en *When We Were Orphans* y *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro. *Atlantis*, 65-80.
<https://www.jstor.org/stable/43486059>.
- Caruth, C. (2016). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Fišerová, V. (2008). *Role of the past, memory and history in the works of Kazuo Ishiguro* [Master's thesis, Charles University].
https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/15146/DP_TX_2008_2_11410_OSZD001_69471_o_58505.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Iser, W. (1974). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. The Johns Hopkins University Press.
- Ishiguro, K. (2010). *Never let me go*. Faber & Faber.
- Kashyap, K., & Bhattacharyya, A. (2024). Narrative unreliability In Kazuo Ishiguro's *The Remains Of The Day* and *Never Let Me Go*. *Library of Progress-Library Science, Information Technology & Computer*, 44(3). <https://bpasjournals.com/library-science/index.php/journal/article/view/851>
- Mitrea, A. (2018). Remembering the traumatic wound in Kazuo Ishiguro's fiction. *East-West Cultural Passage*, 18(1-2), 39-55.
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=770058>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Nakamura, A. (2021). On the uses of nostalgia in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Science Fiction Studies*, 48(1), 62-76.
<https://doi.org/10.1353/sfs.2021.0020> .
- Vichiensing, M. (2017). The othering in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Advances in Language and Literary Studies*. 8. 126.
<https://doi.org/10.7575/aiac.alls.v.8n.4p.126>.
- Waham, J.J. (2023). The Exploration of trauma and memory in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* and *The Remains of the Day*. *Journal of Critical Studies in Language and Literature*, 4(3), 16-21.
<https://doi.org/10.46809/jcsll.v4i3.204>.

***Literatura
dinspre și înspre alte arte***

**EVAZIUNE ONIRICĂ DIN COTIDIANUL DISTOPIC ÎN
MATRICEA MITOPOETICĂ A FIINȚEI: NUNȚILE
NECESARE DE DUMITRU ȚEPENEAG¹**

**DREAMLIKE ESCAPE FROM DYSTOPIAN EVERYDAY
LIFE INTO THE MYTHOPOETIC MATRIX OF BEING:
THE NECESSARY MARRIAGE BY DUMITRU ȚEPENEAG**

Liliana DANCIU

Liceul tehnologic „Dacia”, Caransebeș, România/ Centrul de Cercetare a
Imaginarului „Speculum”, Alba Iulia, România
Dacia Technical High School, Caransebeș, Romania/ *Speculum*
Research Center on the Imaginary, Alba Iulia, Romania

Email: liliana.danciu70@yahoo.com

Abstract

The present study aims to capture the way in which the Romanian writer Dumitru Țepeneag deconstructs the myth in order to reconstruct it in the mystical atmosphere of reverie which is highly experienced by the main character of the novel *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*). The theoretician of the aesthetic oneirism in Romanian literature proves to be a talented writer who capitalizes on reverie as a space for the individual's seclusion and self-discovery. Although he detaches himself from the romantic dream and distances himself from surrealism, the aesthetic oneirism capitalized on by Dumitru Țepeneag

¹ Article History: Received: 31.08.2025. Revised: 20.09.2025. Accepted: 21.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: DANCIU, L. (2025). *EVAZIUNE ONIRICĂ DIN COTIDIANUL DISTOPIC ÎN MATRICEA MITOPOETICĂ A FIINȚEI: „NUNȚILE NECESARE” DE DUMITRU ȚEPENEAG. Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 149-177. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.7>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

in *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*) shares the same values with Eminescu's dream. The modern Romanian writer presents the gloomy effects of the historical desacralization of reality, in a society that camouflages its strengths under the masks of ideology. Utopia and dystopia are specific features of Ciobanu's two existential coordinates: utopia, as a representation of an ideal world, typical of the thanatic dream, on one side, and dystopia, as a "bad place", typical of everyday reality, on the other side.

Human identities emptied of ontological essence, becoming banal social presences, are brought into play on the spiritual coordinates of the mioritic scenario. In the mythical dimension of the lucid dream, Dumitru Țepeneag's character succeeds in individuation, the reintegration of the being, the encounter with the Self. Through a reverie directed by the power of fantasy, he penetrates the original dimension of his name, Ciobanu, which reveals his archetypal essence: the shepherd. The banal professor Ciobanu, victim in a plot directed by envious colleagues, metamorphoses into the shepherd of the people.

Through a parallelism between literature and cinema, we have captured the Romanian writer's talent for objecting to description freed from lyricism. The ideal of "dehumanization" of literary description desired by the theoreticians of the New Novel was, fortunately, not achieved by Dumitru Țepeneag in his literary work. The description of the wedding with echoes of a funeral rite proves to be a successful attempt to render the images captured dryly by the eye closed on the outside, open on the inside, a "filming" of a dream.

Keywords: aesthetic oneirism; utopia; dystopia; myth; reverie.

Rezumat

În acest studiu am încercat să surprind felul cum scriitorul Dumitru Țepeneag deconstruiește mitul pentru a-l reconstrui în atmosfera mistică a reveriei experimentate de personajul principal din romanul *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*). Teoreticianul onirismului estetic în literatura română se dovedește un talentat scriitor care valorifică reveria ca spațiu de reclusiune și regăsire de sine a individului. Deși se detașează de visul romantic și se distanțează de suprarealism, onirismul estetic valorificat de Dumitru Țepeneag în *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*) are multe în comun cu visul eminescian. Scriitorul român modern prezintă efectele sumbre ale desacralizării istorice a realității, într-o societate care își camuflează tarele sub măștile ideologiei. Utopia și distopia sunt trăsături specifice celor două coordonate existențiale ale lui Ciobanu: utopia, în calitate de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

reprezentare a unei lumi ideale, tipice visului thanatic, distopia, ca „loc rău”, tipică realității cotidiene.

Pe coordonatele spirituale ale scenariului mioritic se pun în mișcare identități umane golate de esență ontologică, devenite banale prezențe sociale. În dimensiunea mitică a visului lucid, personajul lui Dumitru Țepeneag reușește individuarea, reîntregirea ființei, întâlnirea cu Sinele. Prin intermediul unei reverii dirijate prin puterea fanteziei, el pătrunde în dimensiunea originară a numelui său, Ciobanu, care-i revelează esența arhetipală: cioban. Banalul profesor Ciobanu, victimă într-un complot dirijat de colegi invidioși, se metamorfozează în păstorul de oameni.

Printr-un paralelism între literatură și cinematografie, am surprins talentul scriitorului român de a obiecta descrierea eliberată de lirism. Idealul „dezumanizării” descrierii literare dorit de teoreticienii Noului Roman nu a fost, din fericire, atins de Dumitru Țepeneag în opera sa literară. Descrierea nunții cu ecouri de rit funerar se dovedește o încercare reușită de redare a imaginilor surprinse sec de ochiul închis pe dinafară, deschis spre interior, o „filmare” a unui vis.

Cuvinte-cheie: onirism estetic; utopie; distopie; mit; reverie.

1. Simplu preambul

Sfârșitul obsedantului deceniu șase, în plin avânt revoluționar al comunismului, se dovedește o perioadă istorică „luminată” sub aspect cultural datorită unei relaxări a sistemului politic represiv. Apar scrierile poziționate strategic la periferia realismului socialist în tandem cu producțiile literare inedite realizate sub auspiciile unei mișcări culturale noi, inițiată de tineri poeți și scriitori nonconformiști ca o nouă frondă literară. În timp ce tânăra generație de scriitori protestează împotriva canoanelor ideologice impuse politic printr-o literatură a visului, scriitori deja consacrați – Ștefan Bănuțescu (*Dropia* [The bustard], în volumul *Iarna bărbaților* [Men's winter]), Fănuș Neagu (*Dincolo de nisipuri* [Beyond the sands]), chiar și Titus Popovici (*Moartea lui Ipu* [Ipu's death]) – propun formule literare aparținând unui așa-zis „realism magic” (Alexandrescu, 2000, pp. 102-120).

Alături de Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag întemeiază „onirismul estetic”, fundamentat pe crearea unor universuri ficționale pornind de la visul asumat cu luciditate. Visul nu este

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

înțeles nici drept exaltare romantică, pierdere într-un trecut ideal care să estompeze realitatea groaznică a prezentului, nici asemănător dicteului automat al suprarealiștilor, ci acel „straniu spectacol de voyeurisme, scene văzute prin gaura cheii, și spaimă și bucurie totodată că ești singur, omniscient și ubicuu, într-o lume objectuală, unde și oamenii devin obiecte, unde nu există relație, unde nu există veleitate socială sau politică” (Dimov & Țepeneag, 1997, p. 25). Totuși, dintre cele două direcții literare amintite, prin această afirmație, Dumitru Țepeneag declară proaspătul onirism estetic mai apropiat de visul romantic, decât de visul cu nuanțe psihanalitice freudiene al suprarealiștilor.

Făcând considerații cu privire la vis, autorul *Nunților necesare* (*The Necessary Marriage*) consideră că „din visul nocturn s-au născut miturile și literatura” (Dimov & Țepeneag, 1997, p. 26), plasând, în mod exhaustiv, mitul alături de literatură și pe amândouă în acel inconștient colectiv/ individual, pe care-l consideră izvorul creației artistice și nu numai. Nuanțarea ar fi fost binevenită, dar, cu siguranță, teoreticianul onirismului estetic nu a dorit decât o trecere în revistă a celor două mișcări „onirice” amintite pentru a o elibera de confuzie pe cea al cărei părinte este. Cu excepția gândirii arhaice, care consideră visul o stare de grație favorabilă comunicării cu lumea superioară a zeilor, romanticul Eminescu, cel puțin, are o concepție interesantă despre vis, pe care-l suspendă într-o zonă privilegiată, între mit și psihologie.

Visul eminescian așază personajul romantic în deplină comuniune cu lumea esențelor, să zicem mitice, cu universul imaginației artistice, cu trecutul îndepărtat al unei reîncarnări – cum e situația lui Dionis –, dar și cu un viitor profetic, ca în situația sultanului „dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă” (Eminescu, 1997, p. 198) din *Scrisoarea III* [The third letter]. Erosul ideal este proiectat, de asemenea, în imaginar, în cadrele unei reverii lucide, cu accente filosofice, prin intermediul căreia eul liric meditează asupra condiției umane. Deși cadrul nocturn este prezent în opera eminesciană, visul eminescian se dovedește o reverie profundă, demnă de un cititor bulimic de metafizică: sultanul și eul poetic visează cu ochii deschiși, în timp ce Dionis accesează o existență anterioară prin anamneză.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cele trei ipostazieri eminesciene amintite creează tot atâtea lumi prin intermediul reveriei, întrucât, după cum afirmă poetul în aceeași Scrisoare, „ochiu-nchis pe dinafară înlăuntru se deșteaptă” (Eminescu, 1997, p. 198). Acest vers ar fi putut fi folosit de Dumitru Țepeneag drept motto al romanului *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*), întrucât, de fiecare dată când închide ochii, Ciobanu dă la o parte o cortină grea, opacă, găurită pe alocuri, dincolo de care apare o altă lume, guvernată de legi proprii, lume „deșteptată” dincolo de pleoape. Atât Ciobanu lui Țepeneag cu reveria sa mioritică, cât și sultanul lui Eminescu devin ipostazieri ale concepției metafizice despre vis și visare. Într-o „singurătate visătoare” asumată, cele două personaje amintite se lasă purtate de fantezia care-i abstrage din timp, devenind o dispoziție sufletească (Bachelard, 2005, p. 23): în cazul romanului *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*) pentru ca „lumea imaginară să înghită lumea reală” (Bachelard, 2005, p. 22), iar în visul sultanului pentru ca lumea imaginară să justifice o lume reală. Am putea afirma că genialitatea gândirii lui Eminescu a depășit cadrele inconștiente ale visului nocturn și a creat o literatură onirică de anticipație, modernă pentru sfârșitul secolului al XIX-lea.

Considerând onirismul estetic o mișcare originală total detașată de alte curente ce valorifică visul, Dumitru Țepeneag apropie fără să vrea și mai mult onirismul eminescian de mișcarea post-avangardistă², prin afirmația:

Oniricul văzut categorial (deci la un mod ideal) se opune liricului și metaforicului, dar și epicului, bazat pe legea cauzalității. Literatura onirică e o literatură a spațiului și timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei chiar dacă își alege drept criteriu un fenomen irațional. Și în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități (Dimov & Țepeneag, 1997, p. 34).

² Grupul oniric este numit „ultima avangardă” de către Dan Gulea, care consideră onirismul estetic doar „un avatar al suprarealismului românesc” (Bako, 2012, p. 42).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Are cineva credința că literatura lui Eminescu este o literatură a somnului sau a delirului și nu a lucidității? În opinia lui Alain Guillerrou, parafrizat de Alina Ioana Bako (2012) în *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc* [The dynamics of the poetic imaginary: the Romanian oniric group], luciditatea visului eminescian ține de o „deromantizare” a visului. Cercetătoarea din Sibiu continuă ideea autorului francez, subsumând visului o valoare gnoseologică compensatorie pentru o realitatea dezagreabilă:

Esența visului eminescian rămâne gândul, un gând cu puteri uriașe. La Eminescu nu există nicio opoziție între gând și vis și în aceasta constă superioritatea sa. Visul e o realitate compensatorie, care preia date din cea reală, dar nu se identifică acesteia (Bako, 2012, p. 18).

Am adăuga observația că această „compensație” este evidentă mai ales în lirica erotică, unde predomină imaginea arhetipală a femeii-înger, melanj de trăsături oximoronic: virginală, delicată, blândă și timidă, dar, în egală măsură, îndrăzneată, fascinantă, și pasională.

În practica literară, esențele romantice și cele suprarealiste ale visului, considerate fie lumi paralele, fie lumi interioare, au în comun imaginarul oniric al scriitorului. Visul este psihanaliză auctorială, întrucât el surprinde arhetipalul gândirii creatorului de lumi onirice; visul este în egală măsură un scenariu ideatic *fantasy* construit cu luciditate în timpul reveriilor creatoare ale scriitorului. Dacă visul lui Brahma este viața însăși a omenirii – „Căci e vis al neființei universul cel himeric” (Eminescu, 1997, p. 168) – reveria artistului nu creează realități onirice susceptibile de a exista independent și concret într-o dimensiune ficțională, numită generic roman sau poezie?

2. Literatura și filmul – avatarurile imaginii

Ce au în comun literatura, visul și filmul? Imaginea. Literatura este generatoare de imagini multiple și complexe, în funcție de sensibilitatea și de gradul de inițiere a cititorului în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

„pădurea de simboluri” propusă de autor spre a fi străbătută. Încă din secolul al XIX-lea, Titu Maiorescu aștepta din partea poezilor români abilitatea de a surprinde realitatea inspirată de aiurea în cuvinte cât mai puțin abstracte pentru a genera imagini sensibile în mintea cititorului. Fără să știe încă, poetul aceluși timp este îndemnat să devină „un visător de cuvinte scrise” (Bachelard, 2005, p. 25), iar Eminescu este un astfel de visător. Chiar și în cazul visului nocturn, psihanalistul american James Grotstein descoperă o structură complexă construită pe o evidentă dimensiune artistică susținută de o arhitectură logică și coerentă, structură corespunzătoare unei dramatizări. La regia acestei puneri în scenă, care izvorăște din acea „matrice mitopoetică” (Kalsched, 2021, p. 14) specifică gândirii arhaice (sau arhetipale), participă doi visători: creatorul visului – „zeul suprem din psihic” (Bion, 1990, p. 10), „visătorul care visează visul” (Grotstein, 2014, XXVII) – și receptorul.

Asemenea lui Gaston Bachelard, care, în opinia lui Mircea Martin, consideră că „reveria e capabilă să recupereze ființa” (Martin, 2005, p. 7), personajul principal creat de Dumitru Țepeneag se află într-un autentic proces de recuperare a Sinelui, de individuare. El evoluează treptat de la Persona, masca afișată semenilor în societate, totuna cu onomasticul civil Ciobanu, la identitatea sa originală (mioritică și spirituală) de păstor. În reveria sa se dezvăluie o lume nouă, pe coordonatele căreia Ciobanu surmontează disocierea creată de trauma de a fi în viață și re-devine întreg, mai exact, devine ceea ce este³. Apropierea de Eminescu îmi apare din nou evidentă, întrucât și geniul îndrăgostit din *Odă (în metru antic)* [Ode (în ancient meter)] simte nevoia reunificării eului cu sinele, înstrăinați din pricina iubirii care depersonalizează și sfășie ființa. În finalul poemului

³ Într-una din lucrările sale de psihanaliză aplicată, Lavinia Bârlogeanu tratează tema întregirii „ființei psihice” disociate în urma unei/ unor traume puternice. Pentru omul puternic traumatizat, psihicul devine un labirint, o peșteră, un spațiu închis, unde stăpânește un monstru (numit obiect compus, Minotaurul, de exemplu, pentru că e format din fragmente neasimilate ale traumelor trecute). El cere continuu jertfe, distrugând vitalitatea individului, împiedicând accesul eului la propria esență. Unitatea psihică favorizează mult-dorita întâlnire cu sinele, pentru a deveni ceea ce suntem meniți să fim (Bârlogeanu, 2024).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

filosofic, eul poetic exclamă dureros și complet lipsit de patetism ostentativ: „Pe mine mie redă-mă!” (Eminescu, 1997, p. 239).

Pornind de la Lessing, teoreticianul Dumitru Țepeneag creează un paralelism între două arte la fel de „picturale”, în care imaginea joacă un rol la fel de important: literatura și pictura. Deosebirea dintre cele două este stabilită exclusiv la nivelul și amploarea percepției. Citindu-se cuvânt cu cuvânt, paragraf cu paragraf, capitol după capitol, textul literar se impune înțelegerii cititorului în mod succesiv, în timp ce pictura, prin calitatea ei de imagine-ansamblu este receptată simultan și panoramic. Eroarea lui Lessing, preluată involuntar de scriitorul român, constă în omiterea unui aspect comun care ține de receptarea autentică a celor două arte. În acest proces complex, percepția și imaginația joacă un rol cheie: pictura este surprinsă simultan doar într-o receptare superficială, fugitivă, pentru că imaginea se deschide interpretării prin reluări succesive, prin instantanee contemplative dublate de exerciții meditative și judecăți estetice similare în procesul de receptare/ interpretare a textului literar. Simpla activitate a ochiului care parcurge imaginea trezită de semantismul/ simbolismul unui cuvânt/ unei sintagme sau fraze este sinonimă cu aceeași activitate pur vizuală de receptare superficială a picturii. Ambiguitatea pe care scriitorul și teoreticianul Dumitru Țepeneag o atribuie exhaustiv literaturii, în opinia noastră, e specifică deopotrivă picturii, în calitatea ei de imaginar (personal sau colectiv) transpus direct în imagine, la fel cum microcosmosul semantic din fiecare cuvânt se constelează în unitatea de semnificații mitopoetice conținute în macrocosmosul imaginii de ansamblu.

Despre o „vizualizare aproape cinematografică” (Dimov & Țepeneag, 1997, p. 96) a romanelor lui Alain Robbe-Grillet vorbește Dumitru Țepeneag în *Tehnica fascinației* [Fascination technique], remarcând unicitatea descrierilor realizate printr-o „privire literală asupra obiectelor, o privire rece, neutră, cum este aceea a camerelor de filmat” (Dimov & Țepeneag, 1997, p. 96). Descrierea literară practică de scriitorul francez este acuzată de „dezumanizare”, întrucât surprinde universuri pur obiectuale, fără implicații metafizice sau emoționale sugerate, de obicei, prin metaforă sau alte figuri de stil. În concepția teoreticienilor Noului Roman, cititorul trebuie să fie impresionat, fascinat, în primul

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

rând, vizual, ca și cum ar sta în fața unui ecran cinematografic care rulează imagini. Tot ei recunosc, însă, că deocamdată cuvântul nu pare a avea această putere. Literatura nu poate, deocamdată, să devină la fel de obiectivă precum aparatul de fotografiat sau camera de filmat. Și, completăm noi, nici nu trebuie să devină astfel, cu atât mai mult într-un timp când filmul se străduiește să emoționeze, să fascineze prin armonizarea cuvântului cu imaginea și cu muzica.

Spațiul realității obiectuale este în *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*) o casă compartimentată auditiv, olfactiv și vizual, în funcție de simțurile care participă la percepția realității: într-o cameră cu un pat, Ciobanu zace la limita dintre vis și realitate – un centru al universului –, încăpere mărginită înspre exterior de o fereastră spartă, deschisă înspre interior de o cameră cu parfum intens de busuioc, dar închisă de un perete pătruns de un puternic miros de urină de șobolan, escaladat de limacși. Fereastra⁴ reprezintă deschiderea spre lumina cerului, un prag spre o altă realitate, spirituală, iar luminozitatea ei contrastează evident cu opacitatea sinistră a zidului. Pe de altă parte, simbolismul ferestrei trimite la receptivitatea terestră, în opoziție cu simbolismul ochiului, care în acest roman surprinde un alt tip de receptivitate, a sensibilului, a transcendentului. Reveria lucidă, căutată cu obstinație ca posibilitate de evadare din cotidian, devine tot mai adâncă, mai detașată de realitate. Scriitorul ambiguizează intenționat limitele dintre spațiile reale și cele imaginare până la confuzie intențională: dintre cel ce visează și cel ce a murit, dintre individul social și arhetipul păstorului, dintre cele trei femei (Ileana, Ana, Anica) și Zorile-surorile (Suiogan, 2006, p. 198) – corespund celor trei Ursitoare, cu rolul de a asigura „dalbului călător” trecerea ușoară în lumea de dincolo –, dintre mire și ofițer⁵, dintre masa de nuntă cu sacrificiul pascal al mielului și pomana mortului.

⁴ În ritualul înmormântării, imediat ce omul și-a dat ultima suflare, se deschid ușile, ferestrele „o provocare adresată sufletului de a se elibera de limitele sale pământești, o primă formă de indicare a căii pe care trebuie să o apuce pentru a atinge un alt stadiu” (Suiogan, 2006, p. 203)

⁵ Mirele și războinicul sunt avataruri ale neofitului care trece pragul de la stadiul de flăcău nenunțat și neinițiat la cel de bărbat cu responsabilități sociale. În credințele arhaice populare românești, nunta și moartea sunt deopotrivă

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Camera cu parfum de busuioc este o încăperez-prag cu valoare de portal între lumi extrem de diferite: într-o extremă, spațiul destinat reveriei thanatice, în cealaltă extremă, bucătăria, locul măcelului (ritualic și profan deopotrivă), unde mielul este sacrificat pentru masa pascală. Inclusiv zidul cu miros îngrozitor de urină se dovedește o limită ce-l desparte pe Ciobanu de cei care uneltesc împotriva lui la un ospăț cu puternice conotații funerare. Pe o latură, fereastra cu deschidere spre spațiul mioritic ondulat, de altă parte, peretele cu închidere dinspre uneltitori, iar de cealaltă, încăperea cu miros de busuioc⁶, alt spațiu liminal cu valoare de portal, important în trecerea din dimensiunea visului remitzant la realitatea demitizată.

Descrierea-tablou, descrierea-fotografie, descrierea-imagine obiectuală se constituie într-o inedită capodoperă picturală în *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*). Autorul devine „un caligraf muzical” (Simion, 1992, p. 4) ce dovedește în aproximativ trei pagini că descrierea literară poate deveni o adevărată secvență cinematografică, caracterizată printr-o ambiguitate excepțională în absența oricărei metafore, un melanj de vizual și auditiv de o stridență haotică, în descifrarea cărora trebuie să chemi în ajutor psihanaliza. E vorba despre o nuntă bizară, în care se intersectează și se suprapun imagini duble: două mirese, una îmbrăcată în alb, cealaltă în negru, una grasă, cealaltă slabă, un puști cu beretă de marinar și dublul său, piticul obscen, falusul enorm versus talanga de oi, șoferul și fotograful, mirele și ipostaza sa de ofițer, targa de spital versus catafalcul, înălțarea miresei în antiteză cu tragerea frânghiei de sub sicriul coborât în pământ. Descrierea aceasta halucinantă, asemenea întregului roman și visului deopotrivă, nu e fragmentată de punctuație tocmai în ambiția de a construi imagini onirice complexe și unitare, cinematografice.

evenimente rituale și sociale, dar și rituri de trecere pentru cei implicați direct (Mihu, 2002, p. 291).

⁶ Busuiocul este o plantă cu întrebuițări ambivalente: pe de o parte, aduce noroc și sănătate, este sfântă, iar pe de altă parte, „este periculos să miroși busuioc pentru că el are capacitatea de a învia duhurile rele” (Olteanu, 1998, p. 39).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Scriitorul-regizor⁷ avertizează cititorul asupra capcanelor imaginii. Ea nu e întotdeauna ceea ce pare, ci ascunde dincolo de ochiul camerei de filmat alte realități, pe care cititorul-spectator le poate astfel vedea pentru a înțelege imaginea de ansamblu. Acesta e rolul formulărilor-avertisment de tipul „dacă privești cu atenție observi”, în chimia căreia se sugerează cititorului să convertească simpla acțiune exterioară de a privi în stare contemplativă pentru a putea observa. Astfel se poate face trecerea dincolo de aparența vizuală înșelătoare a imaginii înspre esența ei imaginară. „De la depărtare”, scena „poate fi luată drept” o nuntă, bizară și absurdă, dar, „dacă te uiți mai bine”, vezi un ritual funerar, moartea nefiind altceva decât un accident la fel de grotesc și absurd precum viața. Ambiguitatea poate fi creată, așadar, și prin intermediul imaginii, iar cuvântul scriitorului are rolul de a clarifica semnificația acesteia, creându-se astfel acea complicitate cu cititorul atât de dorită de Dumitru Țepeneag.

În tehnica robbe-grilletiană, obiectele preluate din starea de veghe devin mai pregnante și mai reale când sunt înfățișate ca într-un vis (Țepeneag, 1993, p. 104), în timp ce în tehnica scriitorului român aceste descrieri surprind imagini amestecate, preluate aparent „accidental”, cu ochiul celui care nu doar fotografiază, ci și creează imaginea. Autorul reunește în ființa lui creatoare un dublu armonizat printr-una din „nunțile necesare”, cea dintre cel care visează realitatea prin intermediul operei sale și cel care re-compune lucid visul din imaginile realității.

Mitul este orientat spre un trecut imemorial, timpul sacru al originilor, când omul, spiritualizat prin cunoaștere de sine în raport cu macro-cosmosul, trăia în armonie cu natura, ca Centru al Universului. Utopia – „gen de frontieră aglutinant” (Braga, 2015, p. 31), care reunește „outopia („non-locul”), eutopia („locul bun”), distopia („locul rău”) și antiutopia („anti-locul”)” (Braga, 2015, p. 32) – ia naștere în istorie și se diversifică, estetic și stilistic, în literatură. De cele mai multe ori, utopia valorifică mitul ca *imago* al lumii reale, și nostalgia omului pentru o „vârstă de aur” și un spațiu ideal (cunoscute în *illo tempore*, dar

⁷ La această ambiție a oniricilor de regizare a viselor, izvorâtă din dorința lor expresă de a scrie o altfel de literatură față de suprarealiști, face referire și Cornel Ungureanu în *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului* [West of Eden: An Introduction to the Literature of Exile] (1995, p. 206).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

pierdute), ca să inventeze o societate perfectă imposibilă dimpotrivă, teama de un viitor anihilant.

Autorul denunță mistificarea intenționată a realității, mitizarea istoriei promovată în scop ideologic, la nivel social și cultural, de o putere totalitară, prin impregnare propagandistică sau pur metaforizantă. Cele mai cunoscute formule de discurs totalitar sunt, în istorie, cel fascist, printr-un „delir paranoid opus tendințelor schizoide ale utopiei” (Wunenburger, 2023, p. 247) și cel al mesianismului marxist, caracterizat prin pierderea libertății individuale în detrimentul unei false libertăți colective. De la misticismul religios de esență păgână, exhibit cu exaltare de fascism, sub comunism, idealul este o societate atee decuplată de universalitate și de transcendență, întoarsă spre propria evanescență teoretică și practică a materialismului dialectic. În opinia filosofului Jean-Jacques Wunenburger, totalitarismul „nu este o tehnică tranzitorie de construire a unei cetăți utopice, ci dezvăluie însăși esența utopiei, în care scopul și mijlocul sunt indisolubil unite în jurul unei denaturări a individualității” (Wunenburger, 2023, p. 248).

3. De-mitizarea realității. Reconstrucția mitului în reveria thanatică

Pentru Dumitru Țepeneag, recursul la vis și, în mod particular, la mit, este expresia clară a unei dizidențe, a unei împotriviri atât față de canoanele literare ale „realismului”, cât mai ales față de „realismul socialist” și politica timpului. Prin intermediul numelor personajelor masculine și prin constanta reverie având în prim plan peisajul și intriga mioritică, autorul *Nunților necesare* (*The Necessary Marriage*) „de-montează” scenariul mitic și îl „re-montează” regizoral din perspectiva onirismului estetic. Mitul mioritic este pogorât din înălțimile interpretărilor naționaliste exagerate, iar autorul „demitifică” și demistifică realitatea mitizată de unii cercetători și fructificată de propaganda proletcultistă. Inițial, intenția autorului a fost de a denunța, prin Ciobanu – personajul său care visează mitul –, într-un mod cinic și nihilist, fractura ontologică dintre omul social și esența metafizică a românului.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Pe parcursul scriiturii, dizidentul se convertește în ipostaza unui valorificator modern și nonconformist al unui mit specific românesc, confirmând remarca lui Cornel Ungureanu cu privire la personalitatea sa mai degrabă donquijotescă decât pragmatică (Ungureanu, 1995, p. 211). Poate fi vorba deopotrivă de cinismul dobândit al unui Don Quijote dezamăgit de spectacolul lumii? A fi în opoziție cu ceva/ cineva devine starea naturală a omului, în opinia lui Dumitru Țepeneag, și constituie elementul declanșator al mecanismului de creație la acest scriitor controversat și incomod: „Spre deosebire de reacționarii paseiști și bucolici, eu sunt un reacționar apocaliptic, nihilist și exhibiționist” (Țepeneag, 1993a, p. 8).

Romanul este scris pe două planuri doar aparent diferite, care se intersectează, se suprapun uneori, ambiguizând scriitura, până la acea confuzie alegorică moarte-nuntă, festin pascal-pomană funerară. În primul rând, regăsim planul realității demitizate, în care viețuiesc personaje cu nume mitofore, care însă au păstrat din scenariul mitic doar funcțiunea mecanică golită de esența arhetipală; nu în ultimul rând, planul visului lucid, fantazat ca o terapie alternativă la o migrenă cumplită, cauzată de o noapte de beție feroce, care deschide perspectiva unei realități mitice autentice, sacre, metafizice. Cum sublinia autorul însuși, cele două planuri amintite corespund celor două trăsături oximoronice ale poporului român, care se dovedește, în opinia lui Dumitru Țepeneag, asemenea lui Ciobanu, „debil și handicapat” în realitatea socială și „genial” în plan metafizic (Țepeneag, 1993b, pp. 67-68).

Despre exagerările interpretative ale *Mioriței* scrie și Mircea Eliade, citându-l pe Constantin Brăiloiu, un reputat etnolog român, care reunește toate interpretările exagerate sau exaltate ale baladei românești sub denumirea generică de „miorițologie” (Brăiloiu în Eliade, 1995, p. 245). Dincolo de divergențele interpretative, există și opinii înspre care converg toți cercetătorii: balada valorifică un fond „preistoric”, în care persistă ecourile unui ritual de înmormântare în scopul îmbunării mortului pentru a nu deveni rău, ceremonial învăluit într-o atmosferă specifică păstrată de elementul verbal care pare să fi aparținut unui descântec.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dacă în *Miorița* uciderea unui cioban de către confrăți este acel eveniment social cu valoare de pretext pentru a contura o capodoperă de lirism tragic, în *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*), complotul a doi profesori mediocri și dezabuzăți, Pădureanu și Munteanu, îndreptat împotriva confratelui lor, Ciobanu, devine contextul desacralizant. Scriitorul cult introduce mitul golit de esența lui arhetipală în dimensiunea resacralizantă a visului pentru a facilita reîntregirea ființei scindate între aparență și esență. În ciuda nihilismului declarat și manifestat adeseori de Dumitru Țepeneag, nu subscriu opiniei unor critici literari care consideră că „*Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*) este o excelentă parodiare a baladei, variantă românească și stufos-cadențată a *Mioriței*” (Petraș, 1994, p. 116). În opinia noastră, nu balada este parodiată, ci intenționata contaminare ideologică a realității sociale, fără orizont și lipsită de sens, cu elemente baladești, bucolic-utopice căzute în ridicol. Prin devierea „materiei nutritive” (Crăciun, citat în Țepeneag, 2008, p. 147) a romanului, scriitorul român parodiază mai degrabă acest mecanism pur ideologic prin intermediul căruia „cotidianul devorator” (Crăciun, citat în Țepeneag, 2008, p. 147) distopic își înghite „backgroundul său arhaic” (Crăciun, citat în Țepeneag, 2008, p. 147) pentru a atinge note de grotesc și absurd.

„Mioritismul” promovat de Blaga este o utopie clădită pe sacralizarea culturală a unei geografii profane populate de oameni și nu de esențe. Cu toate acestea, „o matrice arhetipală e capabilă a genera sau, mai aproape de adevăr, a re-genera o situație arhetipală” (Braga, 2014, p. 13), chiar dacă „consistența de odinioară a modelului nu mai există” și „se conservă doar lecția sa” (Braga, 2014, p. 13).

Din nefericire, balada populară românească străbate un traseu demitizant în direcție istoricizantă, de la sacru la profan, mai ales datorită interpretărilor imagologice din ultimele decenii. Dumitru Țepeneag, în schimb, reface sacralitatea mitului printr-un salt imaginar din istorie în mit, în cadrele mitopoetice ale unei reverii compensatorii, fără ambiția de a-l recompune în formula sa inițială. Eul creator original intuitiv al scriitorului cult evită capcana conformismului și revalorizează mitul mioritic, tratându-l drept „o rezervă de opere ce urmează a fi spuse sau create și nu o repetiție imuabilă care ar constrânge la o repetiție

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

fidelă, stereotipă” (Wunenburger, 1998, p. 66). Tratatând mitul drept „fond fără formă” (Wunenburger, 1998, p. 68), scriitorul român îl re-construiește în cadrele logosului literar, salvându-l de la extincție:

Mitul conține ecuația unei întemeieri și se legitimează prin faptul că face posibilă o istorie; așadar, explicând un început, dar în egală măsură și un drum, el are și vocația perspectivei. Puterea sa se convertește în voința de a începe, dar mai ales în cea de a construi, esențial fiind ceea ce se află în mișcare, ceea ce este viu în interiorul unui tipar. Și, totuși, e o dinamică îndreptată spre propria-i extincție: mitul moare când, dincolo de epiderma devenită simplu strat decorativ, pulsația originară tinde să se stingă și, intrând în acțiune ceea ce poate fi numit inerția conservatoare a mentalului, i se induce o altă mișcare însemnând, acum, doar literatură (Braga, 2014, p. 13-14).

Reveria personajului creat de Dumitru Țepeneag este lucidă atât timp cât reflectă dorința acestuia de a se izola de realitatea de dincolo de zidurile camerei pentru a facilita căutarea conștientă a unui univers nou, aflat dincolo de pleoapele închise, dincolo de „perdeaua neagră uzată perforată de mii de puncte și vinișoare de lumină zgârieturi de lumină verde sau albăstruie dovadă că nu e vorba decât de o cortină care trebuie dată la o parte” (Țepeneag, 2008, p. 15). Cu cât reveria este mai profundă, cu atât visul este mai adânc, iar imagini din realitate și din vis se amestecă haotic și irațional, iar somnul se metamorfozează în moarte.

Pentru psihanaliștii S. Freud și C.G. Jung, dar și pentru filosoful G. Bachelard, reveria și visul sunt expresii imaginale specifice a două stări total diferite ale conștiinței: reveria este produs al stării de veghe, iar visul, al somnului. În vis, eroul romanului *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*) pierde majuscula numelui, întrucât pătrunde în coordonatele mitului, unde nu mai are stare civilă, ci redevine una cu esența primordială a numelui său, care exprimă aici o identitate sacră.

Textul nu urmează coerența logică a unei narațiuni care „curge” dinspre un început spre un sfârșit oarecare, fiind fragmentat în conformitate cu alternanța episoadelor reveriei cu

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

visul, cu amintirea și cu întâmplările din realitate; cât timp ochii lui Ciobanu resping acea „voință apăsătoare, irațională, schopenhaueriană” (Bachelard, 2009, p. 175) de a dormi, spațiul oniric se depărtează de miezul mitic și „păstrează prea multe depărtări, devenind spațiul frânt și tulbure al insomniei” (Bachelard, 2009, p. 175). Dorința de a visa spațiul mioritic cu scenariul mitic corespunzător este un act conștient de voință de a se apropia de miezul intim al ființei sale originare. Apropierea este posibilă prin închiderea pleoapelor, gest care coincide cu ridicarea vălului Maiei care separă iluzia indusă de materie de realitatea interioară.

Timpurile verbale sunt atent selectate în funcție de planul în care evoluează personajul, iar conservarea omniscienței naratorului permite accesul cititorului la toate nivelurile existenței personajului. „Ființa de hârtie” și creatorul ei devin una, aflându-se concomitent în două lumi, în afara mitului-reverie și în interiorul acestuia. Asemenea autorului anonim al *Mioriței*, care transfigurează evenimentul tragic al uciderii unui cioban tânăr de către confrății săi într-o uniune cosmică transcendențială, Ciobanu transformă drama unui profesor oarecare într-o tainică reverie, în care viața curge după legile unei „conștiințe cosmice”.

Pornind de la filosofia lui Spengler, care atribuie fiecărei culturi câte un simbol spațial ce ar corespunde unei predispoziții emoțional-creatoare, Lucian Blaga atribuie ca specificitate simbolică a culturii românești spațiul ondulat, plaiul mioritic, format din ansamblul deal-vale: „Românul trăiește inconștient pe plai, sau, mai precis, în spațiul mioritic, chiar și atunci când de fapt, și pe planul sensibilității conștiente, trăiește de sute de ani pe întinderile băragane” (Blaga, 1985, p. 196). Poetica inconștientului blagian e convertită într-o poetică a reveriei conștiente de către Dumitru Țepeneag care transformă „acest teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și al imponderabilului” (Blaga, 1985, p. 197) în imagini vizuale puternice, panoramice, cinematografice. Lumina crudă, puternică a reflectorului ucide misterul – ar spune filosoful poet –, dar pare că misterul mitului e prelungit și întreținut constant în această nouă și nonconformistă formulă artistică din *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*):

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

întindere verde gălbuie aducând a câmpie ochii se obișnuiau treptat cu lumina deosebit de puternică de fapt un șir de coline ca niște valuri mai calme și mai întinse și turme de oi deplasându-se lent în spațiul acesta deodată atât de aproape acolo sub ochii lui sub tălpile lui și parcă alergase mult timp urcând și coborând prin iarba moale și îngrozitor de verde găfâia începu să respire cât mai adânc se oprea privea puțin buimac în jur își ștergea fruntea de sudoareși zâmbea era un tăpșan smălțuit cu flori de toate culorile se tolănea ca într-un fotoliu deasupra cerul cu nori mici ca niște miei și bâzâitul bondarilor sunetul acela cunoscut de tălângi apropiindu-se dinspre dealurile aflate undeva departe (Țepeneag, 2008, pp. 34-35).

Impresionantă descriere a spațiului oniric mioritic realizată de scriitorul care folosește penița pe post de cameră de filmat! Sugestia depărtărilor, deocamdată inaccesibile, creează o magie tulburătoare dominată de nostalgie și dorul de ceea ce Mircea Eliade (2011) numește „eterna reîntoarcere”.

Momentul când conturează reperele decorului mitic ideal reprezintă prima imersiune în vis reușită de Ciobanu. Acest spațiu mioritic din vis are însă un corespondent mundan, anume locul în care el și Ana sosiseră cu ani în urmă. Geografia profană se prezintă drept un infernal spațiu curb redat de coamele semețe ale colinelor, spațiu lipsit de vreo încărcătură mitico-simbolică, dar conotat emoțional de amintirea intimă când el și Ana au făcut dragoste epuizați de urcușurile îngrozitoare. Mesajul lui Dumitru Țepeneag e limpede cu privire la orice tentativă de mitificare a unei geografii profane: spațiul în sine nu e mitic, e doar spațiu care poate primi încărcătură emoțională doar prin sensibilitatea umană.

Doar după re-articularea spațialității sacre, scenariul mitic este re-așezat în matricea visului regenerator, imaginilor vizuale puternice alăturându-li-se imagini auditive și amănunte descriptive, aglomerate într-o imagine panoramică extraordinară: în timp ce turmele de oi urcă dealul și se unesc cu asfințitul soarelui, doi ciobani uneltesc împotriva celui de-al treilea care, întins în iarbă, contemplă „prăbușirea greoaie” a soarelui și simte „o scârbă-n suflet, o lehamite” (Țepeneag,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

2008, p. 38). În *Sărmanul Dionis* [Poor Dionysus] de Mihai Eminescu, visul și realitatea nu sunt delimitate decât aparent, astfel încât ceea ce e vis pentru Dionis e realitate pentru Dan. Tot astfel, pentru cuplul de personaje ciobanu-Ciobanu, fiecare trăiește realitatea trădării, mitul și visul devenind expresia valorificării artistice a acestui eveniment.

Primele tentative onirice aduc în prim planul conștiinței imagini secvențiale de la petrecerea încheiată cu puțin timp și se constituie din amintiri erotice și sexuale confuze legate de cele două personaje feminine, Ana și Ileana, de eleva Anica, de escapadele bahice, șoaptele complice ale celor doi colegi, Munteanu și Pădureanu. Cele trei prezențe feminine corespund celor trei arhetipuri ale femininului surprinse în trei etape ale vieții: femininul feciorelnic, candid și inocent – copila Anica; femininul erotic, ofertant și atrăgător, a cărui tinerețe e sinonimă cu frumusețea – Ana; femininul pandoric, sexual și nesățios, chiar vulgar – Ileana.

Onomastica personajelor feminine capătă valori simbolice din aceeași perspectivă demitizantă, întrucât Ana și Ileana au rămas simple nume, a căror esență s-a pierdut. Numele Ana trimite la sacrificiul din dragoste al creatorului, femeia care constituie temelia oricărei creații indestructibile; Ileana este numele specific literaturii populare românești, Ileana Cosânzeana, simbol al frumuseții totale, sufletești și trupesti. Ana este iubita lui Ciobanu, delicată și senzuală, dar superficială, iar Ileana este amanta de ocazie, angrenată în aventuri sexuale grotesti cu măcelarul, planturoasă și obscenă în gratuitatea sexualității ei ofertante.

Supralicitarea erotismului și a sexualității creează o atmosferă aproape asfixiantă printr-o descătușare dionisiacă a simțurilor, întrucât contactul cu sacrul e violent și excitant. În pijamale, eroul zace pe pat cu sexul expus, flasc sau în erecție, se masturbează, face sex cu Ileana, o atinge pe Anica sau își amintește de frumusețea senzuală a trupului Anei. Pentru Nicolae Oprea, eroul „străbate aievea un traseu inițiativ, prin cele trei «cercuri de mister»: experiența erotică («Roata Venerei»), percepția lucid-intelectuală a existenței («Roata capului») și cunoașterea extatică nupțială, sinonimă cu reintegrarea în cosmos («Roata Soarelui)» (Oprea, 1992, citat în Țepeneag, 2008,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

p. 141). În primul cerc, el este prizonierul simțurilor, al celor trei imagini ale femininului – iubita, amanta, iubirea platonice –, iar „erosul se consumă total, într-o gradație impudică pe barometrul degradării, de la masturbare până la zoofilie” (Oprea, 1992, citat în Țepeneag, 2008, p. 141); în al doilea cerc, el pendulează între vis și realitate, vegetând într-o atmosferă îmbâcsită, fetidă și încercând în repetate rânduri să străpungă zăbranicul ce împiedică contemplarea frumuseții absolute, pentru ca în cel de-al treilea cerc să aibă loc hierogamia Eului cu Sinele, profesorul desprinzându-se de ipostaza „omului fără însușiri” (Oprea, 1992, citat în Țepeneag, 2008, p. 141).

În reveriile eroului, Anica, eleva preadolescentă, devine oița năzdrăvană, în blana căreia bărbatul își înfige degetele căutând la nivel tactil siguranța integrării totale în scenariul mitic. Conotațiile sexuale sunt evidente în ceea ce privește blana oiței-Anica, izomorfism al părului pubian, dar ceea ce ar risca să devină o scenă erotică vulgară și obscenă respectă logica aparte a spațiului mitic, sacru, complet diferită de morala vieții profane. Legătura dintre cioban și oile sale, cu precădere oița năzdrăvană, este intimă, sacră și scapă oricărei încercări de încadrare într-o normă de conduită socială actuală.

Această legătură intimă dintre cioban și mioară este evidentă, dincolo de orice dubiu, în basmul popular românesc *Fiuțul oii* [The sheep's little son], auzit și transcris în Rodna Veche de Ion Pop-Reteganul (Reteganul, 2010, pp. 123-131), în care se povestește despre un ciobănaș, calfă la un cioban cu multe oi. Vizitat de Dumnezeu și de Sfântul Petru în ipostazele clasice a doi bătrânei călători prin lume, ciobanul bogat se dovedește zgârcit și neospitalier, în timp ce tânărul, deși nu are decât „o oaie oacheșă”, îi servește cu lapte din belșug. Toți patru pornesc apoi la drum, de-a lungul căruia Dumnezeu pofteste la carnea mielului de sub oaie. Tânărul îl sacrifică și, drept răsplată pentru ascultarea sa, divinitatea îl sfătuiește să îngroape oasele mielului, din care vor apărea în mod miraculos tot atâtea oi, o adevărată turmă. Această turmă va fi păstorită de către tânărul păcurar și de oița năzdrăvană. Relația lor e tulburată de apariția unei văduve frumoase care-l ademenește cu farmecele sale erotice. Cei doi se iubesc la stână, iar, la venirea turmei, ciobanul reacționează ca un

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

soț prins în flagrant. Oița năzdrăvană se supără pe acesta într-o manieră profund umană, comportându-se ca o soție înșelată.

Continuarea basmului nu interesează în acest context, ci doar această legătură profund intimă dintre cioban și mioara sa, similară uniunii mistice dintre soț și soție. Este o legătură spirituală, emoțională puternică între om și animalul care nu doar îl hrănește, ci îl face bogat prin sacrificiu și îi devine companion în singurătatea ocupației sale de cioban. În basm, mioara năzdrăvană nu admite să fie înlocuită de o femeie oarecare, o văduvă frumoasă, dar pandorică, și nu permite oilor să vină la muls. Asemenea lui Enkidu din *Epopoea lui Ghilgameș* [The epic of Gilgamesh], care, de îndată ce cunoaște erosul feminin, nu mai este recunoscut de animalele sălbatice, ciobanul pierde legătura intimă cu oile sale. Văduva frumoasă și curtezana au rolul ritualic al civilizării eroului, al înstrăinării de natură, iar în cazul basmului românesc ciobanul se înstrăinează de însăși esența lui ființială: păstor.

Conform mitogenului, ciobanul se află la granița dintre natura sălbatică și natura îmblânzită. El păzește o turmă domesticită în mijlocul unei naturi sălbatice și trăiește emoții aproape mistice într-o pustietate lipsită de umanitate. Această osmoză se dovedește o ultimă reminiscență a șamanismului la popoarele cufundate din ce în ce mai mult în civilizație, depărtate tot mai accentuat de nucleul original, mitic, simbolic al vieții. Ca urmare a recunoașterii propriei greșeli, tânărul cioban e metamorfozat într-un scaiete, oarecum răsplătit să stea cât mai aproape de oile sale. De data aceasta, metamorfoza nu este consecința unui blestem, ci a unei „hotărâri de sus” (Mazilu, 2001, p. 192). Tânărul blestemă oaia și, drept consecință, turma și mioara dispar, dovadă că sărăcia și prostia sunt surori gemene. Pentru că regretă cele înfăptuite, ciobanul este răsplătit cu omniprezența în turma oilor în ipostaza scaietelui, astfel încât metamorfoza lui nu este o consecință a blestemului, ci a iertării. Atât basmul, cât și scenariul mitico-oniric al lui Țepeneag surprind o dimensiune a sacralului cu legi comportamentale și spirituale ce frizează legile sociale ale profanului, întrucât evidențiază intimitatea legăturii om-natură, cioban-oaia năzdrăvană.

În balada populară *Miorița*, moartea ciobanului este un accident anunțat de mioară și asumat de către cioban, care-i

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

încredințează acestui mesager de încredere testamentul său, cu ultimele dorințe către ciobani și către mama sa. El acceptă ansamblul riturilor funerare/ nupțiale: „Nicăieri nu se spune că nu va lupta să-și prelungească viața, dar o va face în mijlocul unor semne și orânduiri care să nu-l lase să uite că va muri” (Petraș, 2006, p. 192), iar acțiunea poetică creatoare îl ajută „să-și locuiască durabil efemeritatea” (Petraș, 2006, p. 193). Ciobănașul mioritic nu este un Ghilgameș revoltat pornit în căutarea zadarnică a nemuririi, pe care nu este pregătit spiritual să o atingă, ci un înțelept inițiat care știe că doar moartea îi rezervă privilegiul unirii cu sacrul printr-o hierogamie care antrenează cosmosul în totalitatea sa. Această hierogamie este cea mai importantă dintre „nunțile necesare”, căreia omul nu i se poate sustrage, pentru că doar astfel poate face față angoasei existențiale.

Și pentru Ciobanu, moartea este o reverie asumată în totalitate și în deplină conștiință, o reverie care devine tot mai adâncă până la integrare totală în peisajul și în scenariul mitic. Prin moarte, Ciobanu își recuperează esența. Paradoxal, acolo e viața lui esențializată, dincolo de grotescul unei lumi percepute tot mai vag, prin mirosuri, șoapte conspirative și zgomote casnice. Conform lui Mircea Eliade (1995), din dorința de a scăpa de „teroarea istoriei”, autorul anonim al *Mioriței* a conceput textul baladei într-o stare de grație, o reverie mistică, care l-a purtat într-un univers imaginal transfigurant, dând sens nefericirii lui, pe care și-o asumă ca pe un mister sacramental. Ciobanul mioritic „a impus deci un sens absurdului însuși, răspunzând printr-o feerie nupțială nefericirii și morții” (Eliade, 1995, p. 262).

Prin renunțarea la „conștiința modernă”, Ciobanu lui Dumitru Țepeneag de-mitizează brutal universul profan, mistificat ideologic și patriotard, pentru a reconstrui mitul în coordonatele sacre ale oniricului prin abandonarea unei „conștiințe cosmice” integratoare. Personajul se află în două locuri: în afara mitului reverie și în interiorul acestuia. Urmând tiparul arhetipal al păstorului din *Miorița*, Ciobanu transformă drama existențială a unui profesor oarecare, dintr-un sat uitat de lume, într-o taină a visului, unde poate fi dincolo de legile sociale.

În colindele de Crăciun care valorifică textul baladei *Miorița*, „personajul (real) colindat a fost identificat cu un

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

personaj imaginar din textul colindei, omul fiind pus astfel într-o ipostază de excepție, este identificat cu un prototip (mitologic sau legendar) și integrat într-o acțiune cu valoare consacrată” (Coman, 2009, p. 293). Dacă înțelepciunea populară a convertit un ritual funebru, o poezie a morții ca nuntă într-o urare, respectiv o poezie a reînnoirii și a vieții, tot astfel Dumitru Țepeneag reinvestește literar mitul mioritic cu valorile sale autentice; scriitorul dezbracă realitatea de ornamentele fals poetice, pentru a rămâne strict obiectuală și reanimă mitul, repopulându-l cu personaje autentice, întrucât, prin intermediul reveriei, Ciobanu își câștigă dreptul la „post-existență simbolică” (Coman, 2009, p. 294).

4. Utopie și distopie în discursul literar

Romanul *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*) este construit pe un traseu dus-întors și retur, de la utopie la distopie, de la realitate la vis, de la realitatea-mit la mitul-realitate. „Rama” narațiunii constă în scenariul unui banal complot cu ecouri mioritice, în care drama mitică devine pretext literesc pentru a denunța o realitate distopică camuflată sub masca unei utopii culturale a spațiului sacru. Cu cât eroul distinge mai bine între distopia vieții reale și aparența ei utopică, cu cât „coaja” mitului e mai puțin rigidă și accesul la „miezul” acestuia e mai deplin, cu atât evenimentele de dincolo de zidul cu miros de igrasie și urină și cele de dincolo de camera cu parfum de busuioc sunt percepute mai vag, amestecate și suprapuse.

Cum am subliniat anterior, în *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*), Dumitru Țepeneag nu persiflează românismul și nu deconstruiește mioritismul pentru a-l reconfirma în romanul *Maramureș* (Elvireanu, 2013, pp. 310-311). Ambele romane amintite reprezintă „rescrieri” ale mitului mioritic, fără ca acesta să fie „revitalizat pe coordonatele actualității” (Bârna, 2007) decât în aparență, întrucât în esență el este repus în matca sa autentică, sacră, lipsită de idealism bucolic, tocmai prin limbajul frivol-licențios, dur, autentic.

Considerăm că romanul *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*) pune în scenă scenariul unei de-construcții și a unei re-construcții a mitului mioritic, expediat din realitatea socială,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

unde a fost investit cu non-valoare spirituală de factură politică, propagandistică și naționalistă, în spațiul intim al interiorității visului resacralizante. Scriitorul denunță valorificarea în scop propagandistic a acestui mit românesc și denunță supralicitarea unor simboluri arhaice în construirea profilului spiritual și cultural al poporului român. El smulge masca utopiei de pe aparența realității distopice. Realitatea socio-istorică devine grotescă atunci când „imită” scenariul mitic. În modernitate, mitul se poate regăsi nealterat doar în spațiul privilegiat al literaturii, care îl resacralizează prin intermediul imaginației creatoare și al reveriei.

Românii nu au manifestat niciodată un real apetit pentru consumul cultural al utopiilor, iar ansamblul imaginarului mitic și basmele populare evidențiază o puternică antropologizare a personajelor cosmogonice/ fantastice și a lumilor lor lipsite de aura idealizării și a perfecțiunii. Între extremele morale spiritualizate mitic este impus un echilibru care face ca „dracul să nu fie chiar atât de negru”, iar binele să nu exceleze în inteligență superioară. Norocul, instanță decizională superioară neutră, înclină balanța în favoarea eroului a cărui misiune este restabilirea echilibrului afectat inițial de comportamentul lipsit de etică magică.

În mitologia populară românească, Fârtatul creează lumea ajutat de Nefârtat, tocmai pentru a păstra un echilibru între contrarii, pentru ca lumea să nu devină un teatru al utopiilor fantasmagorice sau al distopiilor iraționale. Pământul nu este „locul bun” care să adăpostească viața ideală, al utopiei, ci al căutării, al greșelii, al regretului. Doar în „viața de apoi” sunt reglate conturile, greșelile sunt pedepsite, iar faptele bune, răsplătite.

Pentru Ciobanu lui Țepeneag visul devine realitate utopică în măsura în care acolo se regăsește pe sine în plenitudinea ființială, devenind una cu ceea ce este la nivelul esențelor, ca identitate nominală (Ciobanu), socială (profesor, implicit, păstor de oameni) și arhetipală (ciobanul mioritic). Unind cele trei ipostaze în unitatea ființială, la început doar în plan oniric, ulterior, metafizic, personajul experimentează plenitudinea identității mitice românești: ciobanul cu turmele de oi alături, la limita orizontului, suspendat între cer și spațiul

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

mioritic, asimilat ca geografie interioară absolută. Ceea ce în dimensiunea profană a existenței este perceput drept tabu, grotesc și bizar, în interioritatea sacră devine firesc și imperios, într-o osmoză totală dintre centrul inefabil al ființei și limitele sale grosiere. Sexualitatea primară, strict carnală – fertilizantă și cu efect regenerator, pentru omul arhaic – este percepută, în timpurile moderne, ca formă grotescă de manifestare, din cauza legilor morale impuse. În vis, ca fantasmă erotică, este sublimată într-o hierogamie ce implică uniunea omului cu natura, cu propria Anima, a ciobanului cu mioara năzdrăvană, a lui Ciobanu cu Anica. Ruperea omului de natură a dus la imposibilitatea înțelegerii ritmurilor vieții, a faptului că „nunțile necesare” sunt două, cu viața și cu moartea.

Realitatea distopică profană este conturată în puternice note de grotesc, printr-o aglomerare de imagini de un absurd total: Ileana nu este o Cosânzeană desprinsă din basm, o zeiță a spațiului mitic românesc, ci o „cârânățareasă” în cea mai autentică descendență gibmihăesciană; Ana, delicată și frumoasă, fină și rafinată, s-a detașat de identitatea originară, de statutul mitic de muză a unui creator genial, ci se dovedește o tânără ușuratică; Inspectorul, care tronează în capul mesei, cu o atitudine austeră și superioară, este integrat pe deplin în acest tablou grotesc al absurdului cotidian. Pentru Ciobanu, visul utopic devine o realitate mitică în măsura în care acolo se regăsește pe sine în totalitate, devenind una cu arhetipul evocat prin numele său, un cioban cu turmele sale aflat în contemplarea naturii, a vieții și a morții.

Din acest punct de vedere, între realitate istorică și reverie mitică se conturează raporturi divergente, întrucât prima este antagonică, conflictuală și distopică în esența ei, iar cea de-a doua este „rotundă, plenară, împlinită, nu mai poate evolua” (Borbely, 2013, p. 64), adică utopică. Utopia din cadrul reveriei mitice „e suspendată în timp, în acel prezent etern” (Borbely, 2013, p. 65), în care este reluată legătura „cu natura, adică cu un mediu anistoric, regenerativ la nesfârșit” (Borbely, 2013, p. 65). În antiteză, distopia se dezvăluie „istoricizată la extrem, ocupând doar o secvență a timpului etern, nu timpul ca atare” (Borbely, 2013, p. 65), ci „unul al nașterii și al extincției, un timp negru, în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

general, demoralizant și inflexibil, care macină actanții, ucigându-i lent, ineluctabil” (Borbely, 2013, p. 65).

Tot în dimensiunea onirică a mitului, personajul și autorul, la fel ca în balada populară suport, devin unul și același, anulând acea „identitate în ruptură” care se instalase în planul profan al scrierii textului, anulând astfel dihotomia cultură-natură. Ciobănașul mioritic este cel care-și „cântă” în versuri propria efemeritate și transgresează prin acest act creator moartea; prin acest act de cultură el nu se îndepărtează de natură, ci se integrează ritmurilor acesteia, întrucât „a fi înrădăcinat în existența care trece dincolo de eul meu pare o nevoie ineluctabilă” (Kolakowski, 2014, p. 144). Propria mortalitate încetează a mai provoca spaimă și angoasă, pasivitatea inerțială e convertită în contemplare înțeleaptă, condensată în dimensiunea exemplară a mitului.

5. Scurtă concluzie

În romanul *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*), „rescrierea” mitului mioritic în registrul onirico-postmodernist⁸ surprinde atitudinea dizidentă a scriitorului din exil care refuză conformismul și supunerea oarbă în fața oricărei predeterminări, sociale și politice. Este vorba despre o dublă dizidență, întrucât Dumitru Țepeneag cunoaște un dublu exil: unul în raport cu țara natală, dublat de un exil în inima exilului. De aici, tragismul existențial al acestui om de cultură, „mort” de o parte și de alta a frontierei statale, culturale, ideologice, dar „viu” în miezul creației sale autentice.

⁸ *Zodia berbecului*, de scriitorul reșițean Marcu Mihail Deleanu (1987), este un meta-roman postmodernist care valorifică mitul mioritic pe două direcții naratologice diferite: pe de o parte, pentru a incrimina realitatea distopică românească din timpul dictaturii comuniste – poporul „domesticit” ca turmă, țara, o aglomerare de saivane, vopsite în verdele ierbii și albastrul cerului, pentru a spori productivitatea –, pe de altă parte, pentru a evidenția raportul dintre lumea reală și lumea ficțională, prin entitățile care le populează și care migrează dintr-o lume în alta, cu sau fără știrea autorului.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Referințe:

- ALEXANDRESCU, S. (2000). *Identitate în ruptură* [Identity in rupture]. Editura Univers.
- BACHELARD, G. (2005). *Poetica reveriei* [The poetics of reverie]. Traducere de Luminița Brăileanu. Paralela 45.
- BACHELARD, G. (2009). *Dreptul de a visa* [The right to dream]. Traducere de Irinel Antoniu. Editura Univers.
- BAKO, A.I. (2012). *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc* [The dynamics of the poetic imaginary: the Romanian oneiric group]. Editura Eikon.
- BÂRLOGEANU, L. (2024). *Rătăciți în labirint. Chipuri ale bântuirii și mântuirii în procesul terapeutic* [Lost in the labyrinth. Faces of haunting and salvation in the therapeutic process]. Editura Herald.
- BÂRNA, N. (noiembrie 2007). Dumitru Țepeneag: opera prozastică în raccourci [Dumitru Țepeneag: prose work in raccourci]. *Observator cultural*. 400.
http://www.observatorcultural.ro/Dumitru-Tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci*articleID_18815-articles_details.html.
- BION, W.R. (1990). *A memoir of the future*. Volumes I, II, III. Karnac Books.
- BLAGA, L. (1985). Opere. 9. *Trilogia culturii* [Works. 9. Culture Trilogy]. Editura Minerva.
- BORBELY, Ș. (2013). *Civilizații de sticlă – utopie, distopie, urbanism* [Glass civilizations – utopia, dystopia, urbanism]. Editura Limes.
- BRAGA, C. (coord.). (2015). *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy* [The morphology of possible worlds. Utopia, dystopia, science fiction, fantasy]. Editura Tracus Arte.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- BRAGA, M. (2014). *Dincolo de binele și răul culturii (Friedrich Nietzsche)* [Beyond the good and evil of culture (Friedrich Nietzsche)]. vol. II. Editura Imago.
- COMAN, M. (2009). *Studii de mitologie* [Mythology studies]. Editura Nemira.
- CRĂCIUN, G. (ianuarie 1994). *Fragmente dintr-un jurnal de lectură* [Excerpts from a reading journal]. *Familia*. 1. 6-7.
- DELEANU, M.M. (1987). *Zodia Berbecului* [The Aries Zodiac]. Editura Dacia.
- DIMOV, L., ȚEPENEAG, D. (1997). *Momentul oniric* [The oniric moment]. Cartea Românească.
- ELVIREANU, S. (2013). *Fața întunecată a lui Ianus (Vintilă Horia, Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Gabriel Pleșea)* [The dark face of Janus (Vintilă Horia, Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Gabriel Pleșea)]. Editura TipoMoldova.
- ELIADE, M. (1995). *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale* [De Zalmoxis à Gengis-Khan]. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. Editura Humanitas.
- EMINESCU, M. (1997). *Luceafărul* [The morning star]. Editura Litera.
- GROTSTEIN, J. (2014). *Who Is the dreamer, who dreams the dream? A Study of psychic presences*, Taylor & Francis Ltd.
- KALSCHED, D. (2021), *Trauma și sufletul. O abordare psiho-spirituală a dezvoltării umane și a întreruperii sale* [Trauma and the soul: A psycho-spiritual approach to human development and its interruption]. Traducere de Roberta Carolina Trif. Editura Herald.
- MARTIN, M. (2005). *De la fenomenologie la ontologie prin creație* [From phenomenology to ontology through creation]. Bachelard, G. *Poetica reveriei* [The poetics of reverie]. Traducere de Luminița Brăileanu. Editura Paralela 45.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- MAZILU, D.H. (2001). *O istorie a blestemului* [A history of the curse]. Editura Polirom.
- MIHU, A. (2002). *Antropologia culturală* [Cultural anthropology]. Editura Dacia.
- OLTEANU, A. (1998). *Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară* [Metamorphoses of the sacred. Dictionary of popular mythology]. Editura Paideia.
- OPREA, N. (octombrie 1992). *Pe-un picior de plai* [On a foot of sand]. *Calende*. 10-11.
- PETRAȘ, I. (1994). *Literatura română contemporană* [Contemporary Romanian literature]. Editura Didactică și Pedagogică.
- PETRAȘ, I. (2006). *Despre feminitate, moarte și alte eternități. Eseuri* [On femininity, death and other eternities. Essays]. Editura Ideea Europeană.
- RETEGANUL, I-P. (2010). *Basmele românilor* [The Romanian Fairy Tales]. III. Curtea Veche Publishing.
- SIMION, E. (februarie 1992). *Mitul mioritic în varianta textualistă* [The Mioritic myth in the textualist version]. *Literatorul*. 7. 3-4.
- SUIOGAN, D. (2006). *Simbolica riturilor de trecere* [The symbolism of rites of passage]. Editura Paideia.
- UNGUREANU, C. (1995). *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului* [West of Eden: An Introduction to the Literature of Exile]. Editura Amarcord.
- ȚEPENEAG, D. (1993a). *Un român la Paris, pagini de jurnal (1970-1972)* [A Romanian in Paris, diary pages (1970-1972)]. Editura Dacia.
- ȚEPENEAG, D. (1993b). *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei răătăcite* [The return of the son to the bosom of the lost mother]. Editura Institutului European.
- ȚEPENEAG, D. (2008). *Nunțile necesare* (*The Necessary Marriage*). Editura Art.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

WUNENBURGER, J.-J. (1998). *Viața imaginilor* [The life of images]. Traducere Ionel Bușe. Editura Cartimpex.

WUNENBURGER, J.-J. (2023). *Utopia sau criza imaginarului* [Utopia or the crisis of the imaginary]. Traducere de Tudor Ionescu. Editura Aius.

**POLISEMIA SIMBOLICĂ A CRONOTOPULUI ÎN
ADAPTĂRILE DRAMATICE ALE MITULUI
MEȘTERULUI MANOLE¹**

**THE SYMBOLIC POLYSEMY OF THE CHRONOTOPE
IN DRAMATIC ADAPTATIONS OF THE MYTH OF
MASTER MANOLE**

Raluca-Denisa NICOARĂ

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: ralucanicoara2000@yahoo.com

Abstract

This paper aims to explore how the bakhtinian concept of *chronotope* takes shape in two dramatic versions of one of the most important myths in Romanian culture, namely the myth of Master Manole. The comparative perspective will simultaneously examine the symbolic implications of time and space in the dramatic works of Lucian Blaga and Valeriu Anania, highlighting both the convergences and the differences that emerge in the process of each author's reworking of the myth. As a starting point for this comparative analysis, we will first and foremost consider the implications of Blaga's concept of the matrix space, understood as a primordial ontological dimension – a space naturally suited to the enactment of foundational acts, such as the

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 10.09.2025. Accepted: 18.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: NICOARĂ, R.-D. (2025). *POLISEMIA SIMBOLICĂ A CRONOTOPULUI ÎN ADAPTĂRILE DRAMATICE ALE MITULUI MEȘTERULUI MANOLE*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 178-189. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.8>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

raising of the monastery. Within such a framework, each element bears the imprint of an abyssal aesthetic vocation, which, inevitably, generates symbolic shifts throughout the entire dramatic imaginary. In this manner, we may trace the transfiguration of the details shaping the spatio-temporal horizon and, at the same time, their investiture with symbolic meanings that capture each author's distinctive perspective on the world refracted through the myth of Master Manole. Moreover, it should be noted that both interpretive paths draw upon Lotman's theory of the semantic cultural type, which is why the hermeneutic analysis can demonstrate that existence transcends the boundaries of historical time and the constraints of the concrete, operating solely within the spirit of a fertile symbolic polysemy. For Blaga, this symbolic redefinition of the world comes to shape a dramatic imaginary in which the dialectic between beginning and end becomes the very axis of the creation. Nowhere is this more apparent than in the conception of the monastery's space as a cursed place, opening toward the earth's depths and the infernal, yet equally imbued with a profound theophanic symbolism of the center, through which — in a paradoxical turn — it acquires the role of mediator between the sacred and the profane, marked by its upward gaze toward the celestial realms. In Valeriu Anania's text, the conception of space is defined by a twofold process: the interiorization of ontological tension and its symbolic projection into the chronotope of the dramatic imaginary. We are no longer talking strictly of hierophany as an external process, with symbolic materialization outside the creator, but rather of an inner act of awareness of one's own spiritual imbalance — a hermeneutic framework that allows us, in a more Jungian spirit, to perceive the space of the monastery as a metaphor for the ideal of purification, of reaching the absolute creative consciousness. Thus, the paper moves beyond the concrete and tangible dimension of the chronotope, pursuing a hermeneutic reading that addresses both the apocalyptic-cosmogonic dialectic in Blaga's drama and the representation of space as a symbolic projection of the inner decay in Anania's dramatic poem.

Keywords: Lucian Blaga; Valeriu Anania; myth; chronotope; symbolism.

Rezumat

Scopul acestei lucrări este de a explora modalitățile prin care conceptul bahtinian de *cronotop* se conturează în două dintre variantele dramatice ale unuia dintre cele mai importante mituri din cultura autohtonă, și anume cel al Meșterului Manole. Perspectiva comparativă

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

va urmări, în mod simultan, implicațiile simbolice ale timpului și spațiului în textele dramatice ale lui Lucian Blaga și Valeriu Anania, accentuând atât convergențele, cât și diferențele care survin în procesul fiecărui autor de a prelucra mitul jertfei pentru creație. Ca punct de plecare pentru această analiză comparativă, ne vom centra, în mod esențial, asupra implicațiilor conceptului blagian de spațiu matricial, înțeles ca dimensiune ontologică primordială – un spațiu fundamental al desfășurării actelor de creație, precum înălțarea mănăstirii. În acest cadru, fiecare element poartă, în sens intrinsec, amprenta unei vocații estetice abisale, care, în mod inevitabil, ajunge să genereze mutații de ordin simbolic la nivelul întregului imaginar dramatic. Astfel, vom putea urmări mijloacele prin intermediul cărora se produce atât transfigurarea detaliilor care conturează cadrul spațio-temporal, cât și investirea acestora cu semnificații simbolice, reprezentative, în ultimă instanță, pentru viziunea fiecărui autor asupra lumii reflectate prin mitul Meșterului Manole. Mai mult, este de notat faptul că ambele piste interpretative sunt centrate în jurul teoriei lui I. Lotman asupra tipului semantic cultural, motiv pentru care analiza hermeneutică va putea demonstra, ca miză semnificativă, ideea că existența obiectivă ajunge să transcendă limitele timpului istoric și datele concretului, funcționând în spiritul unei fertile polisemii simbolice. La Blaga, această resemnificare simbolică a lumii este menită să schițeze un imaginar dramatic în cadrul căruia dialectica începutului și a sfârșitului devine axa fundamentală care animă motivul creației. Acest aspect este cel mai bine evidențiat în receptarea spațiului mănăstirii ca loc blestemat, cu deschidere spre adâncimile pământului, spre infern, în același timp în care se află în strânsă legătură și cu un profund simbolism teofanic al centrului, prin care, în mod paradoxal, mănăstirea dobândește și rolul de spațiu de mediere între sacru și profan, marcat de o deschidere către cer. Pe de altă parte, în varianta lui Valeriu Anania, viziunea asupra spațiului mizează pe un dublu proces hermeneutic, fiind vorba atât despre o interiorizare a tensiunii ontologice, cât și despre o proiectare simbolică a acesteia la nivelul cronotopului imaginarului dramatic. În acest sens, nu mai vorbim exclusiv despre hierofanie ca proces exterior, cu materializare simbolică în afara creatorului, ci mai degrabă ca act de conștientizare lăuntrică a propriului dezechilibru spiritual – cadru interpretativ care ne permite, mai mult în spirit jungian, să receptăm spațiul mănăstirii ca metaforă a idealului de purificare, de atingere a conștiinței creative absolute. Prin urmare, această lucrare pătrunde dincolo de dimensiunea concretă și palpabilă a cronotopului, dezvoltând o lectură hermeneutică care are în vedere dialectica apocaliptic – cosmogonic din drama blagiană, dar și reprezentarea

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

spațiului ca o proiecție simbolică a propriei decăderi interioare din poemul dramatic al lui Valeriu Anania.

Cuvinte-cheie: Lucian Blaga; Valeriu Anania; mit; cronotop; symbolism.

Preliminarii

Atunci când vine vorba despre *spațiu* în vechile creații ale culturii autohtone, acesta este asociat, de cele mai multe ori, cu ceea ce Lucian Blaga numește *spațiul matrice*, și anume „un fel de cadru necesar și neschimbător al spiritului nostru inconștient” (Blaga, 1969, p. 23). În cazul culturii românești, Blaga teoretizează ideea de *spațiu mioritic*, concretizat, mai presus de toate, în imaginea plaiului ca simbol al melancoliei „unui suflet care suie și coboară, pe un plan undulat, indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși...” (Blaga, 1969, p. 125). Cu alte cuvinte, acest tip de spațiu pe care Blaga îl consideră simbolic pentru întreaga existență autohtonă nu constituie altceva decât un soi de materializare topografică a categoriilor abisale care precedă inițiativele culturale ale spiritului românesc. În fond, considerăm că spațiul mioritic este, în mod absolut, spațiul în care a avut loc actul înălțării mănăstirii din mitul jertfei pentru creație, produsul arhitectonic nefiind altceva decât o anamorfoză simbolică a categoriilor abisale care animă vocația estetică a lui Manole, aspect susținut de diverse variante prelucrate ale mitului, precum textele dramatice *Meșterul Manole* (*Master Manole*) de Lucian Blaga (1927) și *Meșterul Manole. Cinci acte în versuri* (*Master Manole. Five acts in verse*) de Valeriu Anania (1968). Astfel, în spiritul gândirii teoretice bahtiniene, cronotopul din cele două texte dramatice ajunge să se insinueze drept o veritabilă matrice semantică a unei existențe atemporale, mitice. În acest context, destinul tumultuos al creatorului este proiectat metaforic atât în spațiul de construcție a mănăstirii, cât și în reperele temporale care traversează și structurează simbolic întregul imaginar, toate aceste aspecte urmând să genereze ideea unei legături esențiale și indisolubile între timp, spațiu și existența umană. În ultimă instanță, această privire hermeneutică intenționează să ilustreze chiar considerentele lui Bahtin asupra implicațiilor conceptului

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de cronotop din eseu *Formele timpului și ale cronotopului în roman* (Forms of time and of the chronotope in the novel):

În cronotopul literar-artistic are loc contopirea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic; spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp. Intersectarea seriilor și contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic. (Bahtin, 1982, pp. 294-295)

De la apocaliptic la cosmogonic

În varianta dramatică a mitului Meșterului Manole propusă de Lucian Blaga, spațiul mioritic suferă o transfigurare revelatorie absolută, ajungând să funcționeze în simetrie cu un spațiu aflat sub zodia lui *ab origo*. Bineînțeles, elementul principal care asigură dimensiunea originală, cosmogonică a imaginarului spațial – dar și temporal – propus de Blaga este întocmai motivul care stă la baza întregului text, și anume cel al *creației*. Astfel că, odată produsă această transfigurare, întregul ansamblu de structuri care organizează cronotopul mitic blagian se află într-o strânsă legătură cu ideea de *simbolic*. În sprijinul acestei afirmații, evocăm câteva dintre considerentele lui I. Lotman din lucrarea *Studii de tipologie a culturii* [Typologies of culture], în special cele asupra ceea ce savantul literar numește *tip semantic* sau *simbolic* al culturii, anume un „(...) tip de cod al culturii, construit atât pe semantizarea (sau chiar pe simbolizarea) întregii realități din jurul omului, cât și pe cea a părților ei alcătuitoare” (Lotman, 1974, p. 29).

În varianta lui Blaga, mitul jertfei pentru creație și, în mod implicit, cronotopul conturat sunt impregnate până la saturare de elemente simbolice cu funcționalitate revelatorie. Dacă ar fi să extindem asocierea dramei cu teoria lui Lotman asupra *tipului cultural semantic*, am putea observa că, într-adevăr, odată redusă la condiția esențială a simbolicului, existența tinde să fuzioneze cu atemporalul, lăsând în urmă cronologia, timpul istoric: „Nici construcția eternă a lumii, esența

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ei, nici expresia ei materială, supusă destrămării, nu sunt subordonate legilor timpului istoric. Ceea ce este legat de timp nu constituie o entitate existentă, ci una inexistentă.” (Lotman, 1974, p. 38). În acest punct, ne putem reaminti opoziția sistematizată de Mircea Eliade în *Sacru și profanul* [The Sacred and the Profane] cu privire la semnificațiile *spațiului sacru* și cele ale *spațiului profan*: „(...) pentru omul religios, lipsa de omogenitate spațială se reflectă în experiența unei opoziții între spațiul sacru, singurul care este real, care există cu adevărat, și restul spațiului, adică întinderea informă care-l înconjoară.” (Eliade, 2005, p. 19). Ceea ce reiese în urma acestei corelări este ideea că spațiul, odată trecut prin filtrul simbolicului, ajunge să cunoască o clasificare la nivelul semnificațiilor, după cum poate fi observat din opozițiile *sacru – profan*, *mitic – istoric* și, la propunerea noastră, *apocaliptic – cosmogonic*.

Încă de la început, remarcăm o cufundare a imaginarului mitic în simboluri cu valențe apocaliptice, infernale, spațiul construirii mănăstirii fiind perceput ca un tărâm demonic („pământ nărauit” în accepțiunea celui de-al cincilea zidar) – altfel spus, o concretizare simbolică a *răului*. Descriind momentele surpării zidurilor, cel de-al șaselea zidar conturează un peisaj escatologic de-a dreptul înfiorător:

Cu lumini și lucruri spurcate, cu oase scormonite de sub lespezi. Altădată s-a prăbușit, în noaptea aceasta pietrele au fost zvârlite în văzduh. Luna a fost mai roșie deasupra. Și apa a amuțit dedesubt. În jurul picioarelor am simțit ca un aluat, am slăbit din genunchi și am căzut. (Blaga, 2008, p. 161)

Rezumând această descriere, cel de-al doilea zidar afirmă: „Aici e gura iadului.” (Blaga, 2008, p. 162). Toți acești indici simbolici amplifică, în fapt, crezul localnicilor că pe timp de noapte zidurile mănăstirii sunt surpate de strigoi, idee ce poate justifica încadrarea spațiului construcției în acea categorie mitică a spațiilor „haotice, pline de larve, demoni, «străini», asimilați de altfel duhurilor și fantomelor” (Eliade, 2005, p. 25), definite în detaliu de Mircea Eliade în studiul *Sacru și profanul*. Totodată, în actul al II-lea, identitatea de *spațiu blestemat* este sugerată și prin

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

imaginea plaiului bântuit de Anticrist, așa cum reiese din replica unuia dintre zidari:

Ce locuri de groază! De șapte ani tot umblă Anticrist prin țară. Mai știi, poate de aceea nu stă nici lăcașul acesta. Niște ciobani l-ar fi văzut la o stână părăsită. Anticrist își mulgea caprele cu ugerii plini de venin. Alții l-ar fi văzut într-o mănăstire, unde face pe sfântul și-și ține mațele într-un pahar. După alții, Anticrist umblă prin Valea Oltului, în chip de vlădică călător și împarte cu mincinoasă punere de mâni darul preoției. (Blaga 2008, p. 165)

Nu în ultimul rând, deschiderea spre infern este accentuată și într-una dintre întrebările lui Manole – „Din ce parte au ieșit flăcările?” (Blaga, 2008, p. 167).

Referitor la ideea de *biserică*, în *Dicționar de teme și simboluri din literatura română* (Dictionary of themes and symbols in Romanian literature), Doina Ruști accentuează atât simbolistica centrului, cât și implicațiile cosmogonice ale acestui tip de construcție. Astfel, biserica se definește ca „spațiu consacrat și teofanic, ca orice centru, care conține, de asemenea, semnificația Genezei și prin această valoare a începutului.” (Ruști, 2009, p. 40). În calitate de simbol al Centrului, biserica ajunge să funcționeze în spiritul unui *axis mundi* programat să faciliteze comunicarea dimensiunii terestre, *profane*, cu cea cosmică, *sacră*. În acest sens, se învederează ideea că mănăstirea pe care Manole dorește să o construiască reprezintă, la nivel simbolic, un topos de reconciliere a oricărui tip de contradicție ontologică, așa cum este sugerat prin simbolistica *dublei deschideri spațiale*, atât înspre înaltul celest, cât și înspre adâncimile pământului. Puși față în față cu textul, observăm că, într-adevăr, mănăstirea lui Manole oglindește întocmai imaginea unui astfel de spațiu care subzistă, deopotrivă, în ceea ce Romulus Vulcănescu numea, pe de o parte, *timp mitic diurn* și, pe de altă parte, *timp mitic nocturn* (Vulcănescu, 1987). De o relevanță simbolică absolută se dovedește, în acest caz, și numerologia, mai ales dacă avem în vedere ideea că mănăstirea se surpă repetitiv de șapte ani încoace. În acest context, cifra *șapte* își pierde valențele magice, devenind un revers tragic,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

amplificat până la suferință, al efortului divinității de a crea lumea în șapte zile. Întrucât surparea este repetitivă, devine clară ideea că mănăstirea tinde să fie asociată, mai mult, cu ceea ce ar reprezenta, într-o cheie de interpretare simbolică, *josul*, *dedesubtul* – tărâmul întunecat al demonilor, al forțelor necurate:

Aici nenorocirea vine – de jos. Din câtă piatră s-a măcinat fără noimă, s-ar fi putut ridica și zece biserici. Car după car aruncăm, pământul totuși înghite. Privim neștiutori, în jnepeni până la glezne. Dedesubt nici nu visăm ce bezne. (Blaga, 2008, pp. 165-166).

Totuși, orice moarte implică, în mod necesar, renașterea, iar la nivelul imaginarului dramatic blagian acest lucru poate fi justificat prin glisarea de la *apocaliptic* la *cosmogonic*. Remarcăm că actul al treilea debutează printr-o schițare succintă a dimensiunii spațio-temporale: „Aceleași ruini. Dar un zid ridicat în temelie: locul pentru jertfă. Dimineată. Zidarii sunt în așteptarea celei dintâi care va veni.” (Blaga, 2008, p. 184). Cu alte cuvinte, pe un fundal auroral, zidarii așteaptă ivirea celei care va avea să desăvârșească întreaga creație prin puterea actului sacrificial. Pe măsura înălțării zidurilor, hierofania întunecată tinde să fie pulverizată, lumina dimineții fiind preferată în detrimentul întunericii adâncimilor telurice. În ultimă instanță, aceasta este și finalitatea actului creator: scoaterea lumii din obscuritatea timpului nocturn, replică simbolică a haosului originar. Accentul cade însă asupra detaliilor spațiale, care odată reunite comunică, într-o cheie de interpretare mitică, ideea de *consacrare*. În viziunea lui Eliade, este nevoie întotdeauna de o hierofanie care să declanșeze preschimbarea spațiului profan într-unul cu caracter sacru. Efectele unei astfel de transformări fundamentale sunt categorice: „Orice spațiu sacru implică o hierofanie, o izbucnire a sacrului, care duce la desprinderea unui teritoriu din mediul cosmic înconjurător și la transformarea lui calitativă.” (Eliade, 2005, p. 23). Această izbucnire a sacrului este declanșată, în mod aproape ritualic, de o activitate exemplară a zeilor, pe care omul o repetă într-un anumit spațiu, după cum este dovedit prin vocația demiurgică a Meșterului Manole, materializată în procesul înălțării mănăstirii. Astfel, construirea

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

mănăstirii devine o replică a *gesturilor divine*, o reminiscență a evenimentului cosmogonic: construind, Manole evocă o forță arhetipală prin care fragmentele dispartate ale Haosului sunt reunite simbolic în imaginea armonioasă a unui nou Cosmos.

Spațiul mănăstirii – corelativ obiectiv al decăderii spirituale

Ceea ce iese în evidență atunci când analizăm cronotopul imaginarului mitic din poemul dramatic al lui Valeriu Anania este, la o primă vedere, predominanța structurilor de ordinul concretului, care generează ideea unei precise determinări spațio-temporale, mai ales dacă avem în vedere notațiile inițiale din actul I: „Faptele se petrec la Curtea de Argeș, în cel de-al doilea deceniu al secolului al XVI-lea” (Anania, 1968, p. 7). Astfel, se poate observa diferența fundamentală în raport cu drama lui Lucian Blaga, unde se preciza, încă de la început, că toată situația prezentată se desfășoară într-un „timp mitic românesc”. La nivelul imaginarului conturat de Anania, materializarea elementului mitic subzistă într-o măsură mult mai mică, funcționând mai degrabă în termeni de subtilitate.

De pildă, în cadrul acelorași notații inițiale din primul act al textului, după descrierea minuțioasă a spațiului de lucru al lui Manole, elementul mitic este inclus în planul concret al realității istorice prin transfigurarea simbolică a momentului zilei în care debutează acțiunea dramatică: „Zi primăvăratecă pogoară spre asfințit.” (Anania, 1968, p. 8). În acest cadru concret, simbolismul cosmogonic este susținut atât prin opțiunea anotimpului, și anume *primăvara*, timp prin excelență al renașterii, cât și prin notarea momentului zilei, *asfințitul*, timp al morții, al sfârșitului. Cu alte cuvinte, temporalitatea, în ciuda determinării precise (cel de-al doilea deceniu al secolului al XVI-lea), reiterează, în spiritul unei atracții a contrariilor, ideea de *început prin sfârșit*, de *(re)naștere prin moarte*. Asfințitul prevestește, fără urmă de îndoială, sfârșitul cuiva, fiind vorba în special de cele două jertfe, de cea Siminei în plan fizic și de cea a Iovancăi în plan spiritual, în timp ce primăvara, prin funcționalitatea ei regeneratoare, aruncă o nouă lumină simbolică asupra morții ca experiență integratoare, de refacere a unei noi existențe, așa cum se va întâmpla, de altfel, prin înălțarea mănăstirii.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Astfel, spațiul argeșean al construirii mănăstirii, deși nu mai este aflat sub semnul acelor forțe cosmice obscure care nu îngăduiau creația și pe care le-am asociat, dintr-o perspectivă simbolică, cu acele fapte demonice reprezentative pentru ideea de *hierofanie inversă*, este, în continuare, un topos de reiterare a mitului cosmogonic, însă implicațiile sunt altele. În locul elementului păgân, întâlnit aproape la fiecare pas în imaginarul mitic blagian, Anania valorifică elementul metafizic, spiritual, imprimând cronotopului semnificațiile acestuia. Prin urmare, observăm că nu o dată Safirin tinde să vadă în spațiul mănăstirii și, în mod implicit, în eșecurile repetate ale înălțării zidurilor, o consecință a propriei decăderi spirituale. Din acest motiv, putem intui în imaginea spațiului argeșean nu un spațiu aflat sub puterea unui rău mitic, a unei forțe ancestrale cu izbucnire latentă, ci un soi de corelativ obiectiv, de natură topografică, al trăirilor interioare ale lui Safirin:

Ni se surpă zidul, doamnă! Crapă bolțile-n altar,/ Și
Manole se frământă, lucră meșterii-n zadar/ Și nu știu de
ce se surpă. Dar eu știu, știu doamnă, știu/ Pentru ce se
surpă zidul. Eu îl surp! Eu, eu!... Și viu/ Este Domnul că tu,
doamnă, îl zidești, eu ți-l prăvăl. (Anania, 1968, pp. 98-99)

Dacă ar fi să înaintăm pe această pistă de interpretare, am putea afirma chiar ideea că imaginea frumoasei mănăstiri se constituie ca ideal spiritual al ființei umane chinuite de frământările trupescului. Întunecarea ambiției desăvârșirii spirituale este sugerată întocmai prin surparea zidurilor, întreaga situație ilustrând, mai degrabă, un exemplu de transfer simbolic al realității interioare în cea exterioară. Perspectiva interpretativă amintește și de psihanaliză jungiană, conform căreia, în drumul său către atingerea conștiinței absolute, omul este adeseori predispus unui dezechilibru identitar, rezultat prin emersiunea tot mai puternică a *umbrei* din subconștient. Pentru Safirin, *umbra* și, mai cu seamă, acțiunea devastatoare a acesteia pot fi urmărite atât prin influența nefastă a erosului demonic, cât și prin eșecul ridicării mănăstirii de către zidari, această idee din urmă fiind validă numai dacă alegem să ne poziționăm demersul interpretativ în jurul acelui proces de transfigurare a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cronotopului prin transferul naturii lăuntrice în cea exterioară. Efectul păcatului de a cădea pradă ispitelor erotice cunoaște, în consecință, o amplificare și o extindere la nivelul realității exterioare, iar dacă ar fi să ținem cont de vocația creștină a autorului însuși, totul amintește de o *pedeapsă divină*, Dumnezeu respingând creația întemeiată prin decăderea spirituală a omului. Cu toate acestea, după cum am putut observa în subcapitolele anterioare, omul reușește să se purifice spiritual, motiv pentru care am putea recepta furtul *umbrei* Iovancăi și imortalizarea acesteia pe pânza lui Safirin întocmai în spiritul unei victorii a conștiinței supreme în fața *umbrei* din subconștient, o mișcare strategică prin care omul se eliberează de sub demonia erosului și prin care, în egală măsură, reface ordinea întregii existențe, mănăstirea putând fi, de-acum, înălțată.

Concluzii

În consecință, analizând cele două variante dramatice ale acestui mit fundamental al culturii autohtone, rămâne fără echivoc ideea conform căreia spațio-temporalitatea transgresează, într-o manieră revelatorie, dimensiunea concretului, devenind matricea unui simbolism intrinsec, *polisemantic*. La nivelul modalităților de configurare a cronotopului mitic, în drama lui Blaga, spațiul mioritic este transfigurat în cheie arhetipală, în așa fel încât ajunge să devină o replică simbolică a unui spațiu nocturn, profan, care poate fi metamorfozat într-un imaginar paradisiac, aflat sub însemnul sacralului, numai prin înfăptuirea jertfei și, în mod implicit, prin înălțarea mănăstirii. În poemul dramatic al lui Anania, spațiul se dovedește un corelativ obiectiv al decăderii spirituale a personajului masculin aflat sub demonia erosului vampiric, toposul mănăstirii nefiind altceva decât o imagine plastică a idealului de înălțare spirituală.

Referințe:

Anania, V. (1968). *Meșterul Manole. Cinci acte în versuri* [Master Manole. Five acts in verse]. Editura Pentru Literatură.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Bahtin, M. (1982). *Probleme de literatură și estetică* [Problems of literature and aesthetics]. Editura Univers.
- Blaga, L. (2008). *Meșterul Manole. Teatru* [Master Manole. Drama]. Editura AGORA.
- Blaga, L. (1969). *Trilogia culturii* [Trilogy of knowledge]. Editura Pentru Literatură.
- Eliade, M. (2005). *Sacrul și profanul* [The Sacred and the Profane]. Editura Humanitas.
- Lotman, I. (1974). *Studii de tipologie a culturii* [Typologies of culture]. Editura Univers.
- Ruști, D. (2009). *Dicționar de teme și simboluri din literatura română* [Dictionary of themes and symbols in Romanian literature]. Editura Polirom.
- Vulcănescu, R. (1987). *Mitologia română. Cosmogonia. Originea omenirii. Lumea spiritelor* [Romanian mythology. Cosmogony. The origins of humankind. The world of spirits]. Editura Academiei Republicii Socialiste România.

**DIMENSIUNEA IMAGINARULUI ȘI ADAPTĂRI ALE
TEXTULUI ÎN PIEȘA MIA (CĂTĂLINA FLORINA
FLORESCU)¹**

**THE DIMENSION OF THE IMAGINARY AND
ADAPTATIONS OF THE TEXT IN THE PLAY MIA
(CĂTĂLINA FLORINA FLORESCU)**

Iuliana PĂUNESCU (VORONEANU)

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: iulia77sim@yahoo.com

Abstract

Cătălina Florina Florescu does not merely write about contemporary life; she dissects it with finesse, revealing how its most ordinary aspects can conceal profound dramas and universal dilemmas. Her work is a plea for a deeper understanding of human nature, conveyed through a refined artistic expression. The writer does not simply present problems but explores them with empathy and depth. Her characters are treated with humanism, revealed through authentic and meaningful dialogues.

Exploring current and profound themes, such as gender identity, femininity, exile, illness and trauma, she places the plays in an artistic context with existentialist and psychological valences. These themes allow theater to become a form of art-reflection, in which the

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 12.09.2025. Accepted: 12.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: PĂUNESCU (VORONEANU), I. (2025). *DIMENSIUNEA IMAGINARULUI ȘI ADAPTĂRI ALE TEXTULUI ÎN PIEȘA „MIA” (CĂTĂLINA FLORINA FLORESCU)*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 190-205. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.9>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

audience is invited to find themselves in the characters of the plays, to analyze their own experiences and values, to prioritize their goals and the meaning of life.

The writer's play, *Mia*, proves artistic interdisciplinarity, combining elements of literature, philosophy, science, art, which contributes to the metamorphosis of theater into a platform for dialogue between different fields of human knowledge. This specific feature of contemporary theatrical art allows the script to represent not only a pretext for interpretation and action, but a work of art in itself.

Artistically, her play offers all the factors involved in this artistic endeavor, readers, directors, actors, the opportunity to come into contact, in addition to the action itself, with the specificity of the stage language, with visual symbols, with literary motifs and innovative dramatic structures.

Through the imaginary as an inner and collective projection, through the presence of autobiographical elements (the experience of immigration, living in the diaspora) Florescu reconstructs a fragmented world, on the border between dream and reality, between illness and hope, between the physical and the symbolic body. Literary texts are not mimetically taken over, but reimagined, recreated. In *Mia* we identify subtle adaptations of motifs from ancient tragedy, in the process of exploring trauma and recovering identity. This adaptation strategy becomes a process of rewriting, through which the initial literary text is translated into scenic language, enriched with symbols, visual and auditory metaphors.

Cătălina Florina Florescu's theater gradually reveals itself in the form of a complex experience, in which words and text, mimicry and gestures, sounds in any form and light with different intensities, ideally intertwine to resonate in unison.

Keywords: femininity, art-reflection; artistic interdisciplinarity; visual symbols; complex experience.

Rezumat

Cătălina Florina Florescu nu doar scrie despre viața contemporană, ci o disecă cu finețe, arătând cum aspectele sale cele mai banale pot ascunde drame profunde și dileme universale. Opera sa este o pledoarie pentru o înțelegere mai profundă a naturii umane, prin intermediul unei expresii artistice rafinate. Scriitoarea nu doar prezintă probleme, ci le explorează cu empatie și profunzime. Personajele sunt tratate cu umanism, care se destăinuie prin dialoguri autentice și încărcate de sens.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Explorând teme actuale și profunde, precum identitatea de gen, feminitatea, exilul, boala și trauma, plasează piesele de teatru într-un context artistic cu valențe existențialiste și psihologice. Aceste teme permit teatrului să devină o formă de artă-reflexie, în care publicul este invitat să se regăsească în personajele pieselor, să își analizeze propriile experiențe și valori, să își prioritizeze obiectivele și sensul vieții.

Piesa *Mia* evidențiază interdisciplinaritatea artistică, combinând elemente de literatură, filozofie, știință, artă, ceea ce contribuie la metamorfozarea teatrului într-o platformă de dialog între domenii diferite ale cunoașterii umane. Aceasta trăsătură specifică artei teatrale contemporane permite scenariului să nu reprezinte doar un pretext pentru interpretare și acțiune, ci o operă de artă în sine.

În mod artistic, piesa de teatru oferă tuturor factorilor implicați în acest demers artistic, cititori, regizori, actori, oportunitatea de a lua contact, pe lângă acțiunea în sine, cu specificul limbajului scenic, cu simboluri vizuale, cu motive literare și structuri dramatice inovatoare.

Prin imaginarul ca proiecție interioară și colectivă, prin prezența unor elemente autobiografice (experiența imigrării, trăirea în diaspora) Florescu reconstituie o lume fragmentată, aflată la granița între vis și realitate, între boală și speranță, între corpul fizic și cel simbolic. Textele literare nu sunt preluate mimetic, ci reimaginate, recreate. În *Mia* identificăm adaptări subtile ale motivelor din tragedia antică, în procesul de explorare a traumei și recuperarea identitară. Această strategie de adaptare devine un proces de rescriere, prin care textul literar inițial este tradus în limbaj scenic, îmbogățit cu simboluri, metafore vizuale și auditive.

Teatrul Cătălinei Florina Florescu se dezvăluie treptat sub forma unei experiențe complexe, în care cuvintele și textul, mimica și gesturile, sunetele sub orice formă și lumina cu diferite intensități, se întrepătrund în mod ideal pentru a rezona la unison.

Cuvinte cheie: feminitate, reflecție artistică; interdisciplinaritate artistică; simboluri vizuale; experiență complexă

Piesa *Mia*, scrisă de Cătălina Florina Florescu, reflectă o nouă perspectivă asupra rolului femeii într-o societate care continuă să fie marcată de moștenirea trecutului totalitar, în același timp oferind o reflexie asupra felului în care feminitatea este înțeleasă și trăită de femeile dintr-o societate postmodernă. Mai precis, abordează un subiect sensibil și universal: conflictul dintre boală și dorința de a trăi o viață împlinită, explorând trăirile unei femei care se confruntă cu diagnosticul de cancer și

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cu dorința de a deveni mamă. Scriitoarea specifică în interviurile date faptul că s- a inspirat dintr-un caz real, mama acesteia fiind diagnosticată cu cancer.

Pentru personajul principal, boala și teama, nu sunt doar amenințări fizice, ci expresii ale unui imobilism interior, ale unei existențe blocate în aparențe. Pe de o parte, boala paralizează în frica sa, pe de altă parte, această stare este însoțită de o tensiune interioară, de o frământare continuă, dar lipsită de direcție. „Pentru un om care nu trăiește viața, ci o moștenește doar, boala (și teama de ea) reprezintă o formă de imobilism, de încremenire spasmodică în universul de aparențe al lucrurilor și al trupurilor”(Sontag, 1995, p.5). Mia evoluează spre o viață trăită cu adevărat, care presupune mai mult decât supraviețuirea și evitarea pericolelor: înseamnă asumare, implicare, depășirea fricii și o conexiune autentică cu sine și cu lumea.

Personajul principal, Mia, este o profesoară universitară, 36 ani, de origine est-europeană, naturalizată ca cetățean american, care se confruntă cu o dilemă profundă: urmarea unui tratament agresiv care ar putea compromite fertilitatea sau asumarea riscurilor unei sarcini. Această temă ridică întrebări etice și emoționale, precum: Ce înseamnă să fii femeie într-o societate care definește feminitatea prin prisma maternității? Cum își poate păstra speranța și demnitatea o persoană care se confruntă cu un diagnostic crunt?

Această ipostază feminină complexă trece prin multiple transformări de-a lungul piesei. La început, ea poate fi portretizată ca o femeie puternică și optimistă, dar diagnosticul de cancer o forțează să se confrunte cu vulnerabilitatea și incertitudinea.

„Poate nu vrem să știm adevărul despre corp decât când s- a îmbolnăvit. Poate vrem să ne mințim că al nostru e invincibil și nedoborât de boli.” (Florescu, 2018, p. 50) A recurs la mastectomie preventivă după ce a fost diagnosticată la un control de rutină, la cererea ei și totuși, Mia manifestă o dorință arzătoare de a avea un copil, alimentată de trauma post-operatorie dar și de standardele sociale care i-au impus de-a lungul vieții ideea că datoria unei femei este de a se dedica maternității. Prin dialogurile sale, putem observa lupta interioară între acceptarea realității și refuzul de a renunța la visul de a avea

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

un copil. Relația ei cu partenerul, familia sau medicii poate evidenția tensiuni și conflicte, dar și momente de solidaritate și compasiune.

1. Identitatea feminină și corpul ca spațiu de conflict

Mia este un personaj profund marcat de experiența cancerului și de consecințele acestuia asupra corpului și identității ei. Pentru ea, metafora „boala este partea întunecată a vieții” (Sontag, 1995, p.15) subliniază impactul devastator pe care cancerul îl are asupra existenței ei, nu doar la nivel fizic, ci și emoțional și identitar:

„Câteodată vreau să îmi scot ce e în mine că oricum tot corpul și- a râs de mine, și să pun orice altceva înăuntru. Să devin un animal de pluș.” (Florescu, 2018, p. 21)

Conflictul interior este puternic: Mia resimte cancerul ca pe o violență neașteptată asupra trupului ei tânăr, o mutilare care o face să se simtă ridiculizată și lipsită de control asupra propriei existențe. Dorința de a-și scoate interiorul și de a-l înlocui cu materiale artificiale, precum vata sau câlții din jucăriile de pluș, sugerează o profundă înstrăinare față de propriul corp. Ea nu se mai recunoaște în această formă afectată de boală și își dorește să se reconstruiască, dar nu într-un mod realist, ci printr-o transformare radicală, aproape mecanică, ce reflectă pierderea conexiunii dintre identitate și corporalitate.

Astfel, Mia nu doar că își negociază identitatea într-un corp bolnav, dar se află și într-un proces de alienare și căutare a unui nou sine, unul care să nu mai fie definit de suferință. Această luptă interioară ilustrează complexitatea felului în care boala poate remodela percepția asupra sinelui și a lumii, transformând corpul dintr-un spațiu al familiarității într-un teritoriu străin, care trebuie renegociat și, uneori, chiar respins.

Deși atașată familiei, Mia refuză vizita surorii ei deoarece „mă gândesc automat la timpurile pe când corpul meu era frumos, întreg, sănătos- nu ca acum.” (Florescu, 2018, p. 21), refuză orice amintire și contact personal care i-ar putea aminti de viața dinainte de cancer. Este evidentă lupta internă complexă între imaginea de sine dinainte de boală și cea actuală, între dorința de normalitate și realitatea mutilării. Corpul ei devine un

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

spațiu de conflict, un teritoriu unde se întâlnesc fragilitatea și rezistența, vulnerabilitatea și dorința de emancipare.

2. Realitate-imaginar în piesa *Mia*

Piesa *Mia* explorează intens raportul dintre realitate și imaginar, utilizând această dualitate ca motor al acțiunii și ca mijloc de a scoate în evidență conflictul interior al personajului principal. Analiza acestui raport este esențială pentru a înțelege profunzimea textului și a temelor abordate.

Realitatea în piesă este marcată de constrângeri fizice și sociale. Corpul Miei, afectat de boală, devine un simbol al limitelor impuse de destin. Acest spațiu real este, de fapt, un spațiu al durerii, al frustrării și al izolării. Dialogurile și acțiunile concrete din piesă reflectă această realitate dură: efortul de a menține o aparență de normalitate, tensiunile din relația cu soțul și cu societatea, precum și lupta interioară cu acceptarea bolii. Timpul real este timpul bolii, un timp lent, apăsător, care pare să fi înghețat posibilitățile de viitor.

În contrast cu această realitate, imaginarul se manifestă ca un refugiu, un spațiu al libertății totale. *Mia* își creează o lume interioară plină de amintiri, visuri și proiecții. Aici, boala nu mai există, iar corpul ei devine un instrument al creației, nu al suferinței. Monologurile sunt principalele vehicule ale imaginarului, permițând personajului să evadeze din prezent și să-și exploreze identitatea feminină în afara constrângerilor sociale.

Amintirile plăcute din copilărie și momentele alături de soțul ei sunt transformate, prin imaginație, în surse de putere. Dorința ei intensă de a fi mamă se manifestă tot în plan imaginar. Acolo, unde realitatea nu o poate atinge, ea își poate îndeplini visul de a da naștere și de a crea o viață. Nu în ultimul rând, prin pictură și muzică, *Mia* își transferă trăirile și emoțiile într-un plan simbolic, dând formă, culoare și sunet lumii ei interioare.

Ceea ce face piesa cu adevărat complexă este modul în care planul real și cel imaginar se intersectează și se subminează reciproc. Imaginarul nu este doar o simplă evadare; el acționează ca o forță activă care încearcă să modifice realitatea. Prin explorarea lumii ei interioare, *Mia* își găsește resursele de a lupta și de a-și revendica demnitatea. În același timp, realitatea

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

continuă să invadeze imaginarul, aducând-o cu picioarele pe pământ și obligând-o să-și reevalueze constant poziția.

Imaginarul nu anulează realitatea, ci o redefineste. Piesa sugerează că identitatea nu este doar o sumă de fapte concrete, ci și o construcție interioară, o poveste pe care o spunem despre noi înșine, și că această construcție, chiar și în fața suferinței, poate fi un act de rezistență.

3. Pierderea integrității corporale și a identității

Întrebarea Miei, „Voi ce ați face dacă trupul v-ar trăda?” (Florescu, 2018, p. 45), este esențială pentru a înțelege conflictul ei interior. Această replică subliniază convingerea Miei că integritatea fizică, odată pierdută, nu mai poate fi recuperată pe deplin, reflectând lupta sa cu propria identitate și corporalitate. Mia se confruntă cu o pierdere ireversibilă, a integrității corporale și a identității asociate nu doar fizică, ci și simbolică. Corpul ei, care odată era un simbol al sănătății și al feminității, este acum un loc al mutilării și al vulnerabilității.

Cicatricea rămasă după mastectomie devine un simbol puternic al acestei pierderi. Aceasta nu reprezintă doar o urmă fizică, ci și o amintire persistentă a fragilității corpului și a schimbării de identitate. „Sânul pe care l-am pierdut e pierdut și gata. Nu simt nimic. Ca și când nu l- am avut.” (Florescu, 2018, p. 24) Mia trăiește într-un conflict continuu între dorința de a-și recăpăta normalitatea și conștientizarea că acest lucru este imposibil. Această tensiune este reflectată și în modul în care ea se raportează la propria imagine în oglindă: „**cine naiba e femeia aia?**” (Florescu, 2018, p. 37). Replica Miei reflectă o ruptură profundă între identitatea ei interioară și imaginea pe care o vede reflectată. Oglinda devine un simbol al confruntării brutale cu sine, cu transformările impuse de boală și cu pierderea unei identități pe care o recunoștea și o accepta înainte de cancer.

Mia nu face doar referire la degradarea fizică suferită, ci și la un sentiment de moarte identitară; nu se mai recunoaște, iar ceea ce vede în oglindă îi provoacă respingere și alienare. Oglinda încetează să mai fie un simplu obiect reflectorizant și devine un spațiu de confruntare dureroasă, unde Mia este forțată să-și privească noua realitate, marcată de boală, suferință și pierdere.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Această percepție negativă a propriei imagini indică și o criză de identitate: Mia nu își mai poate reconcilia eul de dinaintea bolii cu cel de după, iar reflecția ei devine un simbol al acestei rupturi. Nu se mai vede ca o femeie întreagă, ci ca pe o versiune străină și mutilată a sinelui. În acest context, oglinda nu doar reflectă realitatea fizică, ci și teama, suferința și incapacitatea de a accepta transformările impuse de boală. Această scenă subliniază dimensiunea psihologică a suferinței Miei, arătând că lupta ei nu este doar cu boala în sine, ci și cu impactul acesteia asupra identității și percepției de sine.

4. Reflecția Miei în femeile din tablouri și melodiile preferate

Mia denotă atât o fragilitate interioară, cât și o putere interioară, afișând o demnitate tăcută. Tablourile achiziționate cu ani în urmă nu sunt o reprezentare a realității, ci o oglindire a sufletului uman, a emoțiilor cele mai profunde. Perspectivă asupra modului în care Mia se raportează la propria identitate feminină este clar exprimată:

„Am crezut că femeile alea erau posedate, dar în același timp, emanau o putere de nedescris. Erau gata nu să fie vâdate, ci să vâneze; privirea aia fixă, ochii aia hămesiți, poziția corpului transfigurată. Pentru mine femeile alea erau făcute să vâneze, niște Diane moderne. Doar că ele nu mai aveau nevoie de arc și săgeți pentru că aveau privirea străpungătoare. Era suficient să te uiți în ochii lor și gata, erai doborât, prizonier, al lor. Fără sânge. O victimă!” (Florescu, 2018, p. 31).

Ea se identifică cu femeile din tablouri, văzându-le ca fiind puternice și pregătite să atace, dar și ca fiind prinse într-o transă, captivate de propriile corpuri și roluri. Această dublă identitate, de vânatoare și victimă, reflectă propria ei luptă internă.

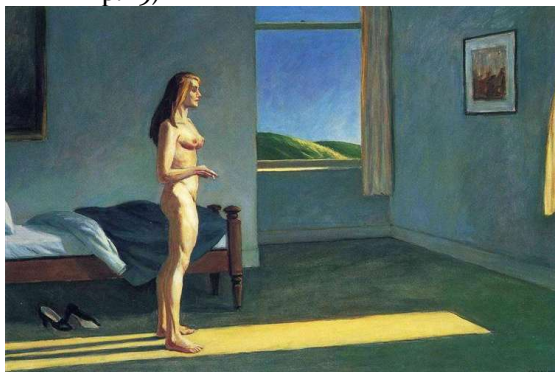
Mia se vede ca o zeiță Diana modernă, dar fără arcul și săgețile care simbolizează puterea tradițională. În schimb, puterea ei vine din privirea înfometată și din capacitatea de a intimida. Această imagine sugerează o feminitate care nu mai este pasivă, ci activă și agresivă, dar care totuși rămâne captivă a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

propriilor conflicte și vulnerabilități. Mia este simultan vânătoare și vânată, puternică și fragilă, reflectând complexitatea identității feminine într-un corp marcat de suferință.

Perspectiva corpului mutilat o macină. Mia visează și se identifică cu corpuri feminine ilustrate în cele trei tablouri - *A Woman in the Sun* și *Excursion into Philosophy* de Edward Hopper, alături de *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso, tocmai pentru că ele oglindesc frământările ei interioare. Această conexiune vizuală subliniază criza de identitate și incertitudinile legate de propria corporalitate, arătând totodată cum percepe personajul feminitatea în contextul bolii sale.

- *A woman in the sun* (Edward Hopper) (Florescu, 2018, p. 19)



Femeia din tabloul lui Hopper apare nud, expusă în intimitatea propriei camere. Lumina îi modelează corpul, evidențiindu-i forma și umbrele. În mod similar, Mia, după mastectomie, se confruntă cu un corp modificat, un trup care devine un teren al durerii, dar și al regăsirii de sine. Goliciunea din tablou poate fi citită ca o metaforă a vulnerabilității pe care și Mia o trăiește, fiind forțată să își reconfigureze identitatea fizică și emoțională, pictura rezonând cu temele izolării și experienței personale a spațiului.

Fereastra simbolizează dorința de evadare sau nevoia de conectare cu lumea din afară. La fel, Mia trăiește o formă de izolare, atât impusă de boală, cât și autoimpusă prin procesul interior de acceptare a noii sale realități. Momentul în care ea își

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

privește cicatricea în oglindă poate fi comparat cu privirea contemplativă a femeii din tablou- o privire care nu este doar fizică, ci și interioară, căutând răspunsuri și sens.

Contrastul dintre lumină și umbră este o tehnică ce sugerează atât claritatea momentului, cât și melancolia existențială. Mia navighează între speranță și durere, între acceptare și lupta interioară. Ea se poate regăsi în acest tablou deoarece resimte o distanțare față de propriul corp, care nu îi mai aparține în totalitate, fiind marcat de cancer. Lumina puternică din tablou poate simboliza confruntarea brutală cu realitatea, așa cum Mia se confruntă cu propriul trup schimbat, și în același timp poate fi interpretată ca o metaforă a iluminării, o recunoaștere a propriei existențe, în ciuda fragilității și a pierderii.

Astfel, cele două femei împărtășesc aceeași stare de introspecție profundă, aceeași relație complexă cu propriul corp și cu spațiul care le înconjoară, transformându-și vulnerabilitatea într-un moment de contemplare și (re)descoperire a sinelui.

- *Excursion into philosophy* (Edward Hopper) (Florescu, 2018, p. 19)



În tabloul lui Hopper, bărbatul pare să fie la răscrucea a două lumi, cea a senzualității, reprezentată de femeia întinsă în pat, și cea intelectuală, sugerată de cartea aflată în apropierea lui. Această dihotomie între corp și minte este prezentă și în *Mia*, unde protagonista se confruntă cu propria feminitate redefinită, între ceea ce corpul ei a pierdut și ceea ce mintea ei încearcă să

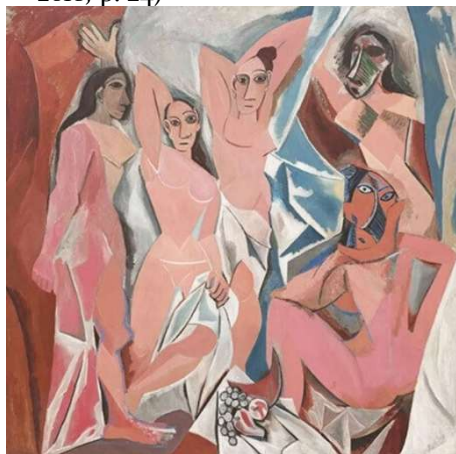
IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

reconstruiescă. Fereastra întredeschisă din fundal sugerează un univers exterior inaccesibil, o posibilă evadare din impasul existențial.

Mia trăiește într-un spațiu interior tensionat, marcat de prezența oglinzii în care se privește. Oglinda devine un simbol al confruntării directe cu sine, la fel cum cartea din tablou poate simboliza încercarea bărbatului de a găsi răspunsuri în gândire. În ambele cazuri, personajele se află într-o stare de blocaj între ceea ce au fost și ceea ce urmează să devină.

După mastectomie, ea nu doar că se confruntă cu pierderea unei părți din corpul său, ci și cu o schimbare profundă în percepția propriei identități. Ca și bărbatul din tablou, Mia se află într-un moment de reflecție intensă, analizându-și noua realitate și încercând să găsească sens în ea. Mia poate simți o conexiune cu această scenă prin prisma temelor de singurătate, înstrăinare și fragilitate emoțională. Boala a schimbat nu doar percepția asupra propriului corp, ci și dinamica relațiilor ei, așa cum și în tablou pare să existe o ruptură între cele două personaje. Spațiul, lumina și obiectele care le înconjoară servesc drept extensii ale frământărilor lor interioare, iar tăcerea care învăluie scenele subliniază tensiunea existențială cu care se confruntă.

- *Les demoiselle d' Avignon* (Pablo Picasso) (Florescu, 2018, p. 24)



IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Picasso folosește cubismul pentru a deconstrui forma umană, ilustrând corpurile femeilor ca fiind fragmentate și distorsionate, o tehnică ce subminează estetica tradițională. Ele sunt expuse privirii, dar nu într-un mod idealizat, ci într-o manieră brută, agresivă, sfidând idealurile clasice ale frumuseții. Tabloul pune în discuție percepția asupra corpului și privirea asupra femeii, la fel cum Mia este nevoită să își renegocieze identitatea într-un corp transformat de boală.

Aceeași idee a corpului reinterpretat este prezentă în povestea Mieii. După mastectomie, se simte mutilată de cancer, și poate rezona cu această imagine a trupurilor schimonosite, care nu mai corespund normelor tradiționale de feminitate, trupul ei nu mai corespunde imaginii clasice a feminității. La fel ca în tablou, unde frumusețea tradițională este destructurată, Mia trebuie să-și redefinească relația cu propriul corp și să-l accepte într-o formă diferită. Ea își privește corpul în oglindă după operație, iar această privire nu este una pasivă, ci una de autoanaliză și redescoperire. Mia nu mai este doar un obiect al privirii altora, ci își recuperează controlul asupra propriului trup și identități.

Două dintre femeile din *Les Demoiselles d'Avignon* poartă măști africane, un element care introduce ideea de travestire, mister și protecție. Aceste măști sugerează o reconsiderare a identității feminine, un aspect central și în evoluția Mieii, fiind evident procesul de reconfigurare a sinelui, în care corpul său devine un spațiu al transformării și al noilor semnificații.

Tabloul lui Picasso a fost creat ca o ruptură de la normele artistice tradiționale, iar această abordare se aseamănă cu modul în care piesa de teatru pune la îndoială normele sociale impuse asupra corpului feminin. Ambele opere contestă convențiile și oferă o perspectivă alternativă asupra feminității și a formei. Mastectomia nu este doar o intervenție chirurgicală, ci și un act care forțează societatea să-și confrunte propriile prejudecăți despre feminitate, frumusețe și sexualitate.

Deși provin din domenii artistice diferite, *Les Demoiselles d'Avignon* și *Mia* explorează teme comune: fragilitatea și puterea femeilor, conflictul cu propria imagine și lupta de a-și menține autenticitatea într-o lume care impune standarde inflexibile de feminitate.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Asocierea Miei cu femeile din cele trei tablouri reflectă frământările ei interioare, conflictul cu propria identitate și modul în care percepe feminitatea în contextul bolii. Prin aceste imagini artistice, ea își oglindește suferința, sentimentul de înstrăinare față de propriul corp și lupta cu transformările impuse de cancer.

Piesa abordează modul în care societatea impune femeilor roluri de gen stricte, limitându-le astfel libertatea. Mia este critică față de aceste așteptări: „bărbații și siguranța de sine pe care o au pentru corpul lor e ceva ce... Cum să zic? Nu sunt născuți cu ea, dar o găsesc fără să facă vreun efort...” (Florescu, 2018, p. 14).

Mia observă dublul standard care favorizează bărbații, permițându-le să îmbătrânească cu demnitate, în timp ce femeile sunt judecate pentru orice imperfecțiune: „Există doar două genuri: masculin și feminin. Rolul femeii e să fie mamă și soție, să aibă grijă de cămin.” (Florescu, 2018, p. 28)

Replica inspectorului școlar evidențiază normele patriarhale care restrâng femeile la roluri tradiționale, orientate către viața domestică. Astfel, el reflectă un tipar cultural mai larg, în care femeilor le este limitat accesul la alte sfere ale vieții publice sau profesionale.

Mia se revoltă împotriva acestor constrângeri, dar este și prinsă în ele, reflectând tensiunea dintre emancipare și conformism. Stările ei sunt ilustrate și de melodiile care interferează în diferite acte ale piesei reprezintă metafore care reflectă starea ei emoțională, o combinație între vulnerabilitate și reziliență: *"Walking on Broken Glass"*, *"I Will Survive"* și *"Try"*.

Așa cum versurile *"Walking on broken glass"* sugerează ideea unui drum presărat cu obstacole dureroase, la fel și Mia simte că viața ei s-a sfârșit în bucăți după boala care i-a marcat atât corpul, cât și identitatea. Pierderea sânelui nu este doar o rană fizică, ci și una emoțională, iar fiecare moment de conștientizare a noii sale înfățișări este ca și cum ar păși pe cioburi de sticlă. Versurile reflectă suferința profundă provocată de o iubire eșuată: *"And if you want to hurt me, there's nothing left to fear"* (Florescu, 2018, p. 35).

La fel, Mia se simte abandonată de Mark, care își face vasectomie fără să-i spună, refuzând astfel posibilitatea de a avea

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

un copil împreună. Această trădare îi alimentează și mai mult nesiguranțele legate de feminitatea și identitatea sa după boală.

În contrast, versurile melodiei "Try", interpretată de Mia la un moment dat, pare să ofere o perspectivă alternativă sau un răspuns la tematica abordată în "Walking on Broken Glass". Versurile "Tell me, are you just getting by? You gotta get up and try" (Florescu, 2018, p. 36) transmit ideea că, deși suferința poate fi copleșitoare, există mereu o cale de a merge mai departe. Deși Mia se luptă cu acceptarea noii sale realități, interpretarea acestei melodii sugerează că, în ciuda durerii și nesiguranței, ea caută în continuare puterea de a trăi și de a-și reclădi viața.

Legătura dintre Mia și melodia "I Will Survive" este profundă și simbolică, deoarece ambele transmit un mesaj de reziliență, luptă interioară și regăsire a puterii după o experiență traumatizantă. Dacă "Walking on Broken Glass" reflectă suferința și fragilitatea emoțională a Miei, "I Will Survive" este exact opusul: ar putea reprezenta o declarație de supraviețuire și independență, o posibilă schimbare a personajului, care începe să se accepte și să se valorifice pe sine.

Melodiile rezonează profund cu povestea Miei, deoarece reflectă zbuciumul său interior, lupta cu propriul corp și relațiile care s-au destrămat în urma bolii, o suferință intensă, dar și o căutare dureroasă a speranței și a unei noi identități. Alegerea Miei subliniază acest contrast; deși este rănită și dezamăgită, mai există în ea dorința de a merge mai departe, de a încerca din nou.

Mia este un personaj emblematic pentru explorarea identității feminine într-un corp marcat de boală și de constrângerile sociale. Piesa abordează teme universale precum vulnerabilitatea corporală, dorința de maternitate, presiunile sociale și căutarea identității într-un context de criză. Prin intermediul artei și al reflectării asupra rolurilor de gen, Mia devine un simbol al rezistenței și al luptei pentru autodeterminare într-o lume care îi impune limite, evidențiind nevoia de a-și găsi o nouă definiție a sinelui, una care să învingă stigmatul bolii și să recupereze o formă de demnitate și sens.

Mia nu este doar o reprezentare a suferinței, ci devine un simbol al luptei pentru identitate, iar acest lucru este posibil tocmai prin utilizarea subtilă a planului imaginar. Imaginarul funcționează ca un refugiu, dar și ca un spațiu de redefinire a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

sinelui pentru personajul principal. Prin amintiri, vise și proiecții, Mia reușește să evadeze din constrângerile fizice și sociale și să-și reconstruiască propria lume. Adaptările textului (limbaj, simbolism, structură) nu sunt simple artificii stilistice, ci instrumente esențiale care permit spectatorului sau cititorului să pătrundă în universul interior al Mieii. Prin monologuri și dialoguri încărcate de subtext, textul reușește să transpună pe scenă un conflict profund, interior, transformând drama personală într-o experiență universală.

Piesa *Mia* depășește tema bolii și a suferinței, devenind o meditație complexă despre rezistența spiritului uman. Prin îmbinarea realității cu dimensiunea imaginarului, piesa ne arată că identitatea nu este o constantă, ci o construcție continuă, iar arta și creativitatea pot fi instrumente puternice în procesul de autodeterminare.

References:

Florescu, C.F. (2018). *Teatru* [Theatre]. București: Tracus Arte.

Sontag, S. (1995). *Boala ca metaforă. Sida și metaforele ei* [Illness as metaphor. AIDS and its metaphors]. Traducere de Aurel Sasu. Dacia.

Butler, J. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*.
<https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/butler-gender-trouble.pdf>

Florescu, C.F. (2024, septembrie). *Female playwrights and applied intersectionality in Romanian theater*.
<https://worldliteraturetoday.org/2024/september/female-playwrights-and-applied-intersectionality-romanian-theater-catalina-florina>

Nelega, A. (2014, 13 noiembrie). *Dramaturgia scrisă de femei(I)* [Dramaturgy written by women]. *Vatra*.
<https://revistavatra.org/2024/11/13/dramaturgia-scrisa-de-femei-i/>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Felseghi, A. (2014, 13 noiembrie). Dramaturgia scrisă de femei (I) [Dramaturgy written by women]. *Vatra*.
<https://revistavatra.org/2024/11/13/dramaturgia-scrisa-de-femei-i/>
- Papp, D. (2024, 18 noiembrie). Dramaturgia, feminismul și avangarda, [Dramaturgy, feminism, and the avant-garde]. *Vatra*.
<https://revistavatra.org/2024/11/18/dramaturgia-scrisa-de-femei-iv/>
- Editorial. Lecțiile din teatru care nu sunt în manuale, dar ar trebui. De la jocurile de rol cu păpuși în copilăria comunistă, la teatrul vindecător din cărți și de pe scenă [Editorial. The lessons in theater that are not in 305 textbooks, but should be. From puppet role-playing in communist childhood to healing theater in books and on stage]. Școala 9. Retrieved June 2, 2024, from <https://scoala9.ro/editorial-lectiile-din-teatru-care-nusunt-in-manuale-dar-ar-trebui-de-la/1807>
- d'Anca, C. (2024, no. 5). Review of Female Playwrights and Applied Intersectionality in Romanian Theater, by Cătălina Florina Florescu. *World Literature Today*. 66-67. Project MUSE.
<https://dx.doi.org/10.1353/wlt.2024.a936141>.

Comunicare interculturală

**TRANSLATION – A BRIDGE BETWEEN CULTURES IN
TRANSITION¹**

Raul PAȘCALĂU

University Of Life Sciences *Regele Mihai I* from Timișoara, Romania

Email: raul.pascalau@usvt.ro

Abstract

Translation serves as a vital conduit for communication, fostering understanding and connectivity between cultures experiencing transitions due to globalization, migration, technological advances, and socio-political changes. This study explores translation not merely as a linguistic tool but as an active cultural bridge that mediates, negotiates, and transforms meaning within and across societal boundaries. Employing interdisciplinary methods from translation studies, intercultural communication, and sociolinguistics, this research examines how translation facilitates cultural continuity and change, adapts identities, and mitigates misunderstandings during cultural transitions. Key findings highlight the dual role of translation in preserving cultural specificity while promoting intercultural dialogue and hybridity. Challenges such as untranslatability, ethnocentrism, and power asymmetries are addressed, emphasizing ethical translation practices. This paper contributes to a deeper understanding of translation's evolving function in bridging cultures in flux, underpinning global cooperation and coexistence.

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 14.09.2025. Accepted: 15.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: PAȘCALĂU, R. (2025). *TRANSLATION – A BRIDGE BETWEEN CULTURES IN TRANSITION*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 209-223. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.10>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Keywords: translation; interculturality; modern languages; globalization; intercultural communication.

Introduction

The era of rapid globalization, digital communication, and mass migration has catalysed a state of perpetual cultural flux, where traditional boundaries are increasingly porous (Cronin, 2003). Within this dynamic landscape, cultures are not static entities to be preserved under glass but are living, breathing organisms in a continuous process of transformation and transition. It is within this crucible of change that the practice of translation evolves from a mere technical exercise into a profound and indispensable cultural process. As Bassnett argues, translation studies must move beyond the purely linguistic to encompass the broader cultural and ideological contexts of transfer (Bassnett, 2013). Traditionally confined to the act of linguistically converting text from a source language to a target language, translation now assumes a far broader, more dynamic role: that of a vital bridge connecting distinct and often dissonant cultural realities. It transcends the simple swapping of words to act as a sophisticated mediator between heritage and innovation, local specificity and global influence. This expanded view, championed by scholars like Berman who discussed the “experience of the foreign” (Berman, 1992), re-grounds translation as an essential socio-cultural mechanism that not only facilitates basic communication but also actively shapes cultural identities, negotiates complex meanings, and fosters the fragile yet crucial project of intercultural understanding amid constant social change (Pascalau et al., 2023).

The significance of translation in mediating these cultural transitions is profoundly multifaceted. Its function is dualistic, serving both conservative and generative purposes. On one hand, translation acts as a crucial vessel for preservation and access. It enables the dissemination of diverse knowledge systems, literary canons, and artistic traditions across linguistic frontiers, ensuring that cultural heritage is not lost but rather shared and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

appreciated on a global stage. This process fosters mutual learning and enriches the intellectual and aesthetic resources of humanity. On the other hand, and perhaps more dynamically, translation is not a neutral conduit but an active participant in the creation of culture. It is instrumental in generating hybrid cultural spaces, often referred to as “contact zones”, where processes of intertextuality (the shaping of a text’s meaning by another text) and transculturation (the merging and converging of cultures) actively occur (Bhabha, 1994). This is particularly salient in postcolonial contexts, where translation can subvert or reinforce historical power structures (Tymoczko, 2007; Spivak, 1992); in diasporic communities, where it helps navigate a dual identity between a homeland and a new host nation; and in rapidly modernizing societies, where it mediates the tension between tradition and progress. In these spaces, translation becomes a site of both contestation and collaboration, where critical issues of power dynamics, ethnicity, hegemony, and representation visibly intersect and are negotiated.

However, this central role is not without its inherent and formidable challenges. The practice of translation is perpetually shadowed by the spectre of linguistic and cultural “untranslatability” (Jakobson, 1959), the notion that certain concepts, idioms, and cultural markers are so deeply embedded in their source context that they resist perfect equivalence. This inherent gap can lead to the risk of cultural distortion, appropriation, or simplification, where the nuance and texture of the original are flattened for a new audience. Furthermore, translators face persistent ethical dilemmas pertaining to fidelity and voice (Venuti, 1995): Is the translator’s primary duty to the source text’s author, to the target audience, or to the integrity of the message itself? How does one represent a culture without unconsciously perpetuating stereotypes or exercising a form of epistemic violence? Recognizing these challenges is not to undermine translation’s value but to appreciate its immense complexity and the weight of responsibility carried by those who build these bridges of meaning.

This research article, therefore, aims to provide a comprehensive analysis of the integral function of the translation

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

as a bridge between cultures experiencing profound transition. The research will investigate theoretical frameworks from cultural studies, postcolonial theory, and sociology that conceptualize translation as far more than a textual transfer, positioning it instead as a form of rewriting, negotiation, and cultural mediation (Lefevere, 1992). It will examine empirical examples from a range of global contexts, analysing how specific translations have influenced cultural narratives, shaped identities, and facilitated (or hindered) cross-cultural dialogue. Finally, the article will analyse the critical implications of this expanded view for both translation practice and theory, arguing for a more ethically engaged and culturally conscious approach in our contemporary, multicultural, and multilingual societies.

Through this inquiry, the research seeks to firmly contextualize translation as a transformative cultural act, a pivotal force in navigating, interpreting, and ultimately shaping the ongoing transitions that define our modern world in terms of identity, communication, and social cohesion.

To fully grasp this expanded role, it is essential to understand translation through the lens of power dynamics. The translator's choices are influenced by the relative prestige of the source and target languages, the commercial pressures of publishing markets, and the historical baggage of colonial and neo-colonial relationships (Schäffner, 2004). The translation of a text from a dominant global language into a minority language often involves different pressures and considerations than the reverse process. For instance, the translation of Western scientific and philosophical texts into other languages has historically been a tool for modernization and knowledge transfer, but it can also be a form of cultural imposition, potentially sidelining indigenous knowledge systems (Robinson, 2011). Conversely, the translation of literature from postcolonial nations into English or other global languages often involves navigating the expectations of a Western readership, a process that can sometimes lead to the exoticization or simplification of the source culture to make it more palatable and marketable (Spivak, 1992). This power imbalance necessitates a heightened ethical awareness, moving the translator's role from that of a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

neutral technician to a responsible cultural mediator who must consciously decide whether to assimilate the foreign text into the target culture's values or to challenge those values by preserving the text's foreignness (Venuti, 1995). This ethical imperative is at the heart of translation's function as a bridge, reinforcing existing power structures or providing a platform for resistance and the assertion of cultural identity.

Furthermore, the digital age has radically transformed the landscape of cultural translation, introducing both new opportunities and complex challenges. On one hand, technology has democratized access to translation tools, enabling rapid communication and the instantaneous, global dissemination of ideas through social media, streaming services, and digital publications (Cronin, 2013). Machine translation and AI-powered tools break down immediate barriers, allowing for a previously unimaginable flow of information. However, this technological mediation also risks flattening cultural nuance. Automated systems, trained on vast datasets that may themselves contain cultural biases, can struggle with the very concepts of untranslatability, humour, metaphor, and culturally specific references that are central to deep understanding. The speed and volume of digital communication can privilege immediacy over accuracy, potentially leading to misunderstandings or the erosion of linguistic diversity as globalized, algorithmically driven English exerts a powerful homogenizing influence. Therefore, the contemporary translator must also act as a critical arbiter between the efficiency of technology and the irreplaceable value of human cultural insight, ensuring that the bridge built by translation is not a fragile, automated walkway but a sturdy, thoughtfully constructed structure capable of bearing the weight of complex cultural exchange.

This study will argue that navigating these power dynamics and digital challenges requires a redefinition of translator competence. Beyond mere bilingualism, the modern translator must be a cultural analyst, an ethical decision-maker, and a skilled negotiator of meaning. Their competence encompasses what Katan describes as "transcultural mediation," an ability to not only understand two cultures but to explain one

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

to the other, to anticipate potential points of misunderstanding, and to build a viable framework for communication (Katan, 2014). This involves a deep sensitivity to context, ideology, and the historical subtexts that every text carries with it. It is this sophisticated, ethically grounded form of translation that truly functions as a bridge, not by erasing difference, but by making difference comprehensible and navigable, thereby fostering a genuine dialogue that is essential for social cohesion in an era of perpetual transition.

By examining these multifaceted dimensions, this research will demonstrate that translation is indeed one of the most vital cultural practices for building understanding in our interconnected yet often divided world.

Materials and methods

To comprehensively analyze the complex role of translation as a bridge in cultural transitions, this research adopts a qualitative and interdisciplinary methodology. This approach synthesizes theoretical frameworks and empirical evidence from translation studies, intercultural communication, cultural anthropology, and sociolinguistics. The research article is positioned to move beyond a purely textual analysis and instead investigate translation as a dynamic socio-cultural practice, examining its function as both a cultural mediator and an active agent of transformation during periods of significant cultural flux.

The research is built upon a triangulated data collection strategy, ensuring a multifaceted analysis. First, a systematic review of scholarly literature, including articles, books, and critical reviews, forms the theoretical foundation. This review focuses on key concepts such as translation as cultural negotiation, the interplay of power dynamics in translational acts, postcolonial translation theory (Robinson, 2011), and models of transcultural communication.

The analysis of this data is guided by an integrated analytical framework composed of four complementary theoretical lenses:

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cultural translation theory: this framework moves the focus from linguistic transfer to intercultural dialogue, emphasizing how cultural norms, values, and worldviews are negotiated and reinterpreted through the translational process (Bassnett & Lefevere, 1998).

Postcolonial translation criticism: this lens investigates the power imbalances inherent in cross-cultural exchange, examining how translation can be a site where historical colonial structures are either perpetuated or subverted through linguistic choices (Tymoczko, 2007).

Sociolinguistic analysis: this perspective considers the social functions of language, analyzing how translation practices contribute to the maintenance, erosion, or transformation of cultural identities and group membership.

Ethical translation principles: this dimension provides a normative framework for assessing the translator's responsibility in representing source cultures accurately and respectfully, navigating dilemmas of fidelity, voice, and appropriation (Venuti, 2008).

The research procedure unfolded in three sequential phases:

Literature filtering and thematic coding: the collected literature was systematically reviewed to identify and code recurring themes and critical debates related to translation's role in cultural transition.

Comparative analysis: a detailed comparative examination of translations and their source texts was undertaken, focusing on the contextual factors influencing translational choices and the patterns that emerge in mediating cultural content.

Synthesis and interpretation: Finally, findings from theoretical perspectives and empirical case studies were integrated to construct a cohesive narrative that assesses the multifaceted bridging function of translation.

It is important to acknowledge the limitations of this research. As a predominantly theoretical and qualitative investigation, its findings are based on interpretive analysis and secondary data, which may limit their generalizability. The

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

article offers a deep conceptual and critical understanding rather than broad, statistically generalizable claims.

To build upon this work, future research could employ complementary empirical methods, such as ethnographic fieldwork within translating communities or surveys of translators, to gather primary data on the decision-making processes and lived experiences of those directly engaged in the practice of cultural translation.

Results and discussions

The analysis confirms that translation functions far beyond the pursuit of linguistic equivalence, operating instead as a profound process of cultural mediation (Pym, 2010). Translators act as essential cultural intermediaries, tasked with bridging the deeply embedded worldviews, practices, and values inherent in different languages.

This role is particularly critical in transitional contexts, where cultural identities are fluid and evolving. For instance, in postcolonial settings, translators must navigate the complex terrain between indigenous traditions and colonial languages, often actively renegotiating cultural narratives to assert local identity while simultaneously engaging a global discourse.

This process enables genuine intercultural dialogue. Through strategic choices, such as domestication (adapting the text to target-culture norms) or foreignization (retaining the source-culture's distinctive elements) (Venuti, 1995), translators perform a delicate negotiation between cultural preservation and accessibility. These decisions highlight translation's pivotal role in balancing continuity with change, adapting source texts to the expectations of a new audience without erasing their original meaning.

Furthermore, in an era of globalization, translation is a primary engine of cultural hybridity, where elements from diverse cultures merge to challenge rigid boundaries and create new, transcultural forms (Bhabha, 1994). The translation of diasporic literature, for example, reveals how migrant identities are reshaped through multilayered linguistic interactions, with

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

translation playing a crucial role in constructing these hybrid cultural narratives. Concurrently, translation serves as a vital tool for cultural preservation, acting as a repository of cultural memory by transmitting endangered languages and culturally specific knowledge. This function is essential as a form of intercultural education, particularly for societies facing rapid modernization or pressures of cultural assimilation.

Despite this enabling role, translation encounters significant limitations and ethical challenges. The phenomenon of “untranslatability” (Jakobson, 1959) arises when deeply rooted cultural concepts resist easy transfer, demanding immense cultural competence and creativity from translators to convey nuance without distortion. Moreover, power imbalances between dominant and marginalized cultures inevitably influence translation. It can either perpetuate cultural domination or serve to empower minority voices, making an ethical practice that advocates for diversity, respects source communities, and avoids appropriation imperative.

Ultimately, translation’s most profound impact may lie in its capacity to foster social cohesion and peacebuilding. By bridging language barriers in multicultural societies, it facilitates mutual understanding and is instrumental in diplomacy, humanitarian work, and conflict resolution. By enabling access to diverse perspectives, translation cultivates the empathy and intercultural competence foundational to peaceful coexistence in pluralistic societies. While the increasing digital mediation of translation (Cronin, 2013) expands opportunities for exchange, it also raises new questions about control and authenticity, underscoring that as a cultural bridge, translation remains a powerful, complex, and ever-evolving force.

This complex mediating function necessitates what Baker terms a “narrative” approach, where translators actively engage with the frameworks that shape societal perceptions (Baker, 2006). In conflict zones or areas of political tension, the translator’s choices can either reinforce divisive narratives or construct bridges of shared understanding, making their role not merely linguistic but profoundly ethical and political. The

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

translator becomes a curator of meaning, responsible for how stories are framed and received across cultural divides.

This responsibility extends to the realm of technology, where the rise of neural machine translation necessitates a re-evaluation of the human mediator's role. While AI can achieve remarkable syntactic accuracy, it often stumbles upon the cultural pragmatics and deeply contextualized meanings that define human communication (Munday, 2016). The human translator thus becomes an essential corrector and cultural validator, ensuring that automated processes do not erase nuance or perpetuate embedded biases present in training corpora. This collaboration between humans and machines underscores the continued indispensability of cultural literacy in translation.

Furthermore, in educational contexts, pedagogical approaches must evolve to prepare translators for this expanded role. Emphasis must shift from purely linguistic exercises to training in cultural analysis, ethical reasoning, and critical self-reflection on positionality (Tymoczko, 2014). Translators must be equipped to recognize their own cultural frameworks and how these influence their interpretations, ensuring that their mediation does not unconsciously privilege one worldview over another. This reflexivity is key to ethical practice in asymmetrical cultural exchanges.

In conclusion, the act of translation emerges as a form of critical cultural citizenship. It is a practice that requires not only technical skill but also deep intercultural empathy, ethical commitment, and a sophisticated understanding of power dynamics. As cultures continue to converge and transform, the translator's function as a mindful, active bridge, one that acknowledges its own constructive role, becomes ever more vital for fostering a global dialogue based on mutual respect rather than assimilation or domination.

Conclusions

This article positions translation not as a simple mechanical task, but as a dynamic and multifaceted bridge, a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

vital infrastructure of interconnection in a world characterized by perpetual cultural transition. It operates as an active, generative force that does more than connect; it mediates between disparate worldviews, negotiates meaning across power imbalances, and subtly reconfigures cultural narratives in the process. This process of mediation is never neutral; it is an act of interpretation that requires the translator to make constant choices about which elements of the source culture to foreground, which to adapt, and how to frame difference for a new audience. By facilitating a dialogue that respects difference rather than erasing it, translation fosters the emergence of hybrid cultural forms and deepens intercultural understanding, making it an indispensable practice in the ongoing negotiation of global and local identities. Its unique and paradoxical strength lies in its dual capacity: to act as an archive for preserving cultural specificity and heritage against the erosive forces of homogenization, while simultaneously serving as a catalyst for cultural transformation and renewal. This dual role underscores its essential function as a regulatory mechanism, managing the constant tension and flux between globalizing forces and the enduring, deeply human need for local distinctiveness and belonging. In this sense, translation is not merely a reflection of cultural change but a primary engine of it, shaping the very contours of cross-cultural engagement.

The efficacy and integrity of this cultural bridge are profoundly dependent on the human agent at its core: the translator. They are not passive conduit, but an active co-creator of meaning, a highly skilled professional whose decisions carry significant ethical weight. Their sensitivity to nuanced cultural codes, their ethical commitment to representing marginalized or source voices with integrity and avoiding appropriation, and their skillful navigation of the inherent power asymmetries between dominant and minoritized languages are what ultimately determine whether translation builds a sturdy, respectful bridge or a faulty, exploitative one. Inevitable challenges, such as the thorny problem of untranslatability, where deeply culture-specific concepts resist easy transfer, or the perennial risk of cultural distortion, cannot be satisfactorily solved by algorithms or automated systems alone. These challenges demand creative,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ethically grounded strategies born from deep intercultural knowledge, extensive experience, and critical self-reflection on the part of the translator, who must constantly balance fidelity to the source with intelligibility for the target audience.

Beyond the purely textual, translation plays an incontrovertibly critical social and political role whose importance is often overlooked. In increasingly multicultural and super-diverse societies, professional translation and interpreting in legal, medical, and social services are foundational pillars for basic social cohesion and equity, enabling not only practical communication but also ensuring access to justice and care. More importantly, on a societal level, the work of translators fosters mutual empathy and recognition upon which peaceful coexistence and integration fundamentally depend. Furthermore, in the high-stakes realm of international relations, diplomacy, conflict resolution, and global governance, translation is the unsung hero of cooperation.

As the primary drivers of cultural evolution, namely, accelerated globalization, vast migration flows, and relentless technological change, continue to reshape our world, the function of translation as this essential cultural bridge will only grow in importance and complexity. However, to fully elucidate its transformative potential and navigate the challenges of the digital age, future research must expand beyond the theoretical and philosophical frameworks that have long dominated the field. There is a pressing need for robust empirical and ethnographic studies that investigate the lived agency of translators, documenting their decision-making processes in real-world scenarios. Research should also focus on measuring the tangible, real-world impact of translations on community identity formation, social integration, and the maintenance of heritage languages. Perhaps most crucially, the influence of automated and digital translation technologies, from neural machine translation to AI-powered tools, must be critically examined not just for their linguistic accuracy but for their profound cultural and ethical implications, including the potential for embedding biases and flattening cultural nuance.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Ultimately, as this article affirms, translation is far more than a linguistic act; it is a vital form of cultural practice and a mode of ethical engagement with others. It is a discipline actively shaping the evolving and interconnected tapestry of human societies in transition, making it an indispensable field of study and practice for anyone seeking to understand and navigate the complexities of our 21st century world.

References:

- Angelelli, C.V. (2008). *Assessing quality in community interpreting*. John Benjamins Publishing.
- Apter, E. (2006). *The translation zone: A new comparative literature*. Princeton University Press.
- Armas Pesántez, P.R., Aquino Rojas, M.A., Macias Silva, E.C., & Reinoso Espinosa, A.G. (2021). *English for specific purposes: Methodology*. Editorial Grupo Compás.
- Baker, M. (2011). *In other words: A coursebook on translation* (2nd ed.). Routledge.
- Baker, M., & Saldanha, G. (Eds.). (2009). *Routledge encyclopedia of translation studies* (2nd ed.). Routledge.
- Bassnett, S. (2013). *Translation studies* (4th ed.). Routledge.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Multilingual Matters.
- Berman, A. (1992). *The experience of the foreign: Culture and translation in Romantic Germany* (S. Heyvaert, Trans.). State University of New York Press.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of translation: The spread of ideas in translation theory*. John Benjamins Publishing.
- Chow, R. (2007). *Sentimental fabulations, contemporary Chinese films: Attachment in the age of global visibility*. Columbia University Press.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Cronin, M. (2003). *Translation and globalization*. Routledge.
- Cronin, M. (2013). *Translation in the digital age*. Routledge.
- Derrida, J. (1985). Des tours de Babel. In J.F. Graham (Ed.), *Difference in translation* (pp. 165-207). Cornell University Press.
- Garzone, G.E., Heaney, D., & Riboni, G. (Eds.). (2016). *Language for specific purposes: Research and translation across cultures and media*. Cambridge Scholars Publishing.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R.A. Brower (Ed.). *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.
- Katan, D. (2014). *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators* (3rd ed.). Routledge.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Lefevere, A. (1998). *Translating literature: Practice and theory in a comparative literature context*. The Modern Language Association of America.
- Monnier, N. (Ed.). (2018). *Languages for specific purposes in history*. Cambridge Scholars Publishing.
- Pascalău, R., Smuleac, L., Stanciu, S., Imbrea, F., Smuleac, A., Leveraging modern languages and translations for sustainable environmental practices. *International Multidisciplinary Scientific GeoConference: SGEM*; Sofia, Vol. 23, Iss. 4.2, 2023.
- Pym, A. (2010). *Exploring translation theories*. Routledge.
- Robinson, D. (1997). *Western translation theory: From Herodotus to Nietzsche*. St. Jerome Publishing.
- Robinson, D. (2011). *Translation and empire: Postcolonial approaches explained*. Routledge.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Robinson, D. (2012). *Becoming a translator: An introduction to the theory and practice of translation* (3rd ed.). Routledge.
- Schäffner, C. (2004). Translation and power. In K. Malmkjær (Ed.). *Translation in undergraduate degree programmes* (pp. 117–129). John Benjamins Publishing.
- Shuttleworth, M., & Cowie, M. (1997). *Dictionary of translation studies*. St. Jerome Publishing.
- Spivak, G. C. (1992). The politics of translation. In *Outside in the teaching machine* (pp. 179–200). Routledge.
- Tymoczko, M. (2007). *Enlarging translation, empowering translators*. St. Jerome Publishing.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
- Venuti, L. (2008). *The scandals of translation: Towards an ethics of difference*. Routledge.
- Von Flotow, L. (1997). *Translation and gender: Translating in the “era of feminism”*. St. Jerome Publishing.
- Wallwork, A. (2023). *English for academic research: Grammar, usage and style* (2nd ed.). Springer.
- Wolf, M. (2007). Translation as intercultural communication. In *Transversal: Journal for Jewish Studies*, (12), 1–14.

**AMERICAN MOVIE TITLE TRANSLATION AND
FUNCTIONAL EQUIVALENCE: A ROMANIAN-FRENCH
COMPARISON¹**

Andra-Iulia URSA

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

Email: andra.ursa@uab.ro

Abstract

How many times have we decided to watch a movie simply because its title caught our attention? A film's title does much more than name the story; it sets the mood, offers a glimpse into the plot or central concept, and often provides a memorable tagline. At the same time, it works as a marketing tool, much like the poster, trailer, or promotional campaign. Because films are often released at the intersection of different cultural moments and audiences, crafting the right title has become an art form in itself. This study explores how American movie titles are translated into Romanian and French, examining the linguistic, cultural, and promotional strategies that shape their adaptation. Drawing on Nida's (1964, 1986) theory of formal and dynamic equivalence, as refined by He's (2025) model of functional equivalence, the analysis applies four evaluative parameters: informational, expressive, aesthetic, and promotional. The selected corpus includes twelve American film titles, followed by their Romanian and French translation. Each translation is

¹Article History: Received: 15.09.2025. Revised: 05.10.2025. Accepted: 06.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: URSA, A.I. (2025). *AMERICAN MOVIE TITLE TRANSLATION AND FUNCTIONAL EQUIVALENCE: A ROMANIAN-FRENCH COMPARISON*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 224-242. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.11>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

then examined at both the semantic and pragmatic levels to determine how meaning, emotion, and marketing appeal are negotiated across languages. The findings reveal clear differences between the two translation cultures. These tendencies depict each country's cinematic identity: Romania's emphasis on realism and communicative clarity versus France's combination of marketable skills and international orientation.

Keywords: film title; title translation; functional equivalence; semantics and pragmatics; Romanian and French cinema.

1. Introduction

Audiovisual translation (AVT) plays an important role in helping people around the world to understand and enjoy movies, TV shows, and other media produced in different languages. It involves the rendition of screenplays from one language to another, safeguarding the story, emotion, and cultural meaning in a way that is relatable to new audiences. Streaming platforms require titles that function well in digital environments, meaning they must be instantly understandable, catchy, and compatible with various screen sizes. Consequently, translators' decision is fundamental for the box office success.

The title of a movie is among the first pieces of information presented to potential viewers, offering clues about the film while also sparking curiosity. In doing so, it can prompt audiences to seek further details and ultimately influence their viewing choices. In this respect, a five-year study of the South Korean movie market revealed that titles containing information about a film's genre or storyline significantly influence box office performance. In particular, the study found that under-promoted films achieve higher revenues when their titles are more informative (Bae & Kim, 2019).

Malur (2022, p. 1) argues that a film title is far more than a simple label, because it represents a complex linguistic and semiotic construct. The title encapsulates layers of meaning that relate to the film's narrative, emotional tone, and symbolic world. In this sense, titles embody semantic multidimensionality, combining literal, figurative, and cultural associations. This view

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

supports the idea that film titles should be studied not only as marketing tools but also as linguistic artefacts that convey semantic and pragmatic information.

Film titles, as recent scholars have argued, are also critical elements of cinematic discourse that deserve attention within film studies. They constitute the audience's first point of contact with a film, often preceding its release and shaping preliminary expectations. In this sense, titles operate as paratexts, perceived as interpretive thresholds that mediate access to the film's diegetic world. Some viewers engage with this threshold and proceed to watch the film, while others may recognize the title without entering the narrative space it represents (Holobut, Rapacz & Stelmach, 2024, p. 134).

Because of this duality, film titles occupy a hybrid position: they are at once integral and external to the filmic text (Holobut, Rapacz & Stelmach, 2024, p. 134). Within the cinematic experience, the title, especially as part of the opening sequence, contributes to the film's thematic and aesthetic construction. Yet beyond the screen, it acquires autonomy, circulating independently in promotional materials, media discourse, and cultural memory. This liminal status grants titles both artistic and historical significance, positioning them as sites of interpretation and identity formation within film culture.

2. Literature Review: Formal and Dynamic Equivalence in Translation

A formal-equivalence type of translation is fundamentally source-oriented, meaning that it seeks to preserve both the form and the content of the original message as faithfully as possible. According to Nida (1964, pp. 134-135) Such translations attempt to reproduce specific formal elements, including grammatical units, consistency in word usage and meaning within the source text. In addition, it makes an effort to preserve formal markers such as punctuation, paragraph divisions, and even poetic indentation. In many cases, this practice is carried to extremes, with the final result consisting of strings of text that are essentially meaningless. We may affirm that formal equivalence

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

is, in many respects, comparable to literal translation. And we know that word-for-word translation is, more often than not, detrimental to the fluency and naturalness of the target language.

That is why, unlike formal-equivalence translations, dynamic-equivalence translations place their emphasis on the effect they produce on the reader. The aim is not strict fidelity to form, but rather to evoke in the target audience a response comparable to that of the original audience. In this sense, a dynamic-equivalence is what a bilingual and bicultural speaker might recognize as entirely natural. Nevertheless, this type of translation is not a paraphrase or a free adaptation, and its legitimacy depends on transmitting the meaning and intention of the original text (Nida, 1964, p. 136).

In *From One Language to Another* (1986), de Ward and Nida introduced the term “functional equivalence” for the first time. This concept preserved the core of Nida’s earlier theory of dynamic equivalence, while clarifying and refining its scope. The “function” in functional equivalence refers to differences in pronunciation, grammar, vocabulary, and discourse that nonetheless serve the same or a similar communicative purpose.

Christiane Nord (1995, p. 264) proposed that translation should also account for the multiple roles a text performs within its communicative situation. Applied to titles and headings, these roles can be understood through six principal functions: (1) “the distinctive function”, which differentiates one film from another; (2) “the metatextual function”, which establishes the title as belonging to the cinematic domain; (3) “the phatic function”, designed to capture the audience’s attention; (4) “the referential function”, which provides clues about the plot, setting, or genre; (5) “the expressive function”, through which the filmmaker or production studio conveys an attitude or emotional stance; and finally, (6) “the appellative function”, which stimulates curiosity and encourages potential viewers to engage with the film.

In 2025, He (p. 104) argued that, by combining the theory of functional equivalence with the communicative functions of movie titles, the English translation of a film title should, at a macro level, achieve equivalence in four essential functions of the original: informational, expressive, aesthetic, and promotional. In

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

this way, the target audience is offered a cultural experience comparable to that of the source audience (He, 2025, p. 104). Building on this framework, the scholar applied the four functions to the analysis of English movie titles translated into Chinese. While Nord's typology is broad and applicable to any text type, He adapts these categories to the dual nature of film titles as both linguistic and commercial artifacts. Adopting the same model, our study examines how English movie titles are rendered into Romanian and French.

2.1 Informational Equivalence

As stated by He (2025, p. 104), In a movie title, information is key. It should point to the film's main content and act as a guide for the audience. The wording must be neither vague nor misleading, and without adding irrelevant details just for effect. A well-chosen title helps viewers grasp the essence of the film and decide if they want to see it. The same principle applies to translated titles, which should also guide the audience toward a correct understanding of the story.

2.2 Expressive Equivalence

Movie titles work much like article headlines: they give a compact sense of the story while also setting its emotional tone. Word choice, understood as formal or informal, positive or negative, signals the feelings behind the film. This is why, in translation, it's important to capture the original emotional tone rather than guess or alter it. Following the principle of functional equivalence, the translator's task is to recreate the emotions carried by the original title (He, 2025, p. 104).

2.3 Aesthetic Equivalence

According to He (2025, p. 106), aesthetic equivalence highlights the sensory pleasure that words themselves can offer. A well-crafted title can capture the audience's attention and evoke emotional resonance. While this quality is somewhat intangible, it remains identifiable. As the scholar notes, differences in linguistic structure between two different languages mean that beauty is expressed in different ways,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

requiring the translator to combine aesthetic sensitivity with strong translation skills.

Moreover, cultural distinctions also play an important role. Overall, Romanian film titles oscillate between tradition and collective memory, social realism, and an openness to globalization, while reflecting the dynamics of contemporary Romanian cultural identity. For example, titles such as *Capra cu trei iezi* (2022) [The goat and her three kids], *Moromeții* (1987, 2018) [The Moromete family], and *Amintiri din Epoca de Aur* (2009) [Tales from the Golden Age] draw on literature, folklore, and shared historical memory. Films like *Taximetriști* (2023) [Taxi drivers], *Soldații. Poveste din Ferentari* (2017) [Soldiers. A Story from Ferentari], *Poziția copilului* (2013) [Child's pose], and *Polițist, adjectiv* (2009) [Police, adjective] point to everyday life and pressing social issues. At the same time, titles such as *Balanța* (1992) [The Oak], *Coborâm la prima* (2018) [Next stop, first station], *Hârtia va fi albastră* (2006) [The paper will be blue], and *Un pas în urma serafimilor* (2017) [One step behind the Seraphims] employ symbols and metaphors that suggest mood and theme rather than direct action. Finally, foreign titles like *Ana, Mon Amour* (2017) and *California Dreamin'* (2007), and *Miami Bici* (2020) reveal an openness to the global market and a tendency to retain bilingual or foreign-inspired titles for international visibility.

French film titles reveal a balance between fidelity to literary and historical traditions, sensitivity to social issues, and a global orientation, reflecting France's dual role as both a national and international cinematic force. For instance, films like *Les Trois Mousquetaires: D'Artagnan* (2023) [The three Musketeers: D'Artagnan], *La Princesse de Montpensier* (2010) [The princess of Montpensier], and *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (2010) [The extraordinary adventures of Adèle Blanc-Sec] draw on classical literature and heritage. Social realism is present in titles such as *Deux Jours, Une Nuit* (2014) [Two days, one night], *Jusqu'à la Garde* (2017) [Custody], and *120 Battements par Minute* (2017) [BPM (Beats per Minute)], which directly reference social concerns and collective experiences.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

At the same time, metaphorical and symbolic titles such as *Nocturama* (2016), *Anatomie d'une Chute* (2023) [Anatomy of a fall], and *La Bête dans la Jungle* (2023) [The beast in the Jungle] emphasize mood, atmosphere, and existential themes. Furthermore, global visibility plays an important role. Works like *Saint Laurent* (2014), or *Close* (2022) maintain internationally intelligible titles that resonate across languages.

American movie titles released in 2025 reveal cultural distinct strategies. Many emphasize franchise continuity, such as *Den of Thieves 2: Pantera*, *Captain America: Brave New World*, *Bridget Jones: Mad About the Boy*, and *Star Trek: Section 31*. Others use genre-marking titles, particularly in horror and thriller, with examples like *Wolf Man*, *Werewolf Game*, *The Devil and the Daylong Brothers*, *The Monkey*, and *The Woman in the Yard*. A third trend involves metaphorical naming, where films such as *Presence*, *Inheritance*, *Anatomy of a Fall*, *The Assessment*, and *Love Me* favour short, evocative titles. At the same time, colloquial, humorous, and ironic tones are common in comedies like *Kinda Pregnant*, *You're Cordially Invited*, *Good Bad Things*, and *Alexander and the Terrible*. Some titles are character-driven, centering on personal names: *Riley*, *Renner*, *Bob Trevino Likes It*, *Henry Danger: The Movie*. Finally, a strong action-thriller current conveys energy, danger, and resilience, as in *Flight Risk*, *Back in Action*, *Uppercut*, *The Accidental Getaway Driver*.

So, if we compare the three aesthetic tendencies, clear distinctions emerge. Romania tends to lean on identity and authenticity. France, by contrast, blends cultural prestige with universal reach, whereas, the USA thrives on marketability and audience segmentation, with one stream dominated by franchise-driven blockbusters and another defined by indie productions that use evocative, ironic, or experimental naming.

2.4 Promotional Equivalence

He (2025, p. 106) highlights one final aspect of functional translation: promotional equivalence. Since films carry not only cultural but also commercial value, their success depends heavily on effective promotion, and the title functions as the film's calling card. A memorable title, like a striking first impression,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

draws attention and sparks curiosity. In this sense, the promotional function requires the title to operate as a persuasive tool for audiences.

3. Methodology

This study adopts a comparative qualitative research design grounded in translation studies and applied linguistics. It seeks to examine how American movie titles are translated into Romanian and French, using functional equivalence (Nida, 1964; 1986; He, 2025) as the main analytical framework. The four equivalence types: informational, expressive, aesthetic, and promotional, serve as the evaluative parameters for identifying translation strategies and cultural tendencies. The descriptive research combines textual analysis (semantic and pragmatic interpretation) with cross-cultural comparison (Romanian vs. French translation practices).

The corpus consists of twelve American films released between 1994 and 2016, selected based on their high levels of international recognition, and to represent different genres: drama, animation, thriller, romance, and musical. Data were collected from official film databases, national distributors, and streaming platforms to ensure the accuracy of Romanian and French title versions. Each film title was then back-translated and evaluated according to the four functional equivalence parameters. In addition to the four functional levels, semantic and pragmatic analyses are carried out for each translation.

The analysis aims to answer the following key questions:

1. What are the main differences between the Romanian and French approaches to translating the titles of American films, and how do these approaches balance the four functions of equivalence?
2. To what extent do these translation strategies reflect each country's broader cultural and cinematic tendencies as observed in their national movie naming conventions?

4. Comparative Case Study

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Original title	Romanian translation	French translation (France)
1. <i>The Shawshank Redemption</i> (1994)	<i>Închisoarea Îngerilor</i> [The prison of angels] Informational: reduced Expressive: strong Aesthetic: lyrical phrasing Promotional: emotionally appealing.	<i>Les Évadés</i> [The escapees] Informational: partial Expressive: more literal. Aesthetic: straightforward Promotional: clear for audience expectations (prison escape).
2. <i>A Bug's Life</i> (1998)	<i>Aventuri la Firul Ierbii</i> [Adventures at grass level] Informational: clarifies setting. Expressive: playful Aesthetic: metaphorical. Promotional: effective for family audience.	<i>1001 Pattes</i> [1001 legs] Informational: indirect, less about "life." Expressive: humorous Aesthetic: rhythmical Promotional: highly appealing
3. <i>Jeepers Creepers</i> (2001)	<i>Tenebre</i> [Darkness] Informational: vague Expressive: ominous Aesthetic: too generic Promotional: effective in horror marketing but less distinctive	<i>Jeepers Creepers, le Chant du Diable</i> [Jeepers Creepers, the devil's song] Informational: enriched by "devil." Expressive: stronger, menacing. Aesthetic: balanced between original and adaptation Promotional: very effective in horror context
4. <i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> (2004)	<i>Strălucirea Eternă a Minții Neprihănite</i> [The eternal brilliance of the unblemished mind] Informational: preserved Expressive: high	<i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> Informational: intact. Expressive: foreignizing

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

	Aesthetic: elegant Promotional: artistically aligned	strategy Aesthetic: exotic Promotional: capitalizes on originality
5. <i>Cinderella Man</i> (2005)	<i>Renăscut din Cenușă</i> [Reborn from the ashes] Informational: transformed Expressive: powerful Aesthetic: metaphorical Promotional: appealing for drama	<i>De l'Ombre à la Lumière</i> [From the shadows to the light] Informational: transformed Expressive: hopeful Aesthetic: rhythmic Promotional: inspiring
6. <i>Happy Feet</i> (2006)	<i>Mumble, Cel mai Tare Dansator</i> [Mumble, the coolest dancer] Informational: expanded Expressive: playful Aesthetic: colloquial Promotional: effective for children	<i>Happy Feet</i> Informational: intact Expressive: foreign Aesthetic: catchy Promotional: relies on English global marketing
7. <i>Inception</i> (2010)	<i>Începutul</i> [The beginning] Informational: partial Expressive: weaker Aesthetic: ordinary Promotional: less distinctive	<i>Inception</i> Informational: ambiguous Expressive: mysterious Aesthetic: exotic Promotional: relies on English global marketing
8. <i>Moneyball</i> (2011)	<i>Arta de a Învinge</i> [The art of winning] Informational: altered, avoids baseball jargon Expressive: inspirational Aesthetic: formal Promotional: effective for non-baseball cultures.	<i>Le Stratège</i> [The strategist] Informational: adapted Expressive: pragmatic Aesthetic: concise Promotional: clear, marketable
9. <i>Silver Linings</i>	<i>Scenariu pentru Happy-End</i> [Script for a happy	<i>Happiness Therapy</i>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<i>Playbook</i> (2012)	ending] Informational: transformed Expressive: uplifting Aesthetic: clear but lacks originality Promotional: appealing for romance	Informational: very free adaptation Expressive: catchy Aesthetic: slogan-like Promotional: highly effective
10. <i>As Above, So Below</i> (2014)	<i>Precum în Iad, așa și pe Pământ</i> [As in hell, so on earth] Informational: transformed Expressive: dramatic Aesthetic: biblical cadence Promotional: strong in horror marketing	<i>Catacombes</i> [Catacombs] Informational: local Expressive: ominous Aesthetic: concise Promotional: very effective.
11. <i>Inside out</i> (2015)	<i>Întors pe Dos</i> [Turned upside down] Informational: partial, metaphorical Expressive: playful Aesthetic: catchy Promotional: appealing for families	<i>Vice-Versa</i> Informational: partial, metaphorical Expressive: playful Aesthetic: elegant Promotional: very effective.
12. <i>La La Land</i> (2016)	<i>Orașul Muzicii</i> [The city of music] Informational: clarifies for Romanian audience Expressive: less playful Aesthetic: plain Promotional: weaker, less glamorous	<i>La La Land</i> Informational: ambiguous Expressive: suggestive Aesthetic: exotic Promotional: relies on English global marketing

Table 1: Comparative Translation of American Movie Titles into Romanian and French

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

As it can be seen, and as an overall observation of the above table, the tendencies that characterize each country's approach to naming national movies are largely preserved when translating American titles as well. Romanian translations frequently expand, clarify, or dramatize to ensure accessibility for local audiences, even at the risk of losing some of the subtlety or ambiguity of the original title. For example, *La La Land* becomes *Orașul Muzicii* [City of music]. By contrast, French translations tend to strike a balance between fidelity and marketability. In some cases, they adopt a foreignizing strategy, keeping the original English title intact, such as in the cases of *La La Land*, or *Inception*. However, in other cases they simplify or adapt creatively with catchy slogans that highlight audience appeal: *Happiness Therapy*, *Catacombes*.

Taken together, these strategies show that across both languages, the four types of equivalence: informational, expressive, aesthetic, and promotional, are negotiated in different ways, influenced by cultural norms, audience expectations, and the broader role each cinema plays in global cultural flows. We will now proceed to analyse these twelve examples by applying the framework of functional equivalence and taking into account the semantic and pragmatic effects of each translation.

Example 1: *The Shawshank Redemption* (1994) - *Închisoarea Îngerilor* [The prison of angels] - *Les Évadés* [The escapees]

The original title combines the proper noun Shawshank, which refers to the prison setting, and the abstract concept of “redemption”, which implies escape and spiritual renewal. The Romanian title shifts the emphasis away from redemption and toward a more vivid imagery. The informational equivalence is reduced because the concept of “redemption” is removed. However, the expressive and aesthetic values are enhanced by the use of a lyrical phrasing that expresses hope. From a promotional standpoint, the Romanian version is emotionally appealing and resonates with local audiences due to its metaphorical content.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

In contrast, the French translation prioritizes clarity by focusing solely on the act of escape. Here, informational equivalence is limited, with redemption replaced by a plot-driven reference, and expressive equivalence is more pragmatic. Aesthetically, the French version is simple, but it serves a clear promotional purpose by directly aligning with audience expectations of a prison break story.

Example 2: *A Bug's Life* (1998) - *Aventuri la Firul Ierbii* [Adventures at grass level] - *1001 Pattes* [1001 legs]

The Romanian choice dramatizes for children, emphasizing the viewpoint of small creatures. Informational equivalence is partially maintained because insects are implied, expressive equivalence is playful and child-friendly, aesthetic value is increased through vivid imagery, and promotional function is strong, appealing to families. The French version humorously exaggerates, resulting in a catchy bug name. The French name for a myriapod is normally "1000 pattes" but adding one more indicates that the bug is unadjusted. Informational equivalence is indirect but suggestive, expressive equivalence has a strong sense of humour, aesthetic function comes from rhythm and wordplay, and promotional function is excellent, ensuring memorability.

Example 3: *Jeepers Creepers* (2001) - *Tenebre* [Darkness] - *Jeepers Creepers, le Chant du Diable* [Jeepers Creepers, the devil's song]

The English title refers to a 1930s song that was popular in jazz culture as a light-hearted, uplifting tune. The title is an ironic twist, referring to the monster's eyes, which he steals from his victims. The Romanian title is reinterpreted, resulting in a weak informational equivalence because the song reference is lost. The expressive equivalence shifts to pure fear, the aesthetic quality becomes dramatic, and the promotional function appeals to horror stereotypes.

The French version retains the original phrase while clarifying with a dark connotational addition. Informational equivalence is greater than in Romanian. By including the word "Devil" the expressive value is increased, and the aesthetic effect

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

combines foreign and local. The promotional power is derived from sensational framing.

Example 4: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) - *Strălucirea Eternă a Minții Neprihănite* [The eternal brilliance of the unblemished mind] - *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

The original takes inspiration from Alexander Pope's poem. In the original text, the phrase refers to the peace and joy that come from forgetfulness. A "spotless mind" is free of painful memories. The same concept is reflected in the film's plot, where the two main characters undergo medical procedures to erase their memories. The Romanian title is almost word-for-word. As a result, the four types of equivalence are strong and reflect the original intentions. The informational and expressive equivalence of the French title are also preserved by maintaining the original English form, while the promotional equivalence aims for global recognition.

Example 5: *Cinderella Man* (2005) - *Renăscut din Cenușă* [Reborn from the ashes] - *De l'ombre à la lumière* [From the shadows to the light]

The original title is more than just a reference to the fairy tale; it was actually used by sportswriter Damon Runyon to describe the film's protagonist, underdog boxer James J. Braddock. The Romanian metaphorical translation references the mythological bird Phoenix while shifting the imagery to resilience and rebirth. The French translation is also metaphorical, emphasizing the concepts of transformation and redemption. The French title, which is somewhat ambiguous, shifts the focus away from the character portrayed in the film and toward the idea of overcoming adversity.

Example 6: *Happy Feet* (2006) - *Mumble, Cel mai Tare Dansator* [Mumble, the coolest dancer] - *Happy Feet*

The idiom "happy feet" is upbeat and refers to a state of utter excitement and carefreeness, fitting the film's musical-comedy tone about a dancing penguin. The Romanian title is personalized by focusing on the main character's name and dancing abilities. In French, the title remains unchanged. This ensures the brand's global marketability.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Example 7: *Inception* (2010) - *Începutul* [The beginning] - *Inception*

The noun “inception” literally means the beginning of something, or the act of initiating. In the film, however, it alludes to implanting an idea in the subconscious. Therefore, the meaning is layered, as it denotes both the starting point and the creation of an idea. In contrast, the Romanian translation narrows the meaning to the word’s initial listing in a dictionary. It simplifies and reduces the informational, expressive, and aesthetic equivalence. Once again, the French translation preserves the foreign identity and suggests global marketability.

Example 8: *Moneyball* (2011) – *Arta de a Învinge* [The art of winning] - *Le Stratège* [The strategist]

The original title combines the word “money” with “ball,” highlighting both the financial struggle of the baseball team and the sport itself. In other words, the title captures the film’s central conflict between economics and the game. The Romanian translation shifts the focus semantically from the technical method to the outcome of success, making the title more appealing to a general audience. This strategy is applied because Romanian people do not have a culture of playing or understanding the rules of baseball. The French version highlights the main character and his role, presenting the film as a story of leadership.

Example 9: *Silver Linings Playbook* (2012) - *Scenariu pentru Happy-End* [Script for a happy ending] - *Happiness Therapy* [Happiness therapy]

The title in English reflects the plot through metaphor, as it alludes to the idiom “every cloud has a silver lining” and the sports term “playbook”. Semantically, this points to the characters’ search for hope and emotional recovery but also at the protagonist’s obsession with football strategy. The Romanian version reduces the metaphorical richness by highlighting the optimistic outcome, making it more accessible to Romanian audiences. The French title emphasizes the psychological dimension of the story, semantically linking it to themes of healing. Both translations rely on adaptation strategies as they

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

abandon the complex metaphor in favour of marketable expressions that resonate with international audiences.

Example 10: *As Above, So Below* (2014) - Precum în Iad, așa și pe Pământ [As in hell, so on earth] - *Catacombes* [Catacombs]

In English, the title refers to the mystical phrase from Hermetic philosophy, which suggests an analogy between the spiritual and earthly worlds. Semantically, it creates a sense of duality, whereas pragmatically it indicates that the plot will explore the hidden connections between realms. The Romanian translation shifts the focus semantically toward damnation, making the horror theme more explicit. Although the phrasing taken from the “Our Father” prayer is “Precum în cer, așa și pe pământ” (“Thy will be done, on earth as it is in heaven”), this paraphrase emphasizes the theme of everlasting punishment. In contrast, the French title reduces the abstract metaphor to the physical location where the film takes place. This strategy ensures clarity for local audiences familiar with the Paris catacombs.

Example 11: *Inside Out* (2015) - *Întors pe Dos* [Turned upside down] - *Vice-Versa*

The literal meaning of the English title refers to something turned so that the inner part is exposed. Figuratively, it conveys the idea of intimate insight, and it epitomized the movie’s general idea: the visualization of a child’s internal emotional life projected outward. *Întors pe dos* means “turned upside down” or “reversed,” suggesting confusion and disorder. Romanian speakers use this expression to refer to being in a bad mood or feeling under the weather. Thus, it sacrifices the metaphor of inner exploration, even though it preserves the sense of emotional confusion that defines the story. The French choice expresses reversal and opposition. The semantic focus is on switching perspectives between internal and external realities, and between different emotions competing for control.

Example 12: *La La Land* (2016) - *Orașul Muzicii* [The city of music] - *La La Land*

La La Land is an informal nickname for Los Angeles, the city of dreamers and the entertainment industry. The Romanian translation creates ambiguity, because in Europe, the city of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

music would be considered Vienna, and in the USA, Nashville. Moreover, it no longer hints at the tension between fantasy and reality, and the musicality is only created by the word “music” itself. The French version keeps the English title unchanged. Since *La La Land* has no direct equivalent in French, retaining it preserves its cultural and metaphorical resonance.

5. Conclusion

This comparative study of American film title translations into Romanian and French has revealed clear distinctions in linguistic strategy, cultural adaptation, and functional emphasis. By applying He's (2025) model of functional equivalence across informational, expressive, aesthetic, and promotional dimensions, the analysis demonstrated that translation choices are connected to cultural and cinematic identities. The following section addresses each research question, drawing on evidence from the corpus and the results of the comparative analysis.

1. What are the main differences between the Romanian and French approaches to translating the titles of American films, and how do these approaches balance the four functions of equivalence?

The Romanian approach to translating American movie titles is characterized by domestication and explicitation. Romanian translators tend to expand, clarify, or paraphrase titles to ensure that they are intelligible. This results in prioritizing informational and expressive equivalence. The translation becomes an interpretive act that reveals the content or mood of the film rather than preserving its stylistic or metaphorical subtleties. The aesthetic and promotional functions are secondary, often simplified to maintain comprehension.

In contrast, the French approach generally has an inclination toward foreignization and stylistic retention. French translators frequently preserve the English title, as it was seen in five out of the twelve selected examples, thereby maintaining its international recognizability. When adaptation occurs, it is usually elegant and concise. This tendency places greater

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

emphasis on aesthetic and promotional equivalence, whereas informational content may be reduced.

2. To what extent do these translation strategies reflect each country's broader cultural and cinematic tendencies as observed in their national movie naming conventions?

These differences correspond closely to each country's broader cinematic and cultural orientation. Romanian cinema, as seen in its national titles, emphasizes authenticity, social realism, and cultural memory. The same values are reflected in its approach to translation, where communicative transparency and emotional intelligibility are prioritized. The result is a translation style that "speaks directly" to domestic audiences and reinforces national identity through accessible phrasing.

French cinema, by contrast, occupies a dual position as both a national and global film culture. Its titles often balance artistic heritage and universal appeal. Rather than over-explaining, French translators preserve the original artistic aura, relying on audiences' cultural literacy and the prestige of English as a global lingua franca. Consequently, the French approach is a blend of refinement, intellectualism, and cosmopolitan sensibility.

Overall, the two translation cultures exhibit complementary orientations: Romania seeks to "translate meaning" while France seeks to "translate identity." Both achieve functional adequacy, but through divergent priorities that reflect each country's historical relationship with language, culture, and cinema.

References:

- Bae, G., & Kim, H. (2019). The impact of movie titles on box office success. *Journal of Business Research*, 103, 100–109. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.06.023>
- de Waard, J., & Nida, E. A. (1986). *From one language to another: Functional equivalence in Bible translating*. Thomas Nelson.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- He, Y. (2025). Study on the translation of English movie titles from the perspective of functional equivalence theory. *International Journal of Education and Humanities*, 18(2), 103–107. <https://doi.org/10.54097/4cvehy90>
- Hołobut, A., Rapacz, M., & Stelmach, M. (2024). Working titles: Computational analysis of film titling practices: A Polish case study. *Kwartalnik Filmowy*, (127), 133–162. <https://doi.org/10.36744/kf.3047>
- Malur, P. G. (2022). *Construing the significance of titles: A qualitative study on unique film titles*. *International Journal of Communication and Media Science*, 9(3), 1–5. <https://doi.org/10.14445/2349641X/IJCMS-V9I3P101>
- Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Brill.
- Nord, C. (1995). Text-functions in translation: Titles and headings as a case in point. *Target: International Journal of Translation Studies*, 7(2), 261–284. <https://doi.org/10.1075/target.7.2.05nor>

RIDICULING AS AN EXPRESSION OF CULTURAL IMAGINARY IN POLITICAL DISCOURSE. AN ANALYSIS OF GENDERED REMARKS IN RECENT PRESIDENTIAL DEBATES¹

Adina BOTAŞ

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

Email: adina.botas@uab.ro

Abstract

This paper examines ridiculing strategies in presidential discourse, focusing on how they operate as rhetorical tools of delegitimation through gendered remarks and as reflections of the cultural imaginary of the speaker. Drawing on Henri Bergson's (1924) notion of laughter as social correction and Michael Billig's (2005) theory of ridicule as a disciplinary practice, ridiculing is situated at the intersection of political performance, cultural norms, and gendered expectations. The study employs Critical Discourse Analysis (CDA) as a method for analysis, emphasizing how meaning is negotiated through interaction and how discursive practices reveal deeper structures of power. By examining selected extracts from recent presidential debates and campaign interactions in the United States of America, France, and Romania, the analysis seeks to uncover how ridicule is constructed linguistically, how it functions in the dynamics of debate, and how it reflects broader social

¹Article History: Received: 15.09.2025. Revised: 05.10.2025. Accepted: 06.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: BOTAŞ, A. (2025). *RIDICULING AS AN EXPRESSION OF CULTURAL IMAGINARY IN POLITICAL DISCOURSE. AN ANALYSIS OF GENDERED REMARKS IN RECENT PRESIDENTIAL DEBATES*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ŞI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 243-264. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.12>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

imaginaries. In the extracts selected from the US debates, Donald Trump's ridiculing of Hillary Clinton ("such a nasty woman") and Kamala Harris ("don't lie") illustrates ridiculing as a gendered practice of domination, where insult and interruption serve to undermine credibility. Clinton and Harris countered by emphasizing factual accuracy, competence, and integrity, indirectly resisting ridiculing but without adopting it fully as a strategy. The French debates between Emmanuel Macron and Marine Le Pen reveal a different dynamic. Le Pen's strategy of constant interruption contrasts with Macron's metaphorical ridicule, exemplified by calling Le Pen the "grande prêtresse de la peur." Here ridiculing operates through symbolic framing rather than overt insult, underscoring the French tradition of rhetorical wit and ideological confrontation. The Romanian examples foreground the salience of gender. Viorica Dăncilă appropriated the "gender card" by framing herself as both resilient and underestimated, ridiculing male fragility while mobilizing maternal and biological imagery to claim strength. Elena Lasconi confronted paternalistic ridicule through the "big hat" metaphor, reappropriating domestic stereotypes ("sent back to the saucepan") as markers of competence and versatility. These strategies show how ridicule, often directed against women, can be inverted into empowerment and authenticity. From a cross-cultural perspective, ridiculing emerges as a 'double-edged sword', on the one hand delegitimizing opponents but also crystallizing anxieties about authority, gender, and legitimacy. The findings suggest that ridiculing is not merely a marginal rhetorical device but a core feature, a constitutive element of contemporary presidential discourse. As women gain visibility in the highest offices, the cultural imaginary of leadership is being renegotiated, with ridiculing serving as a tool for both combat of the opponent and seduction of the audience.

Keywords: ridiculing; cultural imaginary; political discourse; presidential debates; discourse analysis.

1 Introduction

Presidential debates, as a subgenre of political discourse, are mediated combat spaces in which finalist candidates put a final effort to shape public perception, frame policy discussions, and negotiate legitimacy. Among the array of rhetorical strategies deployed, ridiculing opponents has emerged as a particularly effective device, capable of undermining credibility, entertaining

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

audiences, and reinforcing cultural norms. Ridiculing operates at the intersection of humor, power, and social meaning, making it a revealing lens for understanding the core dynamics of political discourse. This article examines ridiculing as an expression of the cultural imaginary in presidential debates featuring female and male finalists. Drawing on examples from the United States, France, and Romania, the study explores how ridicule is deployed in interaction and how it reflects, reproduces, or subverts gendered expectations and broader cultural narratives.

2 Literature review

In this section, I present an outline of the main theoretical notions the analysis is based on, summarizing general aspects of political discourse and presidential debates, ridiculing as a core rhetorical phenomenon used for combat in the genre, and a broad perspective on gender and language as closely related to the cultural imaginary of the speakers.

Political discourse functions as a performative form of talk where candidates enact authority, legitimacy, and symbolic roles. Televised debates, in particular, are ritualized confrontations combining adversarial dialogue with performative strategies that include rhetoric, gesture, and timing (Fairclough, 1995; Chilton, 2004; Wodak, 2009).

Ridiculing emerges as a central rhetorical device, capable of undermining opponents, entertaining audiences, and reinforcing cultural norms. Theoretically, ridicule is both corrective and persuasive: Bergson (1924) emphasized its social function of highlighting absurdity and enforcing norms, while Billig (2005) highlighted its role in social argumentation. Charaudeau (2006, 2011, 2013, 2015) conceptualizes ridicule as a strategic tool that delegitimizes opponents while asserting the speaker's authority, and Kerbrat-Orecchioni (2013a, 2013b, 2019) situates it interactionally, as co-constructed within discourse and shaped by cultural knowledge.

Gender and language intersect closely with these dynamics. Gender is understood as a socio-cultural construct, enacted and renegotiated in interaction rather than biologically

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

determined (as detailed in Botaș, 2025). Early approaches, such as Lakoff's (1975) dominance model and Tannen's (1991, 1996) difference model, emphasized women's politeness and male assertiveness, while later research (O'Barr & Atkins, 1980; Mills, 2003; Cameron, 2005) challenged universal binaries, focusing instead on power, context, and communicative style. Cultural imaginaries provide a symbolic framework within which both ridiculing and gender are interpreted (Castoriadis, 1987; Kølvrå & Forchtner, 2019). In presidential debates, ridiculing strategies not only target opponents but also enact and contest gendered expectations, negotiating authority, credibility, and audience alignment within specific socio-cultural and historical contexts.

2.1 Political discourse as Performance

Political discourse, as extensively discussed in the field literature, is not a neutral transmission of information; it is performative, enacting social roles, power relations, and symbolic meanings transmitted by the ones in power to the general public with the constant aim of gaining popularity, affiliation, and ultimately, votes. Critical discourse analysts have emphasized that political communication operates as a form of social practice, in which language choices are inseparable from semiotic performances, including tone, gesture, and timing (Fairclough, 1995; Wodak, 2009).

Presidential debates, in particular, are highly adversarial staged confrontations, where candidates address their opponents, moderators, and audiences simultaneously, projecting authority, credibility, and relatability.

Chilton (2004) conceptualizes political discourse as strategic interaction wherein linguistic decisions are inseparable from broader performative goals. Debates combine adversarial dialogue with ritualized performance, making them ideal arenas for rhetorical combat.

Ridiculing is emblematic of this performative dimension. It functions not only to delegitimize the opponent but also to stage the speaker as witty, authoritative, or aligned with audience expectations. Laughter, shock, or applause triggered by ridicule

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

reinforces its immediate effect, crystallizing cultural imaginaries in the public sphere.

2.2 Ridiculing as a Rhetorical Strategy for Combat and Seduction

Ridiculing has been theorized as a complex social and linguistic phenomenon, intertwined with humor, irony, and moral judgment. Bergson (1924) emphasized the social function of laughter, interpreting ridicule as a corrective mechanism: through ‘negative’ laughter, it punishes inflexibility, exposes absurdities, and reinforces norms. Michael Billig (2005) later expanded this perspective, showing that ridicule is deeply rhetorical, constituting a form of social argumentation that simultaneously mocks interlocutors and persuades i.e. seduces the audiences.

In the context of discourse analysis, Charaudeau (2006, 2011, 2013) frames ridiculing as a strategic tool that operates through contrast, exaggeration, and moral evaluation, enabling speakers to delegitimize opponents while reinforcing their own authority. Ridicule often involves a double movement: it presents the target as absurd or incompetent, while implicitly asserting the speaker’s legitimacy and alignment with audience expectations. Kerbrat-Orecchioni (2013, 2015, 2019) further highlights the conversational and interactional dimension of ridicule, showing that it is co-constructed in context and shaped by shared cultural knowledge, intonation, and sequential positioning within discourse.

When examined in presidential debates, ridiculing is observed to function both as a performative speech act and as a declaration of symbolic power, intersecting with gender and cultural imaginaries. It can enforce traditional gendered expectations, for instance, by mocking a woman’s assertiveness or emotional expression, while simultaneously allowing women to deploy ridiculing strategically to assert and claim their personal authority and moral competence.

2.3 Gender, Language and the Cultural Imaginary

Political discourse is embedded in shared symbolic frameworks known as cultural imaginaries, which shape collective perceptions and expectations. Castoriadis (1987) defines the imaginary as a symbolic reservoir through which societies construct meaning and, thus, relevance. Kølvråa and Forchtner (2019) further emphasize that cultural imaginaries are active, affective projects that “seduce” audiences by offering narrative and aesthetic frameworks for understanding social and political life. In presidential debates, candidates draw upon these imaginaries to legitimate their own authority and to delegitimize opponents, particularly along gendered lines.

Gender is, inevitably, a constitutive and symbolic element in the mentioned type of communicative situation. Following a long tradition of research in gender and language studies, it is important to stress that gender is not considered to be reducible to biological sex, but is a socio-cultural construct continuously enacted and renegotiated through interaction (Botaș, 2025; Weatherall, 2002; Cameron, 2005 etc.). Early studies, such as the dominance approach of Lakoff (1975) and Spender (1980), problematized women’s linguistic “powerlessness” and politeness in contrast to men’s assertiveness, while the difference approach (Tannen, 1991, 1996) highlighted contrasting conversational styles. Later research challenged these binary assumptions, showing that “women’s language” is a reflection of social position rather than innate femininity (O’Barr & Atkins, 1980). Contemporary scholarship treats gender as a dynamic process, a “verb” rather than a noun, with communicative styles emerging contextually and locally (Botaș, 2025; Cameron, 2005; Crawford, 1995; Mills, 2003).

In this study, ridiculing is treated as a macro speech act of (negative) humour (Botaș, 2025, pp. 40-66), further understood as a discursive mechanism through which gender is constructed and contested. Thus, ridiculing expressions simultaneously mobilize cultural imaginaries of masculinity and femininity, reproducing or subverting stereotypes and shaping perceptions of authority. Female candidates can invert traditional expectations, using ridicule to position male opponents as

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

obsolete, arrogant, or illegitimate, while male candidates may rely on ridicule to challenge female credibility or reinforce dominance. These processes reveal how cultural imaginaries of leadership, legitimacy, and belonging are enacted and negotiated in real time (Botaș, 2025; Kølvrå & Forchtner, 2019).

3 Methodology

This study's methodological framework is grounded in Critical Discourse Analysis (CDA). CDA views language as a form of social practice through which power, ideology, and cultural meaning are produced and reproduced (Fairclough, 1995; Wodak & Meyer, 2016). By analyzing instances of ridiculing in presidential debates, CDA enables an examination of how the used rhetorical strategies interact with and reflect broader cultural imaginaries and reveal gendered expectations, mirroring the current sociocultural status quo.

The analysed dataset comprises extracts from presidential debates and campaign exchanges between female and male finalists in recent elections in the USA i.e. Hillary Clinton vs. Donald Trump (2016) and Kamala Harris vs. Donald Trump (2024), in France i.e. Marine Le Pen vs. Emmanuel Macron (2017, 2022), and Romania i.e. Viorica Dăncilă vs. Klaus Iohannis (2019) and several interventions of Elena Lasconi (2024 and 2025).

The analytical procedure involved three steps. First, instances of ridicule — including irony, sarcasm, mockery, nicknaming, and humorous disparagement — were identified in the debates by the criterion of the perlocutionary effect i.e. laughter (be it targeted, tendentious, negative laughter). Second, each instance was categorized according to its rhetorical formulation, such as metaphor, exaggeration (hyperbole/litotes), or various forms of moral condemnation. Third, the extracts were interpreted in light of the cultural imaginary and gender dynamics, assessing how ridicule invoked, reinforced, or challenged shared symbolic frameworks. Reflexivity was maintained throughout, acknowledging that interpretations are influenced by the researcher's awareness of gendered norms and cultural context. Limitations include the mediated nature of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

televised debates and the variability of audience reception across different national contexts.

4 Data Analysis

The data analysis examines ridiculing strategies in recent presidential debates across the United States, France, and Romania, focusing on interactions between male and female finalists. In the 2016 U.S. debates, Donald Trump frequently ridiculed Hillary Clinton through personal attacks, interruptions, and the use of mocking nicknames, while Clinton countered with irony and composure to project authority. In the 2024 debates with Kamala Harris, Trump maintained similar tactics, but Harris reframed ridicule by turning Trump's exaggerations into self-discrediting performances, thus mobilizing cultural imaginaries of resilience and competence. In France, Marine Le Pen faced Emmanuel Macron in 2017 and 2022; Macron often ridiculed her as incompetent and unprepared, drawing on technocratic authority, while Le Pen resorted to sarcasm to destabilize Macron's intellectual superiority. In Romania, Klaus Iohannis ridiculed Viorica Dăncilă in 2019 through implicit delegitimization, emphasizing her perceived lack of experience, while in 2024–2025 Elena Lasconi's rhetorical stance demonstrated a more confident use of irony and humorous retorts to challenge traditional gendered expectations. Across these contexts, ridiculing emerges as a culturally inflected strategy that reflects both local political imaginaries and broader gendered patterns of interaction.

4.1 Hillary Clinton vs. Donald Trump (US, 2016)

In the 2016 US presidential debates, Donald Trump (DT) repeatedly employed ridiculing as a strategy to undermine Hillary Clinton's (HC) authority. His remark "Because you'd be in jail" in response to the email controversy, his mockery of her bathroom breaks, and the infamous "nasty woman" comment illustrate multiple rhetorical devices, including threat, name-calling, and personal insult. These attacks drew on gendered cultural imaginaries, coding femininity as vulnerability or

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

emotional instability and framing assertiveness in women as undesirable. Clinton's subsequent reframing of "nasty woman" demonstrates how ridicule can be reclaimed, transforming an insult into a badge of resilience and defiance.

Extract #1 – 3rd Clinton – Trump debate, 19th of October, 2016 [1:28:23 – 1:28:45] (NBC News, 2016)

- (1) HC: Well, Chris, I am on record as saying that we need to put more money into the Social Security Trust Fund. That's part of... my commitment to raise taxes on the wealthy. My social security payroll contribution will go up, as will Donald's - assuming he can't figure out how to get out of it. Uh, but what we want to do is to replenish the [social security trust fund]
DT: [such a nasty woman]

In this exchange from the 2016 US presidential debate, HC presents a policy-oriented argument on social security funding, positioning herself as committed to fairness by stressing increased contributions from the wealthy. She introduces a subtle dig at DT "assuming he can't figure out how to get out of it", alluding to his reputation for tax avoidance. This instance of ridiculing is framed as sarcastic rather than overt insult, aligning with HC's broader strategy of embedding criticism within rational, policy-focused discourse. DT's interjection "such a nasty woman" functions as a direct ad hominem attack. Instead of engaging with HC's argument, he ridicules her personally, drawing on gendered language that mobilizes the cultural imaginary of women as disruptive or unpleasant when assertive. In this way, ridicule here is explicitly gendered: HC's sarcastic jab questions DT's integrity, while his retort delegitimizes her ethos by invoking a stereotype of female aggressiveness. Interactionally, the overlap of speech marks DT's attempt to undermine HC's floor-holding authority, illustrating power struggle through interruption. The exchange encapsulates how ridiculing in debates serves both as a defensive counter and as a means to reinforce or contest gendered expectations.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Extract #2 – 2nd Cliton – Trump debate, 9th of October, 2016 [18:55 – 19:42] (CNBC, 2016)

(2) **HC:** Everything he just said is absolutely false, but I'm not surprised. In the first debate, I told people it would be impossible to be fact checking Donald all the time. I would never get to talk about anything I'd want to do and how we're really, going to really, make lives better for people. So once again, go to Hillaryclinton.com. We have literally Trump - you can fact check him in real time. Last time at the first debate, we had millions of people fact checking so I expect we will have millions more fact checking because, you know, it's just awfully good that someone with the temperament of Donald Trump is not in charge of the law in our country.

DT: Because you would be in jail.

In (2), HC's turn frames DT's previous claims as "absolutely false," points to systemic fact-checking as corrective, and reorients the exchange toward policy (how to "make lives better for people"). Her remark about temperamen "it's just awfully good that someone with the temperament of DT is not in charge of the law", combines evaluative critique with a normative appeal to fitness for office. The move is discursive: it delegitimizes DT by questioning suitability and invites the audience to evaluate competence and temperament rather than engage in personal invective. DT's reply, "Because you would be in jail," bypasses the policy and temperament frames and performs a sudden, aggressive *ad hominem*. Rhetorically it is a threat-condensed-as-soundbite: compact, memorable, and aimed at disrupting the opponent's ethos. Interactionally, it again represents a floor-grabbing tactic that seeks to shift attention away from HC's evidence-based rebuttal toward scandal and moral culpability. In terms of ridicule, this line functions less as comic derision and more as delegitimizing intimidation—an attempt to shame and discredit by invoking criminality.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

4.2 Kamala Harris vs. Donald Trump (US, 2024)

During the 2024 debate between Kamala Harris (KH) and DT, KH utilized ridiculing differently, exposing absurdities in DT's statements and contrasting them with rational, fact-based rebuttals. Laughter and derision were directed at exaggerated claims about immigration and ideological labels such as "Marxist." Ahead of the campaign, Trump had referred to his opponent as "crazy," "dumb," "crooked," a liar, "grossly incompetent," "low IQ" and "weak" (Haines, 2024). Gendered imaginaries were evident: KH's composure, rationality, and moral authority contrasted with the male opponent's hyperbolic rhetoric, emphasizing traditional expectations of women to display enhanced rationality and credibility.

Extract #3 Kamala Harris – Donald Trump, 11th of September 2024
[42:20 – 42:40] (Hoffman, 2024)

(3) DT: Fracking? She's been against it for 12 years. Uh, defund the police. She's been against that forever. She gave all that stuff up, very wrongly, very horribly. And everybody's laughing at it, okay? They're all laughing at it. She gave up at least 12 and probably 14 or 15 different policies. Like, she was big on defund the police.

KH: That's not true. [mouthed, not audible]

DT: In Minnesota, she went out -- wait a minute. I'm talking now. If you don't mind. Please. Does that sound familiar?

KH: Don't lie. [lie is audible]

In this 2024 debate exchange, DT ridicules KH by exaggerating her policy shifts and framing her as inconsistent and laughable: "everybody's laughing at it." This instance of ridiculing blends hyperbole and mockery, projecting KH as untrustworthy and weak. KH's responses "that's not true" and "don't lie" are minimalistic but pointed, countering DT's narrative with direct accusations of dishonesty. Interactionally, DT asserts dominance with interruptions ("wait a minute. I'm

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

talking now”), echoing her style in previous interventions, while KH resists by reclaiming moral authority through a concise charge of lying. The clash illustrates ridicule as a gendered strategy: DT amplifies derision and spectacle, while KH reduces her counter to a sharp ethical stance, relying on brevity and credibility rather than elaboration.

4.3 Marine le Pen vs. Emmanuel Macron (France, 2017, 2022)

In the French debates, Macron ridiculed Le Pen through metaphor and moral contrast, labeling her the “high priestess of fear” and linking her candidacy to her father’s controversial legacy. The ridicule relied less on physical or personal traits and more on symbolic and ideological positioning. Gendered imaginaries were invoked through notions of female succession and perceived dependence on male predecessors, while ridiculing reinforced Macron’s rational, legitimate, and steady leadership in contrast to Le Pen’s fear-driven, demagogic persona.

*Extract #4 Marine Le Pen – Emmanuel Macron, 3rd of May, 2017
[1:44:57 – 1:45:10] (REPLAY, 2017)*

(4) **EM:** On peut avoir un [débât démocratique?]

MLP: Allez-y, allez-y, allez-y, allez-y...

EM: D’abord, la grande peur qui la manipule depuis le début, c’est vous qui joue avec la peur de nos concitoyens sur le terrorisme et ça c’est vous la grande peur, la grande prêtresse de la peur, elle est en face de moi. ((HAND POINTING AT MLP))

(EM: So much more disciplined than five years ago, Madame Le Pen.

MLP: Yes, it is true. Listen, one can tell when one is aging.

EM: I believe it is done... I will be very respectful regarding you. It is not visible in your case. But in my case, I am afraid it is very much visible, Madame.)

In (4), MLP repeatedly interrupts EM with “allez-y, allez-y...,” a ridiculing gesture that trivializes his authority and frames him as over-serious or pedantic. EM counters by reframing the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

exchange at a higher rhetorical level: he accuses MLP of being “la grande prêtresse de la peur,” casting her as both manipulative and theatrical. The ridiculing here is mutual but asymmetrical. On the one hand, MLP’s is a performative interruption, mocking the debate format itself, while, on the other hand, EM’s is metaphorical, using elevated language to delegitimize her populist stance. The extract illustrates two culturally resonant styles of ridiculing: MLP’s disruptive, sarcastic interruption versus EM’s technocratic and symbolic labeling. The gender dimension is subtle but impactful: through ridiculing, MLP positions herself as combative and unruly, while EM reinscribes authority by feminizing her as a “priestess,” turning her rhetoric of strength into a caricature of irrational fearmongering.

Extract #5 Marine Le Pen – Emmanuel Macron, 20 April 2022, [2:17:40 – 2:17:55] (Franceinfo, 2022)

- (5) **EM:** Mais beaucoup plus discipline qu’il y a cinq ans,
[Madame Le Pen]
MLP: [oui...] c’est vrai. Ecoutez, on voit qu’on vieillit
((LAUGHTER))
EM: C’est- je- je crois que c’est effectué. Je serai très
respectueux à votre égard.
((MLP Laughing))
Vous, ça ne se voit pas. Moi, j’ai peur que ça se voit
beaucoup, Madame.
(*EM: But [you are] much more disciplined than 5 years
ago
[Madame Le Pen]*)
MLP: [yes] it is true. Listen, we can see we are aging
((LAUGHTER))
EM: It’s- I- I- think it is done. I will be very respectful
towards you ((MLP Laughing))
*You, it is not visible. Me, I’m afraid it is very much visible,
Madame.)*

In (5), I have identified an exceptional occurrence of non-ridiculing, almost affiliative humour, at the end of the most recent debate between the candidates to the presidency of France in 2022. In the shared instance, the two candidates briefly pause

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

the official talk to share an intimate, even vulnerable exchange of impressions on their overall performance in the debate, conceding to having aged and, therefore, slowed down, compared to the previous election five years before. I chose to exhibit this rare and enjoyable occurrence, as a confirmation of the general tendency postulated in the field literature, i.e. that, in the genre of the presidential debate, in which humour is generally negative/offensive, positive/affiliative humour and pure entertainment almost never occurs (Botaș, 2025, p. 236). The tone of the sequence is joyful, filled with overt self-laughter and genuine mirth. It is the sole instance of the kind which I have encountered in the debates and speeches examined for this analysis. EM puts his thoughts into words and refers to MLP as being “much more disciplined” than five years ago i.e. in the previous debate in 2017. This remark was meant to highlight the startling contrast between his opponent’s behaviour, when she was extremely aggressive, and her present behaviour, the exact opposite. Throughout the debate in 2022, MLP was calm, mild and mostly unreactive, an attitude which came as a complete surprise given her well-known personality and ethos of arrogance and “legendary pugnacity”, as the press often referred to her. Thus, this contrast of attitudes gave birth to a moment of humour in which EM’s remark of MLP’s “discipline” was taken up unapologetically with self-laughter, naturalised and symbolically “blamed” on her having become older in these last five years. In a gentlemanly, courteous and felicitous intervention, EM assured MLP of the fact that age was not an issue for her, but assuming it with certainty for himself. MLP’s joyful and unoffended self-laughter came to confirm EM’s initial remark, which then became probably the first and mostly spread impression of the entire debate, qualifying it as weak, uninteresting and annoyingly dull.

4.4 Viorica Dăncilă vs. Klaus Iohannis (Romania, 2019)

Although specific ridiculing instances from the 2019 Dăncilă vs. Iohannis debates were not located, preliminary observations suggest that her discourse, like other female candidates, would have been interpreted through gendered

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cultural frameworks, influencing both production and reception of ridicule. Across all cases, ridicule emerges as a discursive mechanism through which gendered cultural imaginaries are invoked, contested, and performed. Female candidates' ridiculing strategies often invert traditional expectations, portraying male opponents as outdated, arrogant, or incompetent, while male candidates frequently rely on ridicule to challenge female credibility or reinforce dominance. Audience reactions amplify these performances, signaling approval or contestation and extending the reach of cultural imaginaries beyond the debate stage.

(6) VD: *Eu nu am plâns deloc. Poate bărbații, că și bărbații plâng câteodată. Nu a fost niciun moment în care să plângem...* (Digiz24, 2019)

(I never cried. Maybe the men, because men also cry sometimes. There was not one single moment when we cried.)

(7) VD: *Să nu vă temeți o clipă că am să fac un pas înapoi. Nu mi-e frică de niciunul dintre ei. Sunt mai puternică decât ei toți la un loc. Dacă ar fi corect, eu ar trebui să port pantaloni și ei fustă. Sunt prima femeie prim-ministru. Când mi-am început activitatea, mulți îmi spuneau: ceilalți au rezistat șase luni, tu n-ai să rezisti nici trei luni. Le-am spus atunci: măcar nouă luni că sunt femeie. Iată că a trecut un an și nouă luni în care am rezistat oricărei jigniri, oricărui obstacol, oricărui blocaj din partea președintelui.* (Hotnews, 2019)

(Don't be afraid for one moment that I would step back. I am not afraid of any of them. I am stronger than all of them together. If it were fair, I should be wearing pants and they, a skirt. I am the first woman-prime minister. When I started my activity, many were telling me: the others lasted for six months, you won't last for three. I told them then: at least nine months, because I am a woman. Here we are after a year and nine months in which I resisted all insults, all obstacles and impediments from the president.)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

In the Romanian 2019 campaign, KI's refusal to debate VD created an asymmetrical stage, amplifying her need to perform both authority and resilience through solo media appearances. In (6), VD counters accusations of weakness by reversing stereotypes: "I never cried. Maybe the men, because men also cry sometimes." Here ridiculing is subtle, turning the motive of female fragility back against men while denying emotional vulnerability. It illustrates her attempt to neutralize gendered expectations through irony, presenting herself as composed and strong. Extract (7) is even more explicitly gendered. VD mobilizes the "gender card" by emphasizing her exceptionalism as the first female prime minister, dramatizing endurance ("I resisted... any insult, any obstacle") and even employing a metaphor of clothing reversal "I should be wearing pants and they, a skirt" to ridicule male opponents as less courageous and, finally, unworthy of the values and skills attributed to them apriorily through their gender. The reference to "nine months because I am a woman" further appropriates biological imagery to frame persistence as feminine strength. These strategies, much vehiculated in VD's discourse, reveal how ridicule and the cultural imaginary of gender intersect: VD reconfigures stereotypes of weakness into assertions of power, positioning herself as simultaneously maternal, resilient, and combative. In the absence of a direct debate, ridiculing and gender performance became her primary tools for symbolic confrontation.

4.5 Elena Lasconi (Romania, 2024 and 2025)

Romanian debates featuring Elena Lasconi showcase ridicule as witty retort and rhetorical contrast. For example, when responding to Mircea Geoană with "Domnul Băsescu vă bate și când nu participă!" laughter was elicited from the audience, highlighting the performative effect. Other statements emphasized arrogance in male opponents and societal conditions, blending critique with humor. Gendered imaginaries were central: Lasconi's ridicule constructed authority, moral integrity, and strategic competence, while negotiating cultural expectations of femininity in leadership.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

(8) Lasconi e o doamnă respectată. Nu vorbesc niciodată urât despre o doamnă [dar președinția] e o funcție cu pălărie mare. (Marcel Ciolacu)

(Lasconi is a respected lady. I would never speak badly of a lady [but presidency] it's a big-hat function.)

(9) EL: Pălăria de președinte este categoric prea mare pentru oricine dacă te gândești la ceea ce înseamnă președinte. Aș putea să spun că nu sunt un politician cu tradiție, poate nu sunt exemplu, un politician cu experiență, dar vreau binele acestei țări. (Elena Lasconi)

(The President's hat is definitely too big for anyone if you think about what President means. I could say that I am not a traditional politician, maybe I am not an example, an experienced politician, but I want the good of this country.)

(10) EL: Pe mine mă tot întreabă jurnaliști dacă nu este o pălărie prea mare, dar au întrebat vreun bărbat? Și când am fost trimisă la cratiță, am câștigat Masterchef. Sunt gospodină, dar pot să fac și carieră.

(They keep asking me if it's not too big a hat, but have they asked the men? And when I was sent back to the saucepan, I won Masterchef. I am a good housewife, but I can also make a career).

(11) EL: Încearcă să se inducă ideea că nu mă pricep.

(They're trying to make it sound like I'm not skilled enough.)

In the Romanian presidential election campaigns of 2024 and 2025, the metaphor of the “big hat” became a rhetorical battleground for EL’s legitimacy, before she ended up as a finalist in the runoff against Călin Georgescu, and the first round of the election was cancelled by the Constitutional Court of Romania on grounds of foreign interference and unconstitutionality. The incumbent prime minister and favourite candidate Marcel Ciolacu (8) frames presidency as “a function with a big hat”, simultaneously claiming to be paying respect (“a respected lady”) and implicitly ridiculing EL as unfit for such stature. This patronizing rhetoric draws on the cultural imaginary of politics as oversized responsibility and on gendered condescension disguised as politeness. EL responds by appropriating and reframing the metaphor. In (9), EL universalizes the difficulty of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

the presidency “too big for anyone” while reasserting sincerity and commitment, a move that neutralizes ridicule by broadening its scope. In (10), EL directly exposes gender bias: “have they asked the men?” EL ridicules stereotypes by invoking her past as a “gospodină” (housewife) and winner of *Masterchef*, transforming domestic imagery into proof of competence and adaptability. In (11), she explicitly names the rhetorical tactic against her: “they’re trying to make it sound like I’m not skilled enough.” These extracts illustrate an asymmetrical functioning of ridiculing: Ciolacu uses it to diminish, while Lasconi recycles and subverts it, weaving gender stereotypes into a narrative of resilience and multidimensional identity. By doing so, she transforms ridiculing into empowerment, contesting the cultural imaginary that confines women to domesticity or symbolic inferiority.

5 Discussion and conclusions

The analysis of ridiculing strategies in presidential discourse demonstrates the extent to which ridiculing functions as both a weapon for the delegitimation of the adversary and a mirror of the speaker’s cultural imaginary. As a rhetorical practice, ridiculing does not operate in isolation but intersects with gender, authority, and national traditions of political communication. Drawing on Bergson’s (1924) view of laughter as social correction, Billig’s (2005) insights on the disciplinary role of ridiculing, ridiculing is understood as strategic performance that both reflects and reinforces social norms.

The data analysis reveals recurring patterns, in terms of gendered remarks made through ridiculing. In the selected extracts from the US debates, DT’s ridiculing of HC (1) and KH (3) exemplifies ridiculing as a form of gendered domination, aimed at undermining credibility through insult and intimidation. HC and KH countered by emphasizing competence, fact-checking, and moral integrity, strategies that indirectly reframed ridiculing but rarely matched its performative punch. In France, the debates between MLP and EM highlight the clash between disruptive ridiculing (4) and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

metaphorical ridiculing (Macron's "grande prêtresse de la peur"), also displaying a unique instance of non-ridiculing, affiliative humour, illustrating how ridiculing is adapted to different registers of authority and cultural symbolism.

The Romanian examples underline the salience of the "gender card" in contexts where female candidacies are exceptional. VD turned stereotypes of fragility into resilience, ridiculing male weakness and appropriating maternal and biological imagery to project strength. EL, more recently, confronted patronizing ridiculing directly by reframing the "big hat" metaphor and mobilizing her identity as both housewife and professional, subverting stereotypes and exposing gendered (double) standards, also showing how ridiculing can be reappropriated as empowerment, not only as denigration.

From a cross-cultural perspective, ridiculing emerges as a 'double-edged sword': it delegitimizes opponents but also reveals anxieties about gender, authority, and credibility. Female candidates, often confronted with ridicule rooted in stereotypes, strategically transform it into evidence of resilience and authenticity. The cultural imaginary thus becomes both battlefield and resource, where ridicule crystallizes contested visions of leadership.

References:

- Bergson, H. (1924). *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique*. [Laughter: An essay on the meaning of the comic]. Librairie Félix Alcan.
- Billig, M. (2005). *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humour*. Sage.
- Botaș, A. (2025). *Ridiculing strategies in presidential discourse: A case study of recent elections in the USA, France and Romania*. Editura Aeternitas.
- Cameron, D. (2005). *Language, gender, and sexuality: Current issues and new directions*. *Applied Linguistics*, 26(4), 482–502.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Castoriadis, C. (1987). *The imaginary institution of society*. MIT Press.
- Charaudeau, P. (2005). *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. [The political discourse. The masks of power]. Vuibert.
- Charaudeau, P. (2006). Des catégories pour l'humour? [Categories for humour?] *Questions de communication*, 10, 19-41. Presses Universitaires de Nancy.
- Charaudeau, P. (2011). Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments. [Categories for humour. Specifications, clarifications, complements]. In Vicero Garcia, M. D. (Ed.) *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris: L'Harmattan, 9-43.
- Charaudeau, P. (2013). L'arme cinglante de l'ironie et de la raillery dans le débat présidentiel de 2012. [The scathing weapon of irony and of mockery in the presidential debate of 2012]. *Langage et Société*, 146, 35-47.
- Charaudeau, P. (2015). Le débat présidentiel. Un combat de mots. Une victoire aux points [The presidential debate. A combat of words. A victory of points], *Revue Langage et Société* 2015/1, no. 151, 109 – 129.
- Chilton, P. (2004). *Analysing political discourse: Theory and practice*. Routledge.
- Crawford, M. (1995). *Talking difference: On gender and language*. Sage.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2013a). Humour et ironie dans le débat Hollande-Sarkozy de l'entre-deux-tour des élections présidentielles (2 mai 2012). [Humour and irony in the Hollande-Sarkozy entre-deux-tours debate of the presidential elections (2 May 2012)]. *Langage et société*, 146, 49-69. Retrieved June 9 2025, from <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2013-4-page-49.htm>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Kerbrat-Orecchioni, C. (2013b). L'ironie: problèmes de frontière et étude de cas. Sarkozy face à Royal (2 mai 2007). [Irony: the question of its borders and case study. Sarkozy facing Royal (2 mai 2007)] In Vivero Garcia, M. D. (Ed.) *Frontières de l'Humour*. L'Harmattan. 27-62.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2019). *Le débat Le Pen / Macron du 3 mai 2017: Un débat « disruptif »?*. L'Harmattan. [kindle edition]
- Kølvraa, C., & Forchtner, B. (2019). Cultural imaginaries of the extreme right: An introduction. *Patterns of Prejudice*, 53(3), 227-235. <https://doi.org/10.1080/0031322X.2019.1609275>
- Lakoff, R. (1975). *Language and woman's place*. Harper & Row.
- Mills, S. (2003). *Gender and politeness*. Cambridge University Press.
- O'Barr, W. M., & Atkins, B. K. (1980). "Women's language" or "powerless language"? In S. McConnell-Ginet, R. Borker, & N. Furman (Eds.), *Women and language in literature and society*, pp. 93-110, Praeger.
- Spender, D. (1980). *Man made language*. Routledge & Kegan Paul.
- Tannen, D. (1991). *You just don't understand: Women and men in conversation*. Virago Books.
- Tannen, D. (1996). *Gender and discourse*. Oxford University Press.
- Weatherall, A. (2002). *Gender, language and discourse*. Taylor & Francis Group, Routledge.
- Wodak, R., & Meyer, M. (Eds.). (2016). *Methods of critical discourse studies* (3rd ed.). Sage.

Online sources:

- CNBC (2016, October 10) *The Second Presidential Debate: Hillary Clinton and Donald Trump | Full Debate* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qlaum72jNRA>
- Digi24 (2019, November 10). *Primele declarații făcute de Viorica Dăncilă după vot: „Eu nu am plâns deloc. Poate bărbații, că și bărbații plâng câteodată”*. URL <https://www.digi24.ro/fara->

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

[categorie/primele-declaratii-facute-de-viorica-dancila-dupa-vot-eu-nu-am-plans-deloc-poate-barbatii-ca-si-barbatii-plang-cateodata-1214782](#)

Franceinfo (2022, April 22) *Revoir le débat entre Marine Le Pen et Emmanuel Macron* URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=v6gou6yrDGc>

Haines, E. (2024, September 11). *The mics were muted. The misogyny was not.* 19thnews.org. URL:

<https://19thnews.org/2024/09/presidential-debate-analysis-trump-harris-muted-mics-misogyny/>

Hoffman, R. (2024, September 11). *READ: Harris-Trump presidential debate transcript.* ABCnews.com. URL:

<https://abcnews.go.com/Politics/harris-trump-presidential-debate-transcript/story?id=113560542>

Hotnews (2019, October 29). *Dăncilă, despre contracandidați: „Dacă ar fi corect, eu ar trebui să port pantaloni, iar ei fustă”.* URL:

<https://hotnews.ro/dancila-despre-contracandidati-daca-ar-fi-corect-eu-ar-trebuie-sa-port-pantaloni-iar-ei-fusta-293212>

NBC News (2016, October 20). *The Third Presidential Debate: Hillary Clinton And Donald Trump | Full Debate* URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=smkyorC5qwc&t=1870s>

REPLAY (2017, May 4) *Débat de l'entre-deux-tours : Marine Le Pen / Emmanuel Macron* URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=iOAbBdlWgzo>

Varia

**STRATIFICĂRI ALE IMAGINARULUI ÎN CARTOGRAFIA
EULUI SUPRAREALIST
(CALEA ȘEARPELUI DE GELLU NAUM)¹**

**STRATIFICATIONS OF THE IMAGINARY IN THE
CARTOGRAPHY OF THE SURREALIST SELF
(THE PATH OF THE SNAKE BY GELLU NAUM)**

Ilona DUȚĂ

Universitatea din Craiova, România/ CSIR „Mircea Eliade”, Craiova,
România

University of Craiova, Romania/ *Mircea Eliade* CSIR, Craiova, Romania

Email: ilonaduta@yahoo.com

Abstract

An aesthetic product of a fluid vision of existence, by erasing the boundaries between interior and exterior, the surrealist self is itself a system of communicating vessels supported by the project of totality, but a totality of a dynamic, energetic nature, unlike the synthetic totality of the romantic one. If the romantic self, with which it shares the dream of totality and centrality, is an idealistic conceptual projection (a transcendental construct), The surrealist self functions through introjection, as it internalizes the world by transfiguring it on a psychic level, through a logic of the included middle as an energetic

¹ Article History: Received: 04.08.2025. Revised: 15.09.2025. Accepted: 16.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: DUȚĂ, I. (2025). *STRATIFICĂRI ALE IMAGINARULUI ÎN CARTOGRAFIA EULUI SUPRAREALIST („CALEA ȘEARPELUI” DE GELLU NAUM)*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 267-293. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.162.13>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

operator (like the “psychic universe” described by Ștefan Lupașcu). In *The Way of the Serpent*, Gellu Naum creates a discreet cartography of the self, in an esoteric sense, in the form of an initiatory guidance through an ambivalent realm (inside-outside / intensive-extensive), driven from desire within, of intuition; this “muse” self, both immanent and transcendent (which transcends itself endlessly from the core of its own immanence) is the opposite of the expansive, totalizing romantic consciousness. Precisely because it is no longer an idealistic abstraction but a psychic infra/supra-reality, the difficulty of conceptualization determines the recourse to a stratification of imaginary registers, from the imaginary of quantum physics, logic, psychology, to the esoteric imaginary, of shamanism and mysticism. The fluidity of the surrealist vision of existence is therefore reflected in an epistemological fluidity, in a transdisciplinary transgressiveness.

Keywords: surrealism; transdisciplinarity; self-muse; desire; the included third.

Rezumat

Produs estetic al unei viziuni fluide a existenței, prin ștergerea granițelor dintre interior și exterior, eul suprarealist este el însuși un sistem de vase comunicante susținut de proiectul totalității, însă o totalitate de natură dinamică, energetică, spre deosebire de totalitatea sintetică de tip romantic. Dacă eul romantic, cu care împărtășește visul totalității și al centralității, este o proiecție conceptuală idealistă (un construct transcendențial), eul suprarealist funcționează prin introiecție, întrucât interiorizează lumea transfigurând-o în plan psihic, printr-o logică a „terțului inclus” ca operator energetic (precum „universul psihic” descris de Ștefan Lupașcu). În *Calea Șarpelui*, Gellu Naum realizează o cartografie discretă a eului, în sens ezoteric, sub forma unui ghidaj inițiativ printr-un tărâm ambivalent (interior-exterior / intensiv-extensiv), condus din interiorul dorinței, al intuiției; acest eu-„musă”, deopotrivă imanent și transcendent (care se auto-transcende la nesfârșit din miezul propriei imanențe) este inversul conștiinței expansive, totalizatoare romantice. Tocmai pentru că nu mai este o abstracțiune idealistă ci o infra/supra-realitate psihică, dificultatea conceptualizării determină recursul la o stratificare de registre imaginare, de la imaginarul fizicii cuantice, al logicii, psihologiei, la imaginarul ezoteric, al șamanismului și misticii. Fluiditatea viziunii suprarealiste a existenței, se oglindește, așadar, într-o fluiditate epistemologică, într-o transgresivitate transdisciplinară.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cuvinte-cheie: suprarealism; transdisciplinaritate; eu-musă; dorință; terț inclus.

1. Fluidități și transgresiuni epistemice în configurarea imaginarului/ imajinalului suprarealist

Coordonate cu transformări majore ale gândirii științifice și filosofice occidentale, pe fondul unei stări generalizate de criză, mișcările literar-artistice de la începutul secolului al XX-lea preiau această dinamică revoluționară, de ruptură cu convențiile tradiționale și de inovație absolută; restructurarea cadrelor reprezentationale (de la *mimesis* la *antimimesis*) a produs o adevărată mutație ontologică și gnoseologică, o re poziționare antropologică, reflectată în elanurile spiritualiste și misionare care străbat întregul fenomen artistic infuzându-i o dimensiune aproape mistică. Interconectarea tuturor artelor atât în planul idealurilor, cât și al mijloacelor de expresie, dar, totodată, starea de comuniune creată cu căutările din alte domenii ale cunoașterii face din ansamblul gândirii filosofice, științifice, estetice un vast sistem de vase comunicante în care conceptele migrează dintr-un câmp epistemologic în altul, într-un proces intens de resemantizare capabil să articuleze noua reprezentare a lumii.

Investigând „conceptele active ale artei moderne”, în lucrarea dedicată expresionismului (Pavel, 1978), Amelia Pavel înregistrează deplasările produse în interiorul bazinului conceptual al acestei platforme estetice în cursul evoluției de la romantism la modernism și avangardism: astfel, *aspirația spre unitate*, de descendență romantică, trecută prin experimentul simbolist al corespondențelor senzoriale, după eclipsa realist-naturalistă (care, însă, a orientat conștiința în direcția materialității lumii), se rearticulează în jurul unor concepte pozitivistice cu potențial unificator, precum *energie* și *acțiune*; *conceptul de natură*, central în estetica romantică, dobândește altă încărcătură semantică prin intermediul conceptelor de *substanță* și *materie*, introducând în artă o componentă vitalistă. Ca un numitor comun al tuturor experiențelor artistice

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

novatoare, *conceptul de energie* este un operator estetic și epistemic omniprezent :

Acest concept, în interpretarea modernă, stabilește legătura dintre ecoul în romantism al unor forme mai vechi de filosofie a unității lumii, transpunerea științifică a acestor forme practic experimentale ale științei de la finele secolului al XIX-lea și puternica reînviere a gândirii teoretice în artă din aceeași perioadă. Dezvoltarea și intervenția conceptului de energie în acest tip de gândire teoretică a influențat sau a avut, în orice caz, un rol în afirmarea legăturii dintre creație și acțiunea socială care a caracterizat în cea mai mare măsură arta secolului XX (Pavel, 1978, p. 36).

Recuperat din romantism (dinamismul procesului hegelian de unificare este unul deschis, menținând tensiunea spiritului și promovând ideea de unitate în acțiune), un astfel de concept, devenit central în arta modernă, se reformulează prin prisma modelelor științifice dobândind atât funcție cognitivă, cât și una activ-misionară, de transformare a omului. De altfel, realizând o clasificare a conceptelor prezente, explicit sau implicit, în gândirea estetică modernist-avangardistă, Amelia Pavel semnalează o diviziune între conceptele de coloratură filosofică, active la nivel ontologic și gnoseologic, și anume „natură, substanță, materie, organism”, respectiv acelea care vizează nivelul *praxis*-ului, având o componentă misionară transformatoare, precum „acțiune, forță, tensiune, expresie, construcție” (Pavel, 1978: 14). Pe fondul unor astfel de deplasări conceptuale, în contextul crizei gândirii europene, suprealismul propune, dincolo de eliberarea spiritului de orice convenții și îngrădiri, un program abisal de cunoaștere prin sondarea unor dimensiuni subtile ale existenței cu instrumente științifico-poetice, în care limitele științei sunt transgresate și compensate poetic, în timp ce infuzia științifică a poeticului îi conferă acestuia suport (supra)real de acuitate sporită a explorării.

Corelarea esteticii suprealiste cu modelele și metodele de investigație științifică, pentru a accede la o nouă stare

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ontologică și la un nou orizont de cunoaștere, a fost vizată încă de început de către fondatorii mișcării:

Deși medic psihiatru cu o solidă formație științifică, Breton a considerat de la bun început suprarealismul drept un *mod poetic* prin excelență, o încercare (dramatică) de a surprinde însăși esența ființei umane în starea sa genuină. Însă prin acest mod poetic el nu dorea de fapt să se înțeleagă un nou stil literar-artistic, adică o nouă convenție, fatalmente sterilizatoare, ci un alt mod de cunoaștere, mai complet și mai profund, care, paradoxal, să concilieze poezia cu știința, adică limbajul artistic cu metodele de investigație științifică, respingând însă în același timp atât raționalismul științific rigid, cât și convenționalismul steril, oficializat, al artelor. Ca atare, orice tendință de instituire a unei doctrine tabu era privită din capul locului ca neavenită. Atât manifestele lui Breton, cât și scrierile „teoretice” ale unor Aragon, Éluard sau Dalí sunt în fapt, în pofida terminologiei uneori savante (din jargonul filosofiei și psihiatriei), mai degrabă niște eseuri în care definițiile, dacă există, sunt de multe ori metaforice și / sau contradictorii (Morar, 2003, p. 22)

Transgresiunile orizontale între domenii (estetică, știință, filosofie etc.), respectiv transgresiunea verticală prin care referentul dinamitează metodic discursul, tocmai pentru a împiedica reducția conceptuală și convenționalizarea, constituie o cale de aprofundare simbolică a realității ca o supra/ infra-realitate (întrucât cunoașterea de tip simbolic poate conserva dimensiunea energetică vie, transformatoare a experienței, evitând formalizarea raționalistă limitativă). În acest sens, manifestele suprarealiste dizolvă conținuturile și limbajele fixe științifico-filosofice într-o amplă reprezentare simbolică în cadrul căreia elementele tehnice (constante stilistice, tematice, dicteul automat, șocul lingvistic etc.) sunt doar mediatori ai unei înțelegeri profunde, rezistente la formalizare.

Centrată, în esență, pe *criza subiectului* și *criza obiectului* (comună, de altfel, tuturor mișcărilor de avangardă), gramatica gândirii estetice suprarealiste operează deconstrucția unui discurs epistemic de suprafață, precum deconstrucția viziunii

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

raționaliste a subiectului de descendență carteziană (temeiul cogitațional, conștient) și, totodată, deconstrucția decupajului clasic al obiectului, pentru a le reda fluxurilor energetice ale inconștientului ca infra-realitate profundă a cărei lege internă este chiar *transgresiunea* (la acest nivel, prefixul *supra* nu este un indicator metafizic, ci unul de tipul *saltului cuantic* sau al *spontaneității cuantice*). Așadar, supra-realitatea descoperită prin deconstrucția subiectului și a obiectului este o lume subtilă de „vase comunicante” aproximată prin *logica terțului inclus: și subiect și obiect/ nici subiect nici obiect*, nivel intermediar de realitate care le conține pe ambele într-o stare de *comuniune energetică*. Aparținând bazinului epistemic al suprarealismului, alături de teoria relativității einsteiniane (*continuum*-ul spațiu-timp), sau teoria celei de-a patra dimensiuni, logica terțului inclus și viziunea cuantică poate susține sensul în care sunt operate deconstrucțiile suprarealiste ale subiectului și obiectului, și anume punerea în scena estetică a unui *obiect epistemic intermediar* corespunzător unui nivel profund de realitate: spre deosebire de expresionism, mișcare artistică la care a fost constant raportat și cu care a fost suprapus (expresionismul german a fost privit chiar ca un suprarealism specific), deconstrucția suprealistă are în subsidiar o altă viziune reconstructivă; dacă expresionismul, definit ca estetică a crizei, rămâne în pragul transgresiunii, suspendându-și interogativ gestica printr-o deschidere chirurgicală violentă a celor două corpuri clasice subiect – obiect, suprarealismul intervine complementar, semnalând o altă zonă de reconstrucție; estetici transgresive prin excelență, expresionismul și suprarealismul (care, spre deosebire de esteticile concentrate pe experimente formale precum constructivismul, cubismul, vizează preponderent conținutul) abordează transgresiunea la niveluri complementare, suprarealismul coborând investigația sub pragul trasat de expresionism (metaforic vorbind, expresionismul ar fi bisturiul estetic care deschide aceste reprezentări clasice, revenindu-i suprarealismului sarcina de a descoperi corpul cuantic subtil).

Deconstrucția suprealistă a categoriilor clasice de *subiect* și *obiect* pentru a fi regândite la nivelul interconectărilor

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

energetice (similare aceloră de natură cuantică) drept „câmpuri magnetice” ale inconștientului (numite ca atare de către André Breton și Phillippe Soupault în culegerea experimentală de scriitură automată *Les Champs magnétiques* (*Magnetic Fields*) implică depășirea logicii binare, a dialecticii, printr-o logică ternară, aceea a „terțului inclus”, așa cum a fost formulată de Ștefan Lupașcu:

Pentru a obține o imagine clară a sensului terțului inclus, să reprezentăm cei trei termeni ai noii logici, A, non-A și T, și dinamismele lor asociate printr-un triunghi la care unul dintre vârfuri se situează la un nivel de Realitate, iar celelalte două vârfuri la alt nivel de Realitate. Dacă rămânem la un singur nivel de Realitate, orice manifestare va apărea ca o luptă între două elemente contradictorii (de exemplu, unda A și corpusculul non-A). Al treilea dinamism, cel al stării T, se exercită la un alt nivel de Realitate, la care ceea ce apărea ca dezunit (undă sau corpuscul) este de fapt unit (cuanton), iar ceea ce apare contradictoriu este perceput ca noncontradictoriu (Nicolescu, 2002, p. 189)

Spre deosebire de concilierea printr-un element extern care operează în dialectică, concilierea imanentă, energetică a terțului inclus se realizează printr-un „nou mecanism dinamic” care „pretinde existența unei stări de echilibru riguros, exact între polii unei contradicții, într-o semiactualizare și semipotențializare. Această stare, numită de Lupașcu *starea T* („T” fiind inițiala de la „terțul inclus”), caracterizează lumea microfizică, lumea particulelor. Noua dinamică acționează ca o adevărată forță conciliatoare între eterogenizare și omogenizare.” (Nicolescu, 2002, p. 190) Nivel energetic intermediar, de tranziție între tendința de „omogenizare” (orientată spre identic) și tendința de „eterogenizare” (orientată spre diferit, spre individuația pură), concilierea la acest nou nivel de Realitate poate reflecta tranzitul suprarealist între subiect și obiect, ambele descompuse în „câmpuri magnetice” de energii. Aplicată subiectului, scriitura automată produce revelația unui palimpsest de imagini interconectate prin fluxurile energetice ale

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

inconștientului (în locul eului și supraeului, erupe imaginea inconștientă a sinelui). Dislocat, de asemenea, din ordinea clasică a realității (bazată pe separația corpurilor în spațiu), obiectul suprarealist devine un loc fantasmatic investit cu energii psihice, obiect al dorinței: este cazul *poemelor-obiecte* ale lui Breton „în care anumite obiecte erau încorporate într-un text poetic astfel încât să formeze un ansamblu omogen” (Morar, 2003, p. 4); *obiectul cu funcție simbolică* al lui Salvador Dali reflectă o satisfacție compensatorie sau o dorință reprimată; „obiectul oferit obiectiv” al lui Gherasim Luca din lucrarea apărută în 1945, *Le Vampire passif* (*The passive vampire*), devine vehiculul unor transferuri emoționale; *demonismul obiectelor* este ilustrat și de Gellu Naum în proza intitulată *Medium* (*Medium*, 1945), în aceeași logică a descompunerii lor energetice. Întregul aparat estetic suprarealist, cu tehnicile cunoscute (de natură lingvistică, onirică etc.) derivă din *aprofundarea relației subiect-obiect la un nou nivel de Realitate*, acela guvernat de logica terțului inclus, prefixul *supra-* desemnând chiar acest salt epistemic echivalent spontaneității cuantice.

O serie de reprezentări estetice suprarealiste își găsesc corespondențe în reprezentările epistemice ale teoriilor cuantice precum: stratificarea energetică a realității („niveluri de Realitate”), paralelismul câmpurilor cuantice și al câmpurilor magnetice, transgresivitatea ca principiu suprarealist menit să producă revelație prin șoc și salturile cuantice, semnalând zone de tranzit între artă și știință în încercarea de a reinterpretă lumea ontologic și cognitiv. Este vorba, însă, de un bazin epistemic comun în cadrul căruia se creează „punți” între artă și știință, și nu de o exemplificare estetică a unor teorii științifice, după cum menționează Petrișor Militaru în lucrarea *Știința modernă, muza neștiută a suprarealiștilor* (*Modern science, the unknown muse of the surrealists*):

Nici măcar parțial, arta și literatura suprarealistă nu este (și nici nu poate fi!) o ilustrare a unor teorii sau descoperiri științifice, însă între imaginarul științific și artistic există punți (de tipul celor existente în metodologia transdisciplinară) ce pot facilita

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

aprofundarea universului artistic, dacă nu și a nivelului epistemologic. (Militaru, 2012, p. 138)

Hibridat, palimpsestic, construit la interferența unor rețele estetice și epistemice afirmate în contextul revoluționării gândirii occidentale de la începutul secolului trecut, imaginarul suprarealist cumulează aluvionar elemente din întreaga mișcare de cunoaștere artistică și le transgresează pe toate în nevoia sa de autenticitate absolută; sondând existența până la rădăcina ei ontologică pură, imaginarul suprarealist atinge zona „imagonalului” (concept al lui Henry Corbin referitor la o „lume de imagini autonome”, care erupe în vise sau în experiențele misticilor și „care constituie tot atâtea prezentări sensibile ale unei lumi inteligibile” – Wunenburger, 2022, p. 40).

2. Construcția transgresivă a Eului-Șearpe: între *Același* și *Altceva*

Formulat într-un limbaj mistic, proiectul naumian al Eului-Șearpe este de natură utopică, nu doar prin valorile unicității și „totalității”, similare absolutului romantic, ci prin procesul de sustragere din limitația conștientului și de adâncire continuă într-un Eu intensiv nepuizabil (investit cu valențele Sinelui). Departate de categoria transcendentă a unui spațiu abstract (posibil sau imposibil), proiectul suprarealist este unul procesual-energetic (specific esteticilor moderniste și avangardiste, în general), iar varianta naumiană vizează regenerarea perpetuă, inițiatică, prin sustragerea energiei psihice din cadrele limitative ale formei, conștiinței, materiei, după modelul „șarpelui” care, schimbându-și pielea (renunțând la ceea ce devine formă), rămâne „el însuși”:

Pricepi de ce își schimbă șearpele pielea? Aceasta nu e reîncarnare, aceasta e el însuși. // Schimbă-ți pieile care au îmbătrânit. *Aceasta e posibil când ești liber*, la un grad înalt (Naum, 2011, p. 688).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Gândită în termeni metafizici, subiectivitatea romantică transgresează granițele comune, geniul romantic fiind o figură sintetică deplasată „deasupra” societății și în dezacord cu aceasta, ca și cum ar cumula în mod absolut experiența subiectivă a întregii umanități și ar încarna-o individual; el este, de fapt, o proiecție colectivă reprezentată de spiritul conciliator hegelian, unicitatea sa fiind susținută de către sufletul comunității unificate în individul de geniu. Cumulativă și transcendentă, individualitatea romantică implică o dimensiune spațială pe care individualitatea suprarealistă (și ea afirmată prin mirajul unicității și totalității, însă de o cu totul altă factură) o dinamitează sau i se sustrage pentru a atinge puritatea unui proiect energetic infrafizic (opus celui metafizic). Absolutizarea subiectivității ca temei constituie *Weltanschauung*-ul romantic, ceea ce a determinat vehicularea conceptului de „individualism subiectiv”:

Criticul Georg Simmel numește individualismul de factură romantică „individualism subiectiv” (deoarece pune în evidență caracterul unic și incomparabil al fiecărui individ, unicitatea fiecărei personalități în parte conducând la complementaritatea indivizilor într-o comunitate ipotetică organică), diferențiindu-l astfel de „individualismul numeric”, specific secolului al XVIII-lea (Gheran în Braga (coord.), 2015, p. 161).

Fundament absolut, proiect transcendent, de asemenea, absolut, subiectivitatea romantică este un loc ideal accesibil doar geniului care înglobează, sintetizează și reprezintă spiritualitatea colectivității la care este racordat organic. Aparent asemănătoare datorită tentației unicității, totalității, absolutului, dar fundamental diferite la nivelul mecanismelor generatoare, subiectivitatea și individualitatea suprarealistă se plasează în regimul unei spiritualități mai degrabă șamanice, al unui permanent proces transgresiv, de primenire energetică a eului, simbolizat la Gellu Naum prin Eul-Șearpe; așadar, un individualism intensiv sau o individuație infinită (egală cu nemurirea):

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Viața veșnică este o realitate. // Există, dacă poți să înțelegi prin inverse (nu prin contrarii) posibilitatea de a-mi păstra viața în măsura în care oricine o are pe aceea de a și-o lua. (Naum, 2011, p. 683).

Ambele construite prin deplasarea în afara realului (într-o superioritate transcendentă sau într-o imanență infrafizică), proiectul „individualismului subiectiv” romantic și cel al individualismului intensiv suprarealist se află nu doar în relație „inversă” unul față de celălalt, dar și în relație de adâncire „arheologică”, întrucât unicitatea energetică a eului suprarealist realizează o descompunere a unicității transcendente a eului în energie psihică transgresivă; astfel, prefixul *supra* din suprarealitatea explorată în suprarealism, departe de a desemna o poziționare superioară, înalta, de ordin transcendent, desemnează, dimpotrivă, o poziționare inferioară (în registrul lui *infra*) în sensul transgresiv al *Supraomului* nietzschean pe care Vattimo îl interpretează ca „dincolo de subiect” (Vattimo, 1994) printr-un permanent *hybris*.

Același și *Altceva*, proiectul egologic naumian se desfășoară „prin inverse” între polul mirajului unității desăvârșite, indestructibile (un fel de *Același* energetic, intensiv, sondat continuu și conservat prin tehnici spirituale specifice, de tip magic, șamanic) și polul unei alterități de ordin ocult, un „altceva” de nerostit, interzis manifestării (așa cum realitățile de natură cuantică se sustrag măsurării și observării). De altfel, „altceva”-ul acesta nu este decât adevărata esență a lui „aceluiasi” în formă pură, extremă, astfel încât dialectica dintre *Același* și *Altceva* reprezintă „arheologia mediumnică” a Eului-Șearpe, potrivit căreia explorarea (șamanico-poetică) a Aceluiasi atinge, la limită, *Altceva*. Calea centrală a Aceluiasi, revelat prin sistematice exerciții de inversiune (spirituale și discursive), este indicată sub forma unui ghidaj inițiat:

Tu nu cauți un procedeu străin, tu te cauți pe tine și tu ești în tine, fii sigur de asta, sufocat, înăbușit, ritualul tău îți este propriu, oricât de greu ți-ar părea” (Naum, 2011, p. 703); „Unde regulile din Phedon pot fi considerate ca acceptabile este doar într-o altă înțelegere: nu a-ți aminti de ceea ce

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cunoști de totdeauna și tu și pietrele și șerpii, ci a redeveni tu însuși, șearpele.” (Naum, 2011, p. 706); „Linia șerpilor e un cerc de liniște și în mijloc ești tu, liber (Naum, 2011, p. 706).

În dialogul cu Sanda Roșescu despre „interior-exterior”, dialectica Același-Altceva (unitatea profundă care este un fel de realitate inversă a limitei conștientului) constituie un tur de forță al dezbaterii conduse prin tergiversare, ocultare, dezvăluire-învăluire a obiectului discursiv, întrucât discursul preia reflexele spontaneității cuantice ale realității „mediumnice” supuse atenției și deplasate, sustrase în măsura în care se încearcă examinarea (fenomenul observatorului este cunoscut în mediul cuantic drept imposibilitatea descrierii acestuia din cauza modificării în cursul experimentului):

A te elibera de conștient nu înseamnă a delira sau mai știu eu ce, ci, în primul rând, a-ți regăsi unitatea... (Naum în Roșescu, 2003, p. 78); Contrariul conștientului (care nu se reduce numai la a fi contrariul conștientului, ci e miezul nostru real) poartă un nume pe care n-am să-l rostesc... Vreau să-ți repet doar că e altceva, cu totul altceva decât inconștientul și că mișcarea sa este cu totul alta decât cea pe care încearcă să ne-o înfățișeze Jung și ceilalți... [...] De fapt, purtătoarea acelor forțe e o luminoasă realitate, foarte activă. Ceea ce ne împiedică să o vedem e maladia noastră, adică conștientul... Iată ce e conștientul... Iar purtătoarea, al cărei nume n-am să-l rostesc, poate acționa din plin, în mod vizibil (nu cu ochii) dacă ești disponibil, adică dacă ești eliberat de conștient... (Naum în Roșescu, 2003, pp. 75-76)

„Miez” energetic activ, „contrariul conștientului”, „cu totul altceva decât inconștientul”, este forța de rezistență la materializarea limitativă a conștientului, la superficialitate și aplatizare. A încerca teoretizarea sau descrierea realității mediumnice a Aceluiași ca Altceva este un fapt interzis de chiar legitatea cuantică a acestei entități (Eul-Șearpe), care se va sustrage numirii, definirii așa cum fenomenele cuantice se

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

sustrag observării și măsurării schimbându-și forma de manifestare sau „pielea”:

Numai când vei înțelege cât de cât ce este lucrul acela pe care îl numesc altceva, nu va mai fi nevoie să vorbim despre el, nu pentru că l-am ignora, ci pentru că este altceva... Ciudat este că vorbim despre alte planuri și despre altceva și încercăm să le teoretizăm, din care cauză ele ne apar ca niște nedumeriri teoretice și conștiente...Și atunci încercăm să le înțelegem ca atare... (Naum în Roșescu, 2003, p. 113)

Centru energetic generator (în sensul plămuirii originare, al genezei), Eul ca același intensiv, individuant este chiar „locul pe care te găsești” în mijlocul tuturor cercurilor sau al tuturor lumilor posibile desfășurate sub forma unui miraj mental și existențial spiralat („Dar cercurile, îmbrățișându-se, păstrează centrul lor unic, același pentru cel mai larg sau pentru cel mai îngust. El poate coincide cu locul pe care te găsești.”, Naum, 2011, p. 687). Dacă, ceea ce „dibuie Einstein” este calitatea *cuantei* de a fi *undă* și *corpuscul*, Eul naumian *există și nu există* în realitatea sa cuantică („Trebuie să înțelegi necesitatea de *a fi* și de *a nu fi* în același timp, ca să poți pricepe ceva. Einstein dibuie.” – Naum, 2011, p. 688); astfel, el este „musa”, propriul izvor creator mereu egal cu sine, „grandios” și deopotrivă „modest” prin dorința acestei egalități:

Ce e musa? Acum poți răspunde: musa sunt eu. // Grandoarea și modestia dorinței: astfel te cureți de tot ce e pasiune, entuziasm, deznădejde, rămânând egal în fața dorinței tale. Cu aceasta, dorința ta e modestă, pare astfel, pentru că tu nu dorești grozăvii, dar câtă grandoare e în ea, o, tu, stăpân al oamenilor, în acest caz. (Naum, 2011, p. 689)

Metaforă a creativității și inspirației, „musa” devine conceptul central prin care Gellu Naum numește prin figurație mitică ceea ce, în dialogurile cu Sanda Roșescu, este absolut interzis numirii; de altfel, numindu-l „musa”, Eul este mitizat, transportat discursiv pe un „alt” plan de realitate, protejat.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Recurgând la ideea unui mit creator personal pentru a aproxima conceptual Eul, sunt vizate, de fapt, planuri cosmice de realitate, iar cosmicitatea suprarrealistă este una energetică, infrafizică, o rețea universală de energii pe care știința modernă la descrie după modelul teoriilor cuantice și relativiste. Tocmai pentru că este un punct de joncțiune între interior și exterior, materie și spirit (corpuscul și undă), Eul-musă este definit prin două concepte (ambele vagi și poetice), „liniște” și „libertate”, în spatele cărora este încifrată o întreagă realitate a psihismului care nu poate fi atinsă decât, fie prin trasfigurare mito-poetică, fie prin rigoare științifică (precum teoria cuantică a terțului inclus):

Musa e liniștită, nu cunoaște porniri pasionale. Pasiunea e o enervare lentă, o poziție a neliniștei, prelungită. // Iubirea musei nu e pasională, e totală. (Naum, 2011, p. 690); Îți repet însă: liniștea, libertatea ta ar fi înlăturat toate. Liniștește-te, reia-ți cu mai multă dârzenie libertatea, zdrobește fără milă fărâmele de conștient care te mai încearcă, revino în centrul lumii, chiar dacă nu pricepi încă bine totul – și ai să vezi. (Naum, 2011, p. 691); Am să te învăț în zadar să faci cutare și cutare gest care la mine e capabil să facă miracole. Eu te învăț esența miracolului, liniștea. (Naum, 2011, p. 696); Starea ta naturală (perfecțiunea) nu este nici entuziasmul, nici descurajarea. Starea ta naturală este liniștea. (Naum, 2011, p. 698); Perfecțiunea nu ți-o poți regăsi decât prin liniștea liberă. (Naum, 2011, p. 701); Tu fii liniștit, liber. Pentru asta îți spun să iubești șerprii, dar mai întâi iubește vulturii. (Naum, 2011, p. 703); În imensitate totul e cunoscut, totul intră în cercurile liniștei tale. (Naum, 2011, p. 705).

Ghidaj mai degrabă inițiativ, mistic, șamanic (și în felul acesta, utopic, posibil doar în „alte” stări, „alte” lumi mentale, „alte” realități fizice sau para-/ infra-fizice), circumscrierea „musei” prin formula ambivalentă a „liniștei” și „libertății” conține un joc de energii și forțe psihice care nu poate fi redat decât prin suprapuneri și aproximări conceptuale din alte orizonturi epistemice.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Considerând psihismul în ansamblu ca o „dialectică de control” (terțul inclus/ starea T a coexistenței dialecticilor antagoniste și contradictorii care funcționează la nivelul percepției și motricității), Stefan Lupașcu construiește o viziune a „universului psihic” ca sistem de echilibrări succesive și de suspensii între polul senzorial-perceptiv (al cunoașterii) și acela al acțiunii. Realitatea neuropsihică este starea de echilibru obținută prin multiple filtrări cu ajutorul operațiilor de eterogenizare (perceptivă) și omogenizare (motrice), respectiv de actualizare și potențializare (prezente gradual la ambii poli):

Ceea ce apare astfel prin această dialectică de control, care într-adevăr ia cunoștință de celelalte două dialectici, cu consecințele lor posibile, înainte de a le lăsa să-și efectueze propriile operații dialectice – perceptiv și motrice, cognitiv și acțional, praxiologic – este chiar psihismul. (Lupașcu, 2000, p. 107).

Actualizând și potențializând în grade diferite eterogenitatea senzorială și omogenitatea specifică forțelor motrice (identificării prin acțiune), psihicul este o stare de suspensie (de echilibru antagonic) între forțele vieții și ale morții (impulsiile vieții și morții, în limbaj psihanalitic), înțelese în sistemul lupascian ca joc energetic. După cum eterogenitatea și omogenitatea se activează și se potențializează reciproc (actualizarea uneia determinând potențializarea celeilalte), *subiectul* este descris ca *energie de reglare* între viață și moarte, între manifestare și sustragere sau alunecare din conștient în inconștient sau infraconștient („Actualizând viața, conștiința se populează de moarte; actualizând moartea, ea se populează de viață.” – Lupașcu, 2000, p. 126). Operatorul tuturor acestor echilibrări energetice, subiectul este „energia însăși” („Subiectul, operatorul tuturor acestor operații este deci energie, energia însăși.” – Lupașcu, 2000, p. 138), care, pe măsură ce acționează în conștient, se dizolvă, dispare în inconștient:

Căci subiectul, ca agent al actualizărilor, dispare în inconștientul care antrenează aceste actualizări. El nu este agentul acestor actualizări, el este chiar această actualizare

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ce, ca atare, apare ca un agent, ca locul, energia cauzală a trecerilor de la potențialitate la actualizare. [...] Orice actualizare energetică se prezintă astfel ca un subiect, mai exact, ca o subiectivitate, afundându-se prin aceasta în inconștient. (Lupașcu, 2000, p. 140)

„Loc” al trecerilor energetice dintr-o zonă în alta, subiectul lupascian este similar Eului-Șearpe naumian, acel „centru unic” al cercurilor desfășurate concentric care „coincide cu locul pe care te găsești”; iar, dacă zonele acestea reprezintă viața și moartea vehiculate prin filtrul subiectului, „liniștea” și „libertatea” musei prin care este mediat modelul egologic al lui Gellu Naum sunt echivalentele morții (omogenizante) și vieții (eterogenizante) din modelul lui Ștefan Lupașcu. În acest sens, Gorgona reprezintă o figură centrală în mitologia menită să camufleze și să protejeze Eul-Șearpe:

Mi-ar plăcea să scriu despre marea luptă care se dă pe planul speciei umane, între conștient și musa, între maladie și libertate. (...) Pentru câinele tău aceasta ar fi înfricoșătoarea GORGONA. Șerpii ei ți-ar paraliza agitațiile, liniștea ei ți-ar destinde trăsăturile. (Naum, 2011, p. 687)

Sustras în afara conștientului prin exerciții spirituale continue, nu în obișnuitul concept de inconștient, ci în acel nenumibil „altceva”, Eul-Șearpe locuiește în spațiul morții, al „perfectiunii” reprezentate de „liniștea liberă” sau de liniștea destinată a Gorgonei (mișcare similară, până la un punct, dispariției subiectului lupascian în inconștient, pe măsura actualizării sale, a arderii energetice). Amestecul de viață și moarte în relația subiect-obiect este descris de Ștefan Lupașcu prin reciprocitatea operațiilor energetice de eterogenizare/omogenizare, actualizare/ potențializare:

În fine, dacă ne raportăm la toate considerațiile noastre precedente, există mereu două subiecte, dintre care unul are moartea iar celălalt viața, și două obiecte, dintre care unul are viața și celălalt moartea, pentru că există două

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

inconștient și actualizări ale morții și vieții, și două conștiințe ale potențializărilor vieții și morții. (Lupașcu, 2000, p. 142)

Moartea („liniștea”) din viață („libertate”) și viața din moarte prin care Gellu Naum figurează sustragerea metodică din conștient către „perfecțiunea” „liniștii libere” este un proces psihic și energetic șamanic, a unui Eu intensiv care moare și învie simultan pe măsura părăsirii iluziei conștientului, a dispariției ghidate din conștient nu într-un inconștient, ci într-un infraconștient, un „altceva” al energiei spirituale pure.

În termeni deleuzieni, „liniștea liberă” prin care Eul Șearpe se înnoiește ritualic exfundând pe Același în Altceva evocă dinamica repetiției creatoare de diferență, „musa” însăși desemnând fondul diferențial al libertății și creativității originare (joc „vesel” de forțe în sens nietzschean). Insistența pe circularitate („linia șerpilor e un cerc de liniște”) și ritual susține apropierea modelului naumian de acela deleuzian:

Spală-te sau fă altceva, cu rigurozitate, cu convingere, învingând ideea că făcând acest lucru ești ridicol. Fii sigur că faci *altceva*, deși crezi că faci aceasta, faci acel altceva care te interesează și pe care nu vei întârzia să-l vezi. Formează-ți din nou obiceiuri, care să fie ale tale. (...) Orice gest al tău să fie un ritual, dar, în prealabil, înlătură ideea conștientă de ritual. (Naum, 2011, p. 702)

Dincolo de aspectul mecanic, formal (repetiția materială, „ideea conștientă de ritual”), ritualul eliberează unicitatea, singularitatea și diferența printr-o repetiție mult mai adâncă, mai exact, prin dimensiunea ei verticală:

Și poate că această repetiție ca comportare exterioară răspunde în ce o privește ca un ecou unei vibrații, unei repetiții lăuntrice și mai afunde în singularul ce o animă. Sărbătoarea nu are alt aparent paradox. A repeta un *nerepetabil*. Nu să adaugi o a doua și o a treia oară la prima, ci să ridici prima oară la puterea *n*. Sub acest

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

raport, al puterii, repetiția se răstoarnă prin interiorizare (...). (Deleuze, 1995, p. 13)

Altceva-ul eliberat prin ritual este această singularitate și unicitate imposibil de explicat, descris sau numit, cu excepția recursului la figura mitică a „musei” ca sursă creatoare a psihicului. Extremă a exfundării Aceluiași repetat ritualic, *Altceva* (pe care Gellu Naum refuză să îl numească înconștient) vizează un fel de fond diferențial pur reprezentat de o dimensiune a morții (Thanatos) ca energie de dizolvare (opusă energiei de legare a Eros-ului):

Moartea nu apare în modelul obiectiv al unei materii indiferente, neînsușite, la care s-ar *întoarce viul*; ea este prezentă în sânul viului, ca experiență subiectivă și diferențială înzestrată cu un prototip. (...) Moartea este mai degrabă forma ultimă a problematicului, izvorul problemelor și întrebărilor, semnul permanenței lor dincolo de orice răspuns, acel Unde și Când? ce desemnează (ne)ființa la care se alimentează orice afirmație. (Deleuze, 1995, p. 170)

Stare a diferențelor libere sustrase formei și conștientului, moartea din „sânul viului” diferențial pur este desemnată de către Naum drept perfecțiune a „liniștei libere”, întrucât moartea, ca și în modelul deleuzian, „joacă rolul unui principiu transcendental, în timp ce principiul plăcerii e doar psihologic. De aceea el este înainte de toate liniștit (nedat în experiență), în timp ce principiul plăcerii e zgomotos.” (Deleuze, 1995, p. 34) Faptul că iubirea „neînchipuită” naumiană (din *Zenobia*) este asociată cu moartea, echivalând legătura „totală” a Erosului cu dizolvarea „totală” a Thanatos-ului, evocă forța creatoare a erotismului (jocul diferențelor libere ca fond psihic), după cum „musa” reprezintă centrul Eului-Șearpe („Nu uita iubirea. Vorbesc cu precizie de iubirea pentru o singură femeie. Fă-o ritual.” – Naum, 2011, p. 697). Sustras ritualic formei, conștientului, Eul-Șearpe este sfârtecare diferențială continuă, individuare intensivă (în limbaj deleuzian) sau sursă a energiilor creatoare reprezentate de „musă” („musa sunt eu”).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cu riscul deformării proiectului egologic naumian prin „dezocultizare” („Fiindcă veni vorba, nu concep dobitoc mai mare decât cel care, după ce ar auzi bâiguielile astea ale mele, ar încerca să-mi interpreteze, să-mi explice, să-mi dezocultizeze poemele în *lumina lor*” – Naum în Roșescu, 2003, p. 110), după cum precizează în dialogul cu Sanda Roșescu, punerea în oglindă cu modelul terțului inclus al psihismului lupascian, respectiv cu acela diferențial deleuzian sunt încercări provizorii de discursivizare a unui proiect anti-discursiv în esență, care nu își poate găsi locul în nici o topică psihică și în nici un limbaj, „ocult”.

Integrată unei practici spirituale de tip șamanic, utopia Eului-Șearpe funcționează, pe de o parte prin dimensiunea „ocultă” (accentuată de Gellu Naum), care constituie un fel de cadru ontologic sau condiție de existență specifică fenomenelor de ordin cuantic (rezistente observării și măsurării), pe de altă parte prin experimentul inversiunii („prin inverse”) ca singura modalitate de conservare a acestui nucleu psihic „ocult”, „musa” sau Eul. Registru fundamental al utopicului, după cum precizează Corin Braga, „inversiunea” suprealistă naumiană nu este doar mijlocul protejării centrului „ocult” al psihismului, respectiv o strategie de rezistență la „dezocultizare”, ci vizează chiar o permutare a „lateralului” și a „centralului”, lumea alternativă „laterală” devenind „centrală” ca suprarealitate, în timp ce lumea de referință „centrală” devine secundară, superficială, „laterală” în raport cu centralitatea adevărului spiritual descoperit prin demersuri șamanice:

Trebuie subliniat faptul că procedeul inversiunii stă la baza utopiei înseși, din cauza faptului că toate universurile utopice adoptă o poziție polemică față de universul de referință (faptul că acesta, la rândul lui, poate fi real sau imaginar are mai puțină importanță). Utopia este construită prin comparație cu ceva: ea este o variantă, pozitivă sau negativă, un „posibil lateral” a ceea ce am putea numi un „real central”. (...) Chiar și atunci când termenul „central” nu este prezentat explicit, iar termenul „lateral” apare singur în narațiunea utopică, acest „altundeva” se află întotdeauna într-o relație subînțeleasă cu un „aici”. Calitatea de imagine reflectată, de dublu

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

specular, afectează fiecare element al universului utopic alternativ. (Braga, 2015, p. 33)

Nelocalizabilă, sustrasă sistematic localizării conștientului, dimensiunea în care activează Eul-Șearpe prin ecuația mistică a „liniștii” și „libertății” este utopică întrucât refuză fixarea într-o anumită topică psihică, promițând fericirea și chiar nemurirea ca realitate a spiritului („Libertatea de a nu muri se lovește de aceleași piedici conștiente ca și libertatea de a muri.” – Naum, 2011, p. 683); iar dacă „viața veșnică este o realitate” (ibidem), mai exact supra-realitatea sau infra-realitatea din noi, atunci adevărata lume „centrală” este aceasta a spiritului exersat șamanic, în raport cu care lumea reală în mod conștient este „laterală”. Transgresiune pură între poli fantasmatici ai psihicului, polul intensiv al Aceluiași și polul extensiv al lui Altceva (punctul de fugă din fața formalizării sau a materializării), Eul-Șearpe este de natură utopică în măsura în care se autogenează „prin inverse”, ca alternativă abisală a eului clasic (autodeterminat cogitațional, conștient), dar, totodată, transgresează utopicul prin rezistența totală la raționalitate și spațializare / localizare (utopia fiind o construcție artificială, o alternativă ideală a realului: „Dacă utopia se prezintă ca năzuință care îi adaugă realului idealul, locul vizualizării sale se prezintă corelativ ca o construcție artificială, care desăvârșește ceea ce este anterior dat de către natură.” (Wunenburger, 2001, p. 23)

3. Același prin Celălalt: erosul suprarrealist ca tensiune esențială a eului

Evanescență și transgresivă, în continuă metamorfoză, supra(infra)-realitatea energetică a Eului-Șearpe naumian, ca sistem de treceri permanente între Același și Altceva, se proiectează dinspre o logică de profunzime esențialmente erotică, din moment ce piesa centrală a întregului dinamism psihic o constituie dorința, acea „mașină deja amorsată de creat atracții” prin care explică André Breton hazardul găsirii obiectelor (truaiul) în propriul experiment desfășurat alături de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

sculptorul Giacometti, atunci când descoperă într-un talcioc obiectele de proiecție a căutărilor lor inconștiente:

Cei doi indivizi care merg alături formează, așa fi ispitit să spun, o unică mașină deja amorsată de creat atracții. Truvaiul echilibrează pe neașteptate, mi se pare, cele două niveluri de reflecție foarte diferite, asemenea acelor bruște căderi de barometru în urma cărora unele regiuni din atmosferă devin bune conductoare de electricitate, deși înainte nu erau deloc, și-ncepe să fulgere. (Breton, 2019, p. 49).

Un fel de spontaneitate cuantică a psihicului se declanșează atât în cazul truvaiului echilibrant al unor niveluri de realitate diferite, cât mai ales în cazul iubirii suprarealiste magnetice, acea lovitură de fulger pasională (*coup de foudre*) pe care o ilustrează „iubirea nebună” bretoniană, dar și „neînchipuita” iubire naumiană din *Zenobia* (*Zenobia*).

Anexă la *Calea Șarpelui* (*The Way of the Serpent*), microdrama cu doi actanți, Rafael și Luiza *alias* Semiramida, intitulată *La picioarele Semiramidei*, este o punere în abis (*mise en abyme*) a dialecticii dintre Același și Altceva (de fapt, a „tridialecticii”, termenul lupascian pentru terțul inclus), un plonjon arheologic la nivelul dorinței ca loc al Celuilalt; de altfel, declinul erotic al Eului *la picioarele* Celuilalt ipostaziază alteritatea drept adevărata sursă ființială a subiectului, adâncind reglajul energetic orizontal dintre Același și Altceva („interior-exterior”) prin verticalitatea transcendentă a dorinței. Preluând proiecția Aceluiași, Celălaltul dorinței desăvârșește procesul eliberării de sine ca Altceva introducând dimensiunea transcendeței, de unde și prescripția ritualică a „iubirii pentru o singură femeie”, pentru *aceeași* capabilă să provoace *diferența* într-un plan abisal, așadar, să producă revelația acelei „verticalități tainice” a diferenței ascunse în mecanismul repetiției, potrivit lui Deleuze:

Fie o repetiție goală (ca repetiție a Aceluiași), un ceremonial obsesiv de pildă, sau o stereotipie schizofrenică: ceea ce e mecanic în repetiție, elementul de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

acțiune aparent repetat, servește drept acoperire pentru o repetiție mai adâncă, care are loc într-o altă dimensiune, verticalitate tainică în care rolurile și măștile sunt alimentate de instinctul morții. (Deleuze, 1995, p. 36)

Tocmai acest joc afund al diferenței sau al libertății diferențiale depline (*implex*-ul deleuzian rezistent spațializării, *extensiei*, explicării) este revelat de erotica naumiană a cărei intensitate vizează „instinctul morții”, camuflat în imaginea „castelului liniștit” unde se produce întâlnirea metempsihotică a celor doi iubiți („În castelul tău e liniște și am venit ușor, plutind parcă. În camera aceasta te-am legat la ochi pentru prima dată. Ți amintești?” – Naum, 2011, p. 727) De altfel, toposul metempsihozei și al androgenului ale cărui jumătăți se rățăcesc și se regăsesc pe parcursul mai multor vieți se redimensionează în suprarrealism trecând de la nivelul meta-fizic romantic la un nivel energetic, infra-fizic; este vizată prin intermediul acestor toposuri un fel de unitate energetică de tip cuantic care transcende întreaga diversitate a lucrurilor:

Unitate, unificare, unicitate sunt cuvinte care apar tot mai des în vocabularul fizicii din ultimii ani, Ele au apărut în teoria cuantică a câmpurilor, teorie ce postulează existența unor entități fundamentale – *câmpurile*. (Nicolescu, 2002, p. 27)

Departate de a fi o ilustrare estetică a unor teorii științifice, calea suprarrealistă de accesare a acestei noi ordini epistemice constă într-o transgresiune programatică a aparențelor, specifică întregii mișcări modernist-avangardiste, respectiv în corespondențele firești între imaginarul estetic și cel științific al epocii, nutrite de un model paradigmatic comun al gândirii; în acest sens, erotica suprarrealistă transcende toposul comun al iubirii romantice (în pofida păstrării aparenței metafizice a iubirii ideale, eterne), căci adevăratul plan urmărit prin astfel de reprezentări mitologice este funcționarea psihismului abisal surprinsă printr-un fel de mecanică cuantică a dorinței (mecanism unificator de punere în contact a diferitelor nivele de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

realitate prin spontaneitate și discontinuitate, în contradicție cu principiul linearității și al continuității modelelor fizicii clasice).

Seria transgresiunilor între Același și Altceva, Același și Celălalt prin care Gellu Naum încearcă să sugereze, să indice în manieră inițiatcă – să arate cu degetul sau cu mâna a cărei hartă ezoterică deschide și orientează *Calea Șarpelui* (*The Way of the Serpent*) – mediază vizionarea alegorică (recurgând la *imaginalul* vizionarismului) a acestui plan abisal al jocului liber, infinit, afund în sens nietzschean, al diferențelor energetice. Este un demers arheologic (*arheologie mediumnică*) de coborâre spre acel *intensiv* pur teoretizat de Deleuze, regiune psihică a pulsionilor morții, a dizolvării diferențiale. Avatarurile iubiților din această psihodramă erotică descoperă nemurirea printr-o serie nesfârșită de morți și renașteri sau eterna întoarcere a contactului energetic dincolo de toate avatarurile geometrice (legări și dezlegări de forme):

Intrarea mea în castel, de data asta va fi vestită lumii întregi. Sunt eu însumi acesta, iubito, șezând la picioarele tale. Metamorfozele noastre sunt limpezi, Luiza: Semiramida, Rafael. Restul s-a terminat. E o legendă sau un adevăr acela al căutării prin multe vieți. NOI ne-am căutat continuu, pretutindeni și nu ne-am recunoscut din cauza pieilor noastre. Desfigurat de ticuri, deghizat pentru mine însumi, m-am întâlnit de multe ori cu tine și – sigur – m-am depărtat. Noi n-am murit niciodată, e o minciună aceasta, o jalnică minciună a celorlalți. Noi nu murim niciodată. (Naum, 2011, p. 728)

Așa cum magnetismul erotic suprarealist mediază o viziune a abisului psihic și a funcționării sale în registrul contactului ca dorință, femeia unică (Nadja lui Breton, Zenobia lui Gellu Naum) este întruchiparea alegorică (image revelatorie) a acestui abis, mediat de reprezentarea arhetipală a *animei*. Deghizată în această poveste de dragoste androgină, accesarea purei energii erotice a psihismului este o cunoaștere inițiatcă prin intermediul căreia inițiatul experimentează un mod de a fi guvernat de „echilibru” și „libertate”:

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Iubita mea, poeții se întrec să povestească mituri. Și miturile au fost mâncate de forma lor conștientă. Vorbesc de Turnul Babel, acest Turn prezent. Sărmani câini, încercând să redevină oameni! Fuga în deșert era singura scăpare, dar și acolo formele îi împiedicau să găsească filonul. Discuții, discuții... Toate își au drumul lor firesc, drumul lor, al nostru. E un imens echilibru, un echilibru care e *chinuit*, tulburat. Periculoasa maladie trece pe alături. Să privim cu milă. N-avem de ce ne teme, noi, liberii. Iubita mea, secunda liberării, secunda cunoașterii, e posibilă. Ea va veni. (Naum, 2011, p. 730)

Preluând din mitul androgenului ideile de echilibru perfect al jumătăților regăsite și de inseparabilitate, erotica suprarrealistă devine ea însăși „formă” alegorică a unui model ontologic și cognitiv de racordare la sursa energetică a psihicului (de regăsire a „filonului” prin transgresarea convențiilor), analoagă stării cuantice reglate de logica terțului inclus (echilibrarea antagonismelor în condiții de spontaneitate și libertate totală). Declanșată printr-o lovitură de fulger anamnezică (*coup de foudre*), povestea de dragoste dintre Rafael și Luiza *alias* Semiramida vine din miezul morții (transgresând viețile și morțile anterioare), ca și povestea de dragoste „neînchipuită” / inimaginabilă în limbaj formal dintre Gellu și Zenobia; mediate de mitul androgenului, aceste povești sunt, așadar, expresii ale abisului psihic (fondul deleuzian intensiv al dizolvării diferențiale alimentat de instinctul morții). În acest sens, iubirea unică naumiană este „neînchipuită”, inimaginabilă, „inexplicabilă”:

Faptul că diferența este efectiv „inexplicabilă” nu are de ce să ne mire. Diferența se explică, dar ea tinde totodată să se și anuleze în sistemul în care se explică. Ceea ce înseamnă că diferența este în mod esențial implicată, că ființa diferenței este implicarea. (Deleuze, 1995, p. 351).

Prezent atât în dorința bretoniană (magnetismul erotic pentru Nadja), cât și în dorința naumiană (magnetismul erotic pentru Luiza, Zenobia), mecanismul intensiv al jocului diferențial

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

al psihismului urmează două căi alegorice de realizare estetică, *nebunia* și *moartea*: astfel, dacă „iubirea nebună” a lui André Breton se naște printr-un magnetism proiectiv („mașina de creat atracții”), ca o transgresiune radicală a realității convenționale, „iubirea neînchipuită” a lui Gellu Naum se naște printr-un magnetism regresiv, printr-o transgresiune a morții – celula erotică din *Zenobia* (*Zenobia*) este coagulată în jurul mortului Dragoș, un fel de fiu mort sau moartea ca terț inclus al inconștientului; *irezistibilă*, nebunia erotică bretoniană este pură transgresiune a conștientului, orientată într-o supra-realitate energetică pură; *inexplicabilă*, iubirea naumiană gestată în moarte este pură transgresiune a inconștientului spre „o instanță mai „adâncă”: profunzimea însăși, care nu e o extensie, ci pur implex” (Deleuze, 1995, p. 352); fundamental transgresive, ambele forme de erotism pun în scenă adevărul libertății psihicului ca joc diferențial pur.

Precedată de schema ezoterică a mâinii ca de o misterioasă călăuză („29. 1. 1948 e ziua când am descoperit MÂNA MEA – FORȚA MEA”), cartografia Eului-Șearpe este un codex stratificat și ocult care indică inițiaților Calea spirituală presărând semne fantasmatică extrase din diverse corpusuri discursive (poetic, psihologic, filosofic, ezoteric etc.), dar lepădându-se de „pieile” lor convenționale, limitative pentru „libertatea” și „liniștea” abisului psihic vizat constant de Gellu Naum ca o țintă șamanică; în acest sens, transgresarea imaginariilor convocate provoacă erupția unei lumi imaginale (*mundus imaginalis*) supra-reale, de tipul marilor experiențe interioare ale misticilor. Trecând prin reprezentări și instanțe majore, precum decupajul clasic între interior și exterior, subiect – obiect, identitate – alteritate, călătoria transgresivă spre sine desfășurată în acest text neclasificabil (în marginea tipologiilor și dincolo de ele) este o *questă* vizionară a supra-realității spiritului atinse prin sinuoasa mișcare de „șearpe” a Eului între fantasma Aceluiași și proiecția în Altceva, între Sine și Celălalt, între imaginar și imaginal.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Referințe:

- Braga, C. (coord.) (2007). *Concepte și metode în cercetarea imaginarii. Dezbaterile Phantasma* [Concepts and methods in researching the imaginary. The Phantasma debates]. Editura Polirom.
- Braga, C. (coord.) (2015). *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy* [The morphology of possible worlds. Utopia, dystopia, science fiction, fantasy]. Editura Tracus Arte.
- Breton, A. (2019). *Iubirea nebună* [Mad Love]. Traducere de Ovidiu Nimigean. Editura Polirom,.
- Deleuze, G. (1995). *Diferență și repetiție* [Difference and repetition]. Traducere de Teodor Saulea. Editura Babel.
- Luca, G. (2016). *Le Vampire passif / Vampirul pasiv* [The passive vampire]. Editura Vinea.
- Lupașcu, Ș. (2000). *Universul psihic* [The psychological universe]. Traducere de Vasile Sporici, Editura Institutul European.
- Micheli (De), M. (1968). *Avangarda artistică a secolului XX* [The artistic avant-garde of the 20th century]. Traducere de Ilie Constantin. Editura Meridiane.
- Militaru, P. (2012). *Știința modernă, muza neștiută a supraraliștilor* [Modern science, the unknown muse of the surrealists]. Editura Curtea Veche.
- Morar, O. (2003). *Avatarurile supraralismului românesc* [The Avatars of Romanian Surrealism]. Editura Univers.
- Naum, G. (2011). *Opere I. Poezii* [Works I. Poetry]. Editura Polirom.
- Naum, G. (2003) *Zenobia* [Zenobia]. Editura Humanitas
- Naum, G., Roșescu Sanda (2003). *Despre interior-exterior* [About interior-exterior]. Editura Paralela 45.
- Nicolescu, B. (2002). *Noi, particula și lumea* [We, the particle and the world]. Traducere de Vasile Sporici. Junimea.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Nicolescu, B. (2009). *Ce este realitatea?* [What is reality?]. Traducere de Simona Modreanu. Editura Junimea.
- Nicolescu, B. (2007). *Teoreme poetice* [Poetic theorems]. Traducere de L.M. Arcade. Editura Junimea,.
- Pavel, A. (1978). *Expresionismul și premisele sale* [Expressionism and its premises]. Editura Meridiane.
- Pop, I. (2023). *Din avangardă spre ariergardă* [From the avant-garde to the rearguard]. Editura Vinea.
- Popescu, S. (2000). *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum* [Saving the Species. On Surrealism and Gellu Naum]. Editura Fundației Culturale Române.
- Vattimo, G. (1995). *Dincolo de subiect* [Beyond the Subject]. Traducere de Ștefania Mincu. Editura Pontica.
- Vattimo, G. (2001). *Subiectul și masca. Nietzsche și problema eliberării* [The subject and the mask. Nietzsche and the problem of liberation]. Traducere de Ștefania Mincu. Editura Pontica.
- Wunenburger, J.-Jacques (2022). *Imaginarul* [Imaginary]. Traducere de Dorin Ciontescu-Samfireag. Editura Aius.
- Wunenburger, J.-Jacques (2001). *Utopia sau criza imaginarului* [Utopia or the crisis of the imaginary]. Traducere de Tudor Ionescu. Editura Dacia.

**NEW HISTORICISM AGAINST THE BACKGROUND OF
CONTEMPORARY SCHOOLS OF CRITICAL THEORY¹**

Maria MUREȘAN

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

Email: mmuresan@uab.ro

Abstract

The present study explains our option for New Historicism in a way that avoids the comfort of simply casting our approach within a methodological frame assumed to meet our elective affinities. Instead, we are proceeding along the lines of a compare and contrast discussion of rival perspectives, not only on New Historicism but on the basics of literary theory and criticism. Although the two surveys of contemporary critical theories are didactic in nature, their theoretical assumptions come under our critical examination precisely because they lay the bases of the students' appropriation of academic protocols. Whereas Mario Klarer (2004) does mention New Historicism defining it in a way which, we think, deserves several amendments, Julian Wolfreys, Editor of *Introducing Criticism in the 21st Century* (the Second, 2015 Edition of the original 2002 *Introducing Criticism at the 21st Century*) replaces what he calls the dominant "historicist, contextualist and sociological approach" in universities with a mix of "Space, Place and Memory" Studies including Affect Theory, Space and Place studies, Trauma, Testimony and Memory studies. We can also

¹ Article History: Received: 24.09.2025. Revised: 30.09.2025. Accepted: 3.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: MUREȘAN, M. (2025). *NEW HISTORICISM AGAINST THE BACKGROUND OF CONTEMPORARY SCHOOLS OF CRITICAL THEORY*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 294-312. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.14>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

include here the chapter on Materialities, Immaterialities, (A)materialities, and Realities. The historicist picture is actually decomposed into space which is conceived of, not as static container, but as produced by historical praxis, and permanently emerging as both space of representation (projective, modelled on symbolic configurations) and as representation of space, that is, as an interface of the physical (Materialities), the imaginary (Irrealities), the cultural ((A)materialities), and the actual (Realities of the digital age). A spatialized history of traumatic events and memories will be the outcome of history's and humanity's entry into language, which, therefore, is not an objective record but a representation colored by affect and emotional response to historical experience. Among the various methods of interpretation, the author selects four basic approaches according to which most theoretical schools can be classified: text-based approaches, author-based approaches, reader-based approaches and context-based approaches.

Keywords: New Historicism; deconstructing history; counterfactual history; critical theory; allohistories.

1. Introduction: Why Theory?

Why theory, one could wonder, as the topic is considered both difficult and dry. The answer will come in promptly: because theory has become a *sine qua non* condition of critical practice. It offers criteria for the assessment and validation of criticism based on arguments, consensus over methods, terms and protocols of approach, which earns it the status of literary study as science.²

Theory is the work of the last generation, yet the theoretical turn, as we might call it, has had effects that are going to stay with us in the same way in which the tasting of the forbidden fruit had irreversible consequences. One even has the impression that authors themselves write with a book of theory in hand.

² There is current publishing on the topic of literature and science, including a journal so titled: *Scientific Study of Literature (SSOL)*, published by International Society for the Empirical Study of Literature and based in Amsterdam and Philadelphia, which "publishes empirical studies that apply scientific stringency to cast light on the structure and function of literary phenomena". Generally interdisciplinary in character, these studies appeal to the cognitive sciences and to network culture.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

The present paper is justifying our option for New Historicism in a way that avoids the comfort of simply casting our approach within a methodological frame assumed to meet our elective affinities. Instead, we are proceeding along the lines of a compare and contrast discussion of rival perspectives, not only on New Historicism but on the basics of literary theory and criticism.

2. Mario Klarer's Survey of Literary Theories on the Basis of a Communicational Model Involving Message (Author, Reader, Text) and Context

Mario Klarer's *An Introduction to Literary Studies* (2004) is a book that focuses on the idea that literary interpretations consistently reflect a certain institutional, cultural, and historical context. In the author's view, the different orientations in the study of texts are represented by consecutive or parallel schools, which sometimes compete with each other (Klarer, 2004, p. 92). Literary studies are characterized by a multitude of approaches and methods. Literary theory has emerged as an independent discipline influenced by philosophy, it analyzes the philosophical and methodological postulates of literary criticism. Whereas literary criticism is concerned with the analysis, interpretation and assessment of primary sources, literary theory aims to explain the methods used in the interpretation of primary texts. Thus, literary theory functions as a theoretical and philosophical consciousness of textual studies / literary criticism, permanently reflecting on its own development and methodological framework.

From the various methods of interpretation, the author selects four basic approaches according to which most theoretical schools can be classified: text-based approaches, author-based approaches, reader-based approaches and context-based approaches.

First, the text-oriented approach is mainly concerned with issues of "materiality" of the text (the analysis of manuscripts, the language and style of texts, the formal structure of literary works). Second, contextual approaches try to situate literary texts

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

on the historical, social or political background, trying to classify the texts both by genre and by historical periods. Third, author-oriented theoretical schools emphasize the author, trying to identify links between the works of art and their creator's biography. Fourth, reader-oriented approaches concentrate on the reception of texts by the public and on the overall impact of texts on readers. But, says the author, this is a simplistic systematization, because not every theoretical school is limited to a single methodology, invariable. One of these approaches will prevail in each cultural phase.

Our first objection concerning the text-oriented chapter is that Klarer (2004) discusses formalist schools (Russian formalism, English New Criticism, British or American) on a par with post-structuralist, postwar theories, following the semiotic turn, based upon a different philosophy of language. For semiotician Barthes (1977), a text is a "tissue of signs", a site of multiple meanings contributed by intertextual relationships, i.e., relationships of the respective text with "multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation" (Barthes, 1977, p. 148). Unlike formalist close reading, claiming to retrieve the authentic meaning of a text confined to its unique graphical space, postwar theoreticians of the text relate it to other texts (Barthes, 1977), to an interface with reality: hyperreality (Jean Baudrillard, 2015) or see it deterritorializing into the world as flux of matter and energy (Deleuze, 1993).

3. Text-Centered Approaches

The text-centered approaches emphasize the inner textual aspects of the literary work. In this case, extra-textual factors related to the author (biography or other works), audience (gender, age, education, race, class) or broader settings (historical, social or political constraints) are consciously excluded from the analysis. The formal or structural features of the text are analyzed. For example, traditional philology, studies the "concrete" elements of language, whereas rhetoric and stylistics analyze broader structures or modes of expression.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Formalist-structural schools, including Russian Formalism, the Prague Structural School, New Criticism, Semiotics, and Deconstructionism, try to find common patterns in texts or clarify the issue of “literature”.

In literary criticism, traditionally, the term “philology” refers to approaches based on problems of writing and reconstructing texts. Philology, culminating in the Renaissance with the revival of ancient authors, the invention of the printing press and the need to edit texts correctly, continued to be one of the dominant schools until the nineteenth century. Philological approaches include the analysis of the frequency of use of certain words by an author, quantitative and statistical investigations. Text-oriented schools concentrate on formal aspects (point of view, textual and narrative structure, intrigue patterns) and on style (word choice, rhetorical figures, syntax, metrics). Along with grammar and theology, rhetoric has remained a dominant textual discipline for nearly two thousand years. Because ancient Greco-Roman civilizations appreciated public discourse, rhetoric gathered a number of rules and techniques for composing effective discourse. Rhetoric was particularly interested in techniques for influencing the masses, but it soon became a theoretical academic discipline. While attempting to classify, systematize, and research the elements of human speech, rhetoric laid the groundwork for linguistic and literary criticism. In the nineteenth century, rhetoric was replaced by stylistics, a discipline that focuses on grammatical structures (lexicon, syntax), acoustic elements (melody, rhyme, meter, rhythm) and rhetorical figures in text analysis. Stylistics is the forerunner of the formalist-structuralist schools of the twentieth century.

Russian formalism, the Prague Structural School, the New Critique, Post-structuralism, despite their differences, have in common the attempt to explain the content of the texts by their formal and structural dimension, in the author’s opinion. Russian formalism (active during and after the First World War) is interested in structural analysis, in the literature of texts (which makes them a literary text). In search of the typical features of literature, Russian formalism rejects notions such as spirit, intuition, imagination, poetic genius. The formalist approach

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

deliberately neglects the historical, sociological, biographical or psychological elements of literary discourse, in favor of phonetic structure, rhythm, rhyme, metrics and sounds as independent aspects of literary discourse. In the opinion of Viktor Shklovsky and other formalists, as cited in Berlina (2017), the structural elements in a literary text produce an effect labelled as defamiliarization (“breaking” our usual perception of the world and the possibility of seeing everything with different eyes, as something new). To explain this effect, the classic example is the novel *Tristram Shandy* (published from 1759 to 1767) by Laurence Sterne. The novel begins as a traditional autobiography that tells the life of the main character from birth to death. Defamiliarization occurs with the fact that the story does not begin with the birth of the hero, but with the sexual act in which he is conceived, thus parodying traditional narratives of this type. The narrative structure and traditional intrigue are highlighted and intentionally parodied when Sterne incorporates the preface and dedication of the novel somewhere in the middle of the text and inserts chapters 18 and 19 after chapter 25. Additionally, Sterne includes empty spaces in the text, which the reader’s imagination will have to fill them. These elements challenge the familiar conventions of the novel, revealing the fundamental structure of the novel and reminding the reader of the artificiality of the literary text.

In contemporary literary criticism, self-reflection is often called metafiction (fiction about fiction), i.e. those literary works that reflect their own narratological elements such as language, narrative structure, and the evolution of intrigue. In postmodern texts written during the second half of the twentieth century, metafictional features become so used that they become almost a leitmotif, a dominant one, of this period. Vladimir Propp’s typology of characters (2012), which reduces the unlimited number of characters to be found in literary works to a list of types, has become one of the most important contributions of Russian formalism to the structuralist theories of the twentieth century. This type of analysis reduces the characters to a limited number of elementary structural agents such as: villain, helper, donor, princess, hero and fake hero. Mythical critics try to

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

distinguish “archetypes”, narrative structures and symbols that seem to link a literary work with ancient myths and religions. The best-known and most important example of this approach is *The Golden Bough* (1890-1915) by J.G. Frazer which attempts to discover common mythological structures in different historical periods and geographical areas. Claude Lévi-Strauss continues the typology of Propp’s characters and the analysis of Frazer’s myths in *Structural Anthropology*, which also refers to mythological models essential in cultural description and analysis. The most important contribution of the mythological approach is, however, that of Northrop Frye (1951), who places mythological structures at the core of the most important literary genres. Frye considers that the forms of comedy, novel, tragedy and irony (for example, satire) resemble the patterns of the seasons (spring, summer, autumn and winter) in the primordial myths. The archetypal critique, based on the psychology of the unconscious by C.G. Jung, goes in the same direction, looking in texts for collective motives of the human psyche, common to different historical periods and countries. These archetypes represent the primordial images of the human subconscious that have preserved their structures in various cultures and periods. Archetypes such as shadow, fire, snake, Paradise Garden, hell, mother figure etc. appear constantly in myth and literature, expressing man’s fears and hopes, and can be interpreted structurally. Thus, the purpose of archetypal criticism is to move beyond the surface of the literary text in search of recurring structures of depth.

The new critique, the dominant school of literary criticism in the English-speaking countries between 1930-1940, represented by literary critics such as William K. Wimsatt, Allen Tate, and J.C. Ransom, seeks to release criticism from extrinsic factors and focus on the text itself. In his analyzes, the New Criticism focuses on phenomena such as multiple meanings, paradox, irony, puns, rhetorical figures that link the literary work to the general context. Especially poetry is suitable for this type of interpretation due to the specific features (rhyme, meter, rhetorical elements).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Semiotics and deconstruction - Klarer says (2004) - are trends in text-centered literary theory from the 1970s-1980s, which see text as a system of signs. At the basis of these theoretical ideas is the linguistic model of Ferdinand De Saussure, a Swiss linguist who starts from the hypothesis that language works through representation (the mental image is manifested or represented verbally). Before using the word 'tree', for example, man must imagine the mental concept of the tree. Saussure distinguishes two fundamental levels of language, the pre-linguistic concept (the mental image of a tree) = signified [fr. signifié], and its verbal manifestation (the sequence of letters or sounds c-o-p-a-c) = the signifier [fr. signifiant]. Saussure explains language as a means of communication through a similar dichotomy: "langue", the language, rules and methods of combination, and 'passwords', the word, the application of the former in individual oral or written expression. Semiotics and deconstruction use the verbal sign, the signifier, as the starting point of their analyses, claiming that there is nothing outside the text [that is, our perception of the world is textual in nature]. According to these approaches, the language or texts work in a similar way to the game of chess. A limited number of signs, like chessboard figurines, only make sense when they are in a closed system. A new and unconventional aspect of semiotics and deconstruction is the attempt to extend the traditional notion of textuality to non-literary or non-linguistic sign systems. Methods of semiotic analysis have been applied in anthropology, the study of popular culture (advertising), geography, architecture, film and art history. Buildings, myths or images are considered systems of signs in which signs interact in the same way as letters, words and sentences. Therefore, these different disciplines are often placed under the umbrella of the general term semiotics, meaning sign science.

A practical example of the analysis of non-linguistic sign systems is the semiotics of fashion by Roland Barthes (1975). The French critic considers clothing as systems of signs whose elements can be "read" as well as the literary signs of the texts. The width of a tie contains complex information. A narrow leather tie conveys a totally different message than a short, wide

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

tie or a bow tie (Barthes, 1975, p. 234). Like words, these textile signs can convey a meaning only framed in a certain context or sign system. Fashion, as a manifestation of social relations, gives us a good example of mechanisms in a non-linguistic system. Like semiotics, deconstruction highlights the unitary character of texts whose elements are signs. This method of post-structural analysis starts from the idea that a text can be analyzed (deconstructed) and composed (constructed). According to the deconstruction, the text does not remain the same after the reconstruction, because the analysis of the signs and their reorganization during the interpretation are like a continuation of the text.

Deconstruction is represented by the French philosopher Jacques Derrida (1978/2005) and the literary theorist Paul de Man (1982). An adaptation of this theory are “dictionary novels”, such as *Alphabetical Africa* (1974) by Walter Abish. These texts take the form and structure of a dictionary or encyclopedia to highlight postmodern theoretical notions of text. Dictionary novels can be read from beginning to end linearly, or they can be started from somewhere in the middle, jumping back and forth from reference to reference.

Placing under the same umbrella (text-centered) all these critical theories – even some of them which are at loggerheads with each other, such as archetypal and deconstructionist criticism – seems to us highly objectionable. Semiotics studies meanings in a world of things, the whole social semiosis being its object (See Roland Barthes distinguishing between weaving loom as dictionary entry versus vignette in an encyclopedia, associating the sign with processes and processual codes in *The Plates of the Encyclopedia*, where he comments upon Diderot’s use of engraved plates – Fig. 1). According to Barthes’s insightful commentary of the French Encyclopedia (1964/1980), the object is “historicized”, presented in its genesis from nothingness, and in this way asserting the luminaries’ trust in man’s infinite creative powers. “This Encyclopedic object is ordinarily apprehended by the image on three levels: anthropological, since the object, isolated from any context, is presented in *itself*; anecdotic, when it is “naturalized” by its insertion into a large-scale *tableau-*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

vivant (which is what we call a vignette); genetic, when the image offers us the trajectory from raw substance to finished object: genesis, essence, praxis, the object is thus accounted for in all its categories: sometimes it *is*, sometimes it *is made*, sometimes it even *makes*.” (Barthes, 1980, p. 24). The vignette does not have only an *existential* function, but an *epic* one, as for, instance, when through the door of the weapon shop one can see two men dueling in the street (Barthes, 1980, pp. 31-32).

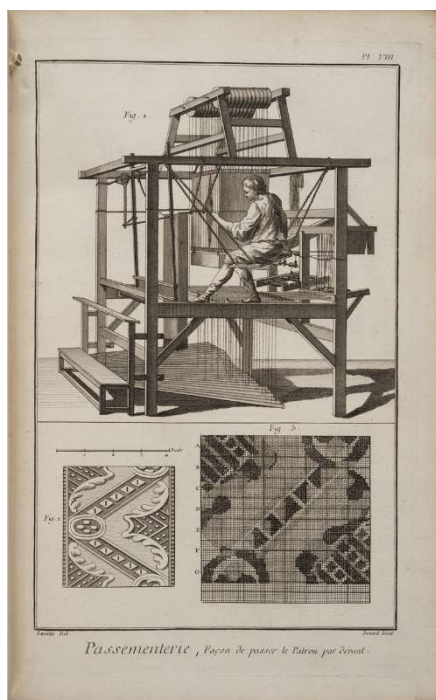


Fig. 1. Plate 17111 of Diderot's *Encyclopédie*

Moreover, J. Hillis Miller (1980) of Yale University, who evolved from semiotics to New Historicism, glosses on the indeterminate character of a text's meaning structure to the point where, not only are there several possible interpretations, but even opposite ones, contradictions or indeterminacy. In his own words, he

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

identifies “the presence in a text of two or more incompatible or contradictory meanings which imply one another or are intertwined with one another, but which may by no means be felt or named as a unified totality” (Miller, 1980, p. 107). Miller quotes Tolstoy’s “splendid phrase”, “the labyrinth of linkages”, which nowadays we could use to describe the hypertext constituted through browsing in the net. It is this kind of interpretation, which identifies double and opposite meaning structures in a text, or the atemporal labyrinth of links in the net that allows us to appropriately gloss on narratives of transhistorical parties (characters belonging to different ages) and of competing historical accounts of events; it is New Historicism.

The object of our REFUTATIO are now the author-oriented approaches.

4. Author-Centered Approaches

In Klarer’s taxonomy, biographical criticism evolved and became a dominant movement in the nineteenth century, before the most important theories of formalism and structuralism. This author-centered approach establishes a direct link between the literary text and the author’s biography. Facts, facts and events from an author’s life are juxtaposed with elements from his works to find aspects that link the author’s biography to the text. The author’s environment and education are researched, linking them to certain phenomena in the text. The author’s library can also be examined to understand the author’s readings, and his letters and diary can be read in search of personal considerations. Autobiographies are useful in this type of approach that compares the author’s fictional portrait with the facts and figures in his life. In many cases, autobiographical elements enter, coded, into the fictional text. Author-centered approaches also focus on issues that could have entered the text at a subconscious or involuntary level. For example, the author argues that the fact that Mary Shelley lost a pregnancy while writing the novel *Frankenstein* (1818) may be directly related to the subject. The author-centered approaches see in the central theme of the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

novel, the creation of an artificial human being, a connection with the intense psychological preoccupation of the author with the birth that was to follow. Many authors want to keep their fictional texts and privacy intact by opposing these approaches. The American author J.D. Salinger, famous for his novel *The Catcher in the Rye* completely refused to make public any information about his life. As the example with Mary Shelley shows, many biographical approaches tend to use psychological explanations.

This has led to psychoanalytic criticism, a movement that seeks primarily to clarify the general psychological aspects of a text, not necessarily related exclusively to the author. The characters in a text can be analyzed psychologically, as if they were real beings. An example analyzed in this approach is the mental state of Hamlet in Shakespeare's tragedy. Psychoanalytic critics ask whether Hamlet is insane and, if so, why he suffers from mental illness. Sigmund Freud also used literary texts to explain certain psychological phenomena. In the second half of the twentieth century, psychoanalytic criticism revived under the influence of the French analyst Jacques Lacan (1901-1981).

Our objections concerning this part of the survey concern the very centrality of the author whose "death" was decreed by Roland Barthes in his celebrated 1967 essay, and nobody from among contemporary literary theorists has contradicted him so far. The writing instance is separated from the body in the world, and, therefore, writing is also independent of the body of the world: from a linguistic point of view,

the author is never anything more than the man who writes, just as *I* is no more than the man who says *I*: language knows a "subject", not a "person", and this subject, void outside of the very utterance which defines it, suffices to make language "work", that is, to exhaust it. (Barthes, 1977, p. 145)

The writer is under no pledge to carry the reality he witnesses into his book; most probably than not he will do the opposite

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

being subject to signifying conventions, political biases, norms imposed by institutions, etc.

It ensures that writing can no longer label an operation of recording, notation, representation, “depiction” (as the Classics would say); rather, it designates exactly what linguists call a performative, i.e. a rare verb form (entirely given in the first person and in the present tense) in which the enunciation has no other content (contains no other proposition) than the speech act by which it is uttered - something like the “Command of kings” or the “Sing of the early bards”. Having buried the Author, the modern writers can consequently no longer believe, as dictated by the “pathos” of their precursors, that their hand is too sluggish for their ideas or emotions and that as a result, making a law of necessity, they must underline this setback and endlessly “polish” their form. On the contrary, for the nowadays writer, the hand, severed from any voice, carried by a pure gesture of inscription (not one of expression), charts a field without a starting point - or which, at best, “has no other origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins” (Barthes, 1977, p. 146).

In other words, while not reflecting back upon a reality presumably perceived with objective lack of prejudice, writing will sooner construct reality, project its textual garb for posterity.

Philippe Lejeune (1989) has even dismissed the biographical genre altogether, on account of the impossibility for the human mind to faithfully retrieve past experiences. This kind of writing is merely assumed as autobiographical through the tacit complicity of author and reader.

As far as Jacques Lacan is concerned, the origin of representation is not within the private realm of the I (the *I* of the mirror stage, of the infant looking at its full and autonomous image in the mirror) but in the intersubjective order provided by language (where the *I* is metonymically present according to norms imposed by the power system or Law of the Farther). Lacan writes in his essay “The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud” (1966/2006) that the reflection of this order in the subject’s unconscious is the voice of the Other, that is, the voice of authority which the individual

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

unconsciously internalizes. Apparently, the reader-oriented and the context-oriented approaches sound more familiar to the postmodern theory reader.

5. Reader-Centered Approaches

As a reaction to the dominant position of the new text-centered critique, in the 1960s a reader-centered approach called reception-response theory was developed. She argues that there is no single, objective text. There is a new "text", individual to each reading process. These approaches assume that, at each stage of the reading, a text creates in the reader certain expectations, which it then satisfies or not. Expectations are the basis for interpreting the text at any level of reading, from deciphering a word or a sentence, to analyzing the thematic structure of the text. Thus, the theory of reception shifts the attention from the text to the interaction between the reader and the text, arguing that the interpretation of texts should not be separated from individual reading.

The reader-response is not, however, what Barthes had in mind when speaking about the birth of the reader pitied against the death of the author. On the one hand, Hans-Robert Jauss and Wolfgang Iser have in mind the act of communication which reduces the text's indeterminacy to a certain meaning structure; on the other, the phenomenological act of interpretation, of progressive appropriation of a text's meaning is based on two assumptions: 1) that the text has a definite meaning structure, and 2) that that meaning is at least hypothetically reachable through consecutive stages of phenomenological variation and reduction. Neither is accepted by Barthes. He refuses "to assign a 'secret', an ultimate meaning, to the text" (Barthes, 1977, p. 147), and he also speaks of a virtual, ideal reader:

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted. (Barthes, 1977, p. 148)

The historian as reader of the past's leftovers never satisfies such conditions. He does not have access to all the traces, all the documents (some of them are fragmentary), he is some concrete individual, who is not in a position to decipher but to conjecture, while being poised between present perspective and the other's past lived experience.

We have finally reached the part of the survey that incorporates New Historicism, its inclusion among context-oriented approaches being a consensual one, with the specification that the context is a linguistic one, not one provided by the historical world out there.

6. Context-Centered Approaches

Context-centered approaches represent a group of schools and methodologies that do not consider literary texts as independent, independent works, trying to place them in a broader context. This context can be the historical, social and political background, the literary genre, the nationality and the author's genre. The most influential movement of this type is literary history, which divides literary phenomena into periods, describes the text according to its historical background, dates the texts and examines their mutual influences. An important school that places literary works in the broader context of socio-political mechanisms is Marxist literary theory. Based on the writings of Karl Marx (1818-1883) and theorists such as Georg Lukács (1885-1971), the texts are analyzed as an expression of economic, sociological and political factors. The conditions of production in certain literary periods and their influence on the literary texts of that period are examined. A Marxist literary interpretation would see the development of the novel in the sec. XVIII as a consequence of the new economic conditions on writers and readers, and of the new ways of producing books. The theoretical framework offered by Marxist criticism has been adopted by

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

more recent schools that focus on marginalized groups: feminist, African-American, homosexual and lesbian criticism, colonial literary studies, etc. Text-centered approaches such as Deconstruction and the New Historicism are influenced by Marxist thought in their terminology and philosophical foundations.

The new historicism developed in the USA in the 1980s. History is not seen as isolated from the literary text, as a historical context, becoming a textual phenomenon. Related to the new history, but independent of it, are cultural studies, which became in the 1990s one of the most important approaches to the literary text. Starting from literary studies, this approach analyses different aspects of human expression, including visual arts, film, television, advertising, fashion, architecture, music, popular culture, etc. Cultural studies have a multilateral approach, trying to understand the plurality of culture.

The most productive and revolutionary movement among the newer theories of literary criticism and among contextual approaches is feminist literary theory. It starts from the idea that the gender difference is a neglected aspect in traditional literary criticism and argues that the traditional fields of literary criticism must be re-examined from a gender-oriented perspective. At the beginning of this movement in the late 1960s, topics such as the image of women in texts written by authors were brought to the fore, with early attempts at feminist criticism focusing on stereotypes and distorted portraits of women in the male-dominated literary tradition. The next stage of feminist literary theory is feminist literary history and the revision of the canon, to establish a new set of standard texts written by the author. With the reception in America of French feminists such as Hélène Cixous (1937) and Julia Kristeva (1941), with a good background in psychoanalysis and philosophy, the attention of feminist literary critics shifted in the early 1980s to the stylistics of the text. Assuming that the gender difference determines the act of writing (style, narrative structure, content, intrigue, etc.), feminist literary criticism has questioned the term “écriture féminine”.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Grouping under one heading schools of the eighties, which meant a return to history but not in the sense ascribed to it by classical historians, Klarer smooths over important differences existing among Identity Studies (studied of the classed, raced and gendered body), New Historicism – wrongly associated with deconstruction – Cultural Studies, and a sort of Neo-Marxism which is looked upon as an ideological ground shared by all of them. Unlike Marxism, which relegates language, ideology, culture to the superstructure of the basic means and relationships of production, all postmodern theories emphasize the priority of language, of the intersubjective order of culture, of ideology (Foucault: “the power structure”; Lacan: “Law of the Father”; René Girard: “the discourse of the Other”). It is true that feminists and New Historicists set out from a deconstructionist act (deconstruction of essentialist identity, or of history), but they also construct their object as the interface of texts and world (hyperreality, living in the world according to texts, texts drawing on modes of living). Moreover, Cultural Studies emerged out of the association of New Historicism and Cultural Materialism (the Birmingham School).

A discussion of New Historicism involves a philosophy of signifying practices – the text–, signifying instances – the author–, discursive negotiations – the context–, linguistic hermeneutics – the reader– (Klarer, 2004). That is why we had to go through his entire survey.

7. Conclusion

Klarer (2004) is trying to produce a picture of all the theories concerning the literary text which emerged in the last century. He chooses, as classificatory principle, the site of an act of communication which has an illocutionary source (AUTHOR), an addressee (READER) a message (TEXT) and a CONTEXT of communication. The reason he fails is his neglect of the completely distinct epistemological matrix in which the four notions are grounded in each case. Mario Klarer's *An Introduction to Literary Studies* (2004) is a book that focuses on the idea that literary interpretations consistently reflect a certain

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

institutional, cultural, and historical context. In the author's view, the different orientations in the study of texts are represented by consecutive or parallel schools, which sometimes compete with each other.

References:

- Abish, W. (1974). *Alphabetical Africa*. New Directions Books.
- Barthes, R. (1975). An introduction to the structural analysis of narrative. *New Literary History*, 6(2), 237–272.
- Barthes, R. (1977). The death of the author. In S. Heath (Ed. & Trans.), *Image, music, text* (pp. 143–149). Harper Collins.
- Barthes, R. (1980). The plates of the encyclopedia (R. Howard, Trans.). In *New critical essays* (pp. 23–39). Hill and Wang. (Original work published 1964)
- Baudrillard, J. (2015). *From hyperreality to disappearance*. Edinburgh University Press.
- Berlina, A. (2017). *Viktor Shklovsky: A reader*. Bloomsbury Academic.
- Deleuze, G. (1993). *The logic of sense*. Columbia University Press.
- de Man, P. (1982). The resistance to theory. *Yale French Studies*, 63, 30–53.
- Derrida, J. (2005). *Writing and difference*. Routledge. (Original work published 1978)
- Foucault, M. (1980). Truth and power. In C. Gordon (Ed.), *Power/knowledge: Selected interviews and other writings* (pp. 109–133). Vintage.
- Foucault, M. (2005). *The order of things*. Routledge.
- Frazer, J. (1990). *The making of the golden bough: The origins and growth of an argument*. Palgrave Macmillan.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Frye, N. (1951). The archetypes of literature. *The Kenyon Review*, 13(1), 92–110.

Habermas, J. (1996). *Between facts and norms: Contributions to a discourse theory of law and democracy* (W. Rehg, Trans.). MIT Press.

Hamilton, P. (1996). *Historicism*. Routledge.

Hillis Miller, J. (1980). The figure in the carpet. *Poetics Today*, 1(3), 107–118.

Klarer, M. (2004). *An introduction to literary studies*. Routledge.

Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton. Original work published 1966.

Lejeune, P. (1989). The autobiographical pact. In P. Lejeune, *On autobiography* (K. Leary, Trans., pp. 3–30). University of Minnesota Press.

Makaryk, I. (Ed.). (1993). *Encyclopedia of contemporary literary theory: Approaches, scholars, terms*. University of Toronto Press.

Lévi-Strauss, C. (1968). *Structural anthropology*. Basic Books.

Propp, V. (2012). *The Russian folktale* (S. E. S. Forrester, Ed.). Wayne State University Press.

Sterne, L. (2012). *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Penguin Books.

White, H. (1978). The historical text as literary artifact. In *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism* (pp. 81–100). Johns Hopkins University Press.

OAPEN Library. (n.d.). OAPEN online library.
<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/24204>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR
ROMANUL *CIULEANDRA* – O ABORDARE STILISTICĂ³
THE NOVEL *CIULEANDRA* – A STYLISTIC APPROACH

Maria BÎSCAL (OPREA)

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: moprea09@yahoo.com

Abstract

This article explores Liviu Rebreanu's novel *Ciuleandra* from both pragmatic and stylistic perspectives, focusing on how language shapes truth and reveals the protagonist's inner conflict. The analysis is grounded in speech act theory conversational implicature, and discourse macrostructures, correlated with contributions from Romanian stylistics and literary criticism (Irimia, 1986). Tense dialogues marked by interrogatives, exclamations, affective pauses, and confessions are examined as strategic devices that construct the character's psychology and reveal the causes of the crime. Descriptive sequences are also interpreted as structural and symbolic devices that project inner conflict into vivid visual and acoustic imagery. The conclusion highlights that *Ciuleandra* is both a landmark of the interwar psychological novel and a text that lends itself to fruitful contemporary analyses grounded in pragmatics and stylistics.

Keywords: pragmatics stylistics; psychological novel; literary discourse.

³ Article History: Received: 31.08.2025. Revised: 15.09.2025. Accepted: 20.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: BÎSCAL (OPREA), M. (2025). ROMANUL „*CIULEANDRA*” – O ABORDARE STILISTICĂ. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 2. 313-325. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.15>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Rezumat

Acest articol explorează romanul *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu din perspective pragmatice și stilistice, concentrându-se pe modul în care limbajul modelează adevărul și relevă conflictul interior al protagonistului. Analiza se bazează pe teoria actelor de vorbire, implicațiile conversaționale și macrostructurile discursului, corelate cu contribuțiile stilisticii românești și criticii literare (Irimia, an). Dialogurile tensionate, marcate de întrebări, exclamări, pauze afective și mărturisiri, sunt examinate ca mijloace strategice care construiesc psihologia personajului și dezvăluie cauzele crimei. Secvențele descriptive sunt interpretate și ele ca mijloace structurale și simbolice care proiectează conflictul interior în imagini vizuale și acustice vii. Concluzia subliniază faptul că *Ciuleandra* este atât un reper al romanului psihologic interbelic, cât și un text care se pretează la analize contemporane fructuoase, fundamentate pe pragmatică și stilistică.

Cuvinte-cheie: stilistică; roman psihologic; discurs literar.

Literatura română interbelică se distinge printr-o diversitate de formule estetice și prin încercări inovatoare de a explora dimensiunile psihologice și existențiale ale individului. În acest context, Liviu Rebreanu ocupă un loc central, atât prin romanele de analiză socială, cât și prin cele cu accent psihologic. Publicat în 1927, romanul *Ciuleandra* propune o perspectivă unică asupra dramei interioare a personajului Puiu Faranga, descendent al unei familii aristocrate, care este supus unui proces de interogare și introspecție.

Originalitatea romanului se conturează atât prin problematica psihologică abordată, cât și prin modalitățile discursive de construire a tensiunii narative. Dialogurile, strategiile de evitare conturează o rețea de semnificații ce depășește planul descriptiv tradițional. Din acest motiv, *Ciuleandra* se pretează unei perspective de analiză stilistică, prin investigarea expresivității limbajului și a resurselor artistice utilizate de autor.

Articolul își propune să evidențieze modalitatea în care aspectul stilistic indică strategiile de comunicare literară și mecanismele prin care limbajul devine un instrument de sondare

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

psihologică și de configurare artistică a realității. Cercetarea se fixează pe următoarele obiective: identificarea actelor de vorbire relevante în economia dialogului, analiza raporturilor de putere reflectate prin discurs, studierea registrelor stilistice.

Analiza literară actuală bazată pe abordarea interdisciplinară presupune lectura și înțelegerea operei din perspectiva teoriilor lingvistice, stilistice și pragmatic-discursive. În cazul romanului *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu, perspectivă stilistică oferă cadru metodologic pentru investigarea mecanismelor de comunicare dintre personaje, a intenționalității enunțurilor și a expresivității artistice a limbajului.

Analiza discursului trebuie să fie o cercetare integrată, care unește textul și contextul. Înțelegerea limbajului presupune atât înțelegerea structurilor lingvistice, cât și a condițiilor sociale și cognitive în care acestea apar, precum și rolul normelor și instituțiilor în configurarea discursului.

Stilistica literară a cunoscut în spațiul românesc repere importante prin studiile lui Dumitru Irimia, care înțelege limba română contemporană ca având o structură stilistică proprie, stratificată, în care funcția expresivă a limbajului se articulează cu cea comunicativă, iar resursele lingvistice se organizează în sisteme stilistice ce permit diversitatea expresivă în comunicare. Așadar, din perspectivă stilistică, alegerea stă în legătură cu posibilitatea semnului lingvistic sau a structurii sintactice pe care o condiționează, de a exprima, implicit, concomitent cu o serie de informații despre realitatea extralingvistică și atitudinea emițătorului față de această realitate, individualitatea emițătorului, atitudinea lui față de destinatar: "Limbajul devine un instrument de transmitere a unor informații complexe despre situația de comunicare, despre identitatea individului, dar și despre statutul sociocultural al acestuia" (Irimia, 1986, p.10).

În raport cu *Ciuleandra*, aceste repere sunt utile pentru a analiza registrele lexicale (cult, popular, juridic, psihologic) și ritmul narativ, stilistica evidențiind efectele estetice ale discursului și modul în care limbajul contribuie la configurarea atmosferei romanului. (Rebreanu, 2002, pp. 92-93).

Actele de vorbire se redau prin recurgerea la mărturisiri fragmentare, dublate de evaziuni. Secvențele de dialog

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

conturează aspecte ale caracterizării personajului, deoarece ilustrează lipsa de asumare a personajului, întrucât sunt inițiate fie de tatăl personajului, fie de doctorul Ursu. Policarp Faranga își manifestă autoritatea și impunerea atât prin atitudine, cât și prin modul de organizare a discursului și prin specificul relaționării cu fiul său. Doctorul Ursu îl conduce pe Puiu către confesiune printr-o interacțiune dialogică asimetrică, determinată de ierarhia și distribuția rolurilor comunicative, doctorul având rolul de interogator și de analist: adresează întrebări, provoacă, investighează psihicul pacientului, Puiu, în rol de pacient și de confesor, oscilează între apărare, justificare și dezvăluire a propriilor trăiri. Dialogul devine confesiv, psihanalitic și investigativ, Puiu combinând confesiunea fragmentară și evaziunea. Divagarea denotă instabilitatea identității naratoriale a lui Puiu. El nu mărturisește deplin tot adevărul, evocă, dar se sustrage. La întrebarea doctorului Ursu de ce s-a scris în necrolog numele Mădălina și nu Madeleine el evită, inițial, să spună adevărul. Se conturează un comportament psihologic al unui subiect vinovat care recurge simultan la dezvăluire parțială și la mecanisme de apărare.

Dialogurile reflectă și tensiunea dintre clasele sociale. Puiu Faranga ca reprezentant al aristocrației folosește frecvent cuvinte aparținând registrului cult, vocabular marcat de eleganță formală, ilustrând statutul său social. Dialogurile cu tatăl și cu doctorul Ursu, cât și cu gardianul introduc elemente ale registrului juridic, prin care se deduce încercarea să standardizeze comunicarea și să reducă statutul social la simpla condiție de acuzat. Acest contrast stilistic relevă nu doar un conflict psihologic, ci și o confruntare între coduri culturale și sociale: cel al elitei tradiționale și cel al instituțiilor moderne. Raporturile de putere sunt, prin urmare, reflectate nu doar în fapte, ci și în limbaj, care devine indicator al poziției sociale și al autorității simbolice.

Un alt episod relevant pentru evidențierea lipsei de asumare a adevărului este dialogul dintre Puiu și gardianul Andrei Leahu, în cadrul căruia protagonistul întreabă motivul pentru care a fost internat printre bolnavi și nu trimis direct la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

închisoare. Formularea sa rămâne însă neterminată, semn al refuzului de a exprima explicit ceea ce deja cunoaște.

Există și acte de manipulare, prin care protagonistul încearcă să-și mențină prestigiul social sau să câștige compasiunea doctorului sau a gardianului. Intervenția anchetatorilor nefiind redată, rolul acestora este preluat de doctorul Ursu. Formularea răspunsurilor lui Puiu în confruntarea verbală ilustrează modul în care limbajul devine instrument de putere și de autojustificare.

Un aspect esențial este reprezentat de polifonia enunțiativă, care se manifestă prin suprapunerea și interferența vocilor naratorului și ale personajelor. Naratorul omniscient intervine prin descrieri și explicații, dar lasă adesea spațiu larg vocii personajelor, mai ales a protagonistului:

Cum a omorât pe Madeleine, ar fi omorât atunci pe oricine, pe tante Matilda, de sosea la timp, poate chiar pe tatăl său însuși. Instinctul nu-i cerea să omoare pe cutare anume, ci să omoare pe cineva, indiferent cine. Și vina lui, dacă poate fi vină, rămânea aceeași. Crima presupune cel puțin o voință. Dar fapta lui?... își spune Puiu (Rebreanu, 2002, p.73).

Relatarea obiectivă aparține unui narator obiectiv: „Tot răscolind prin amintiri după dovezi care să-i sprijine convingerea, se sucea în pat, când pe o parte, când pe alta, fără să observe că somnul nu vine deloc.” (Rebreanu, 2002, p.75).

Astfel, se realizează un joc complex între discursul obiectivant și cel subiectiv, între relatare și confesiune. În acest cadru, vocea lui Puiu Faranga nu este niciodată singulară: ea este contrapusă vocii anchetatorilor și interpretată de instanța naratorială, ceea ce creează o perspectivă stratificată asupra adevărului.

Din punct de vedere lexical, romanul lui Rebreanu se remarcă prin alternanța registrelor stilistice, care contribuie la conturarea unei atmosfere tensionate și la diferențierea socială a personajelor.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Registrul cult domină în discursul lui Puiu Faranga și în cel al naratorului, prin utilizarea unui vocabular rafinat, cu nuanțe psihologice și filosofice. Puiu Faranga meditează asupra parcursului vieții sale pe măsură ce relatează doctorului povestea sa cu Mădălina. Memorabilă este secvența în care tânărul percepe moartea ca o eliberare, fiind clară schimbarea percepției personajului asupra vieții, semn că valorile materiale, profane nu mai au preț pentru personaj, el fiind în căutarea liniștii și a împăcării cu propria sa fire.

În contrast, registrul popular apare în evocările legate de dansul ciuleandra și de universul satului tradițional, introducând un ton arhaic și autentic. Și unele gânduri ale lui Policarp Faranga sunt redată prin termeni populari, ilustrând și originea sa. Astfel, asumându-și rolul de tată: „îl muncea teama să nu se răsfângă asupra copilului păcatele tinereții lui desfrânate. Băiatul era plăpând, ca și maică-sa. Și din pricina aceasta, l-a ocrotit mai sânguitor...” (Rebreanu, 2002, p. 29) Vocea universului tradițional reprezentată prin mama Mădălinei, spune că Mădălina a fost: „oropsită” (Rebreanu, 2002, p. 190) de soartă căsătorindu-se cu descendentul lui Policarp Faranga. Puiu, confesându-se doctorului, mărturisește că a fost: „păcătos” (Rebreanu, 2002, p. 55), iar, vorbind cu doctorul sau chiar cu Leahu, pomeneste despre dansul sorții, numindu-l „Șuleandra” (Rebreanu, 2002, p. 68), formă populară a termenului.

Se identifică și forme verbale ale perfectului simplu, dar și termeni din registrul religios. Naratorul relatează despre locul de înmormântare al Madeleinei ca fiind: „Biserica Albă, lăcașul de rugăciune favorit al răposatei” (Rebreanu, 2002, p. 80) sau procedeul pe care îl folosește Puiu pentru a se liniști în sanatoriu, este o „rugăciune [...] Tatăl nostru” (Rebreanu, 2002, p. 80). Lexemul „catafalc” (Rebreanu, 2002, p. 63) funcționează ca simbol funerar, proiectând asupra lui Puiu imaginea propriei morți simbolice și desprinderii de realitatea imediată, accentuând forța trăirilor sale interioare. Dialogând cu Andrei Leahu, acesta-i transmite lui Puiu că știe motivul internării sale și exclamă: „Așa-i năpasta, cucoane, te pândește și te pândește până ce se abate, Doamne ferește!” (Rebreanu, 2002, p. 69), replică urmată de un gest de închinare cu evlavie. Atât nivelul verbal, cât și cel

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

nonverbal al personajului evidențiază ancorarea sa în universul valorilor tradiționale și religioase, reflectând mentalitatea populară. În același timp, aceste manifestări introduc un contrast simbolic cu starea de culpabilitate și instabilitate psihică a protagonistului, orientând confruntarea spre un orizont de interpretare etic și spiritual.

Folosirea termenilor accentuează dimensiunea morală a crimei și subliniază tensiunea dintre sacru și profan, dintre moralitate și instinct. Astfel, limbajul religios plasează crima în plan etic și spiritual, deoarece aceasta devine nu doar o încălcare a legii, ci și un păcat împotriva ordinii morale și divine. Termenii religioși creează tensiunea între pedeapsa care ar fi trebuit să fie dată de reprezentanții justiției, dar și pedeapsa de la o instanță divină pe care o va suporta protagonistul.

Alternanța între registrul juridic și cel religios sau colocvial construiește o dublă metaforă a judecății: omul este judecat de oameni și, simbolic, de Dumnezeu. Componenta juridică limitată a discursului se evidențiază în dialogurile dintre tatăl protagonistului și acesta, prin utilizarea unor formule interrogative și acuzatoare care reproduc logica actului judiciar autorități prin interogații formale. Dialogul dintre tată și fiu, imediat după comiterea crimei, marchează o confruntare dramatică într-un registru interogativ și acuzator: „ — L-ai chemat să mă aresteze? [...] — Tu nu te așteptai la urmări? La nimic? [...] — Ei bine, ești un asasin! [...] — Un Faranga ucigaș, ordinar, ca orice derbedeu... Ah! ” (Rebreanu, 2002, p. 31). Introducerea vocabularului brutal elimină solemnitatea aristocratică a numelui Faranga și proiectează degradarea socială și morală a protagonistului. Expresii emoționale și depreciative sugerează suprapunerea autorității paternale cu cea judiciară.

Intervenția tatălui în fața procurorului și a prefectului ilustrează contrastul dintre discursul juridic-formal și discursul retoric-afectiv:

Oricât ar fi de evidentă nenorocirea, legea rămâne lege și trebuie respectată! [...], deci făptuitorul trebuie internat într-un sanatoriu, cred eu, ca să fie examinat asupra responsabilității penale. Pe urmă se va vedea întru cât și ce

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

alte măsuri vor fi de luat... [...] — Fugi, Poly, nu umblați cu d-astea! Se poate? Băiatul lui Faranga internat în casă de sănătate!... [...] Nu zic, recunosc, e frumoasă atitudinea ta de senator roman, gata să-și osândească propriul copil numai ca să se respecte legea... (Rebreanu, 2002, p. 31).

Registru solemn și normativ, marcat de formule impersonale sugerează încercarea de a păstra aparența obiectivității și a respectului față de justiție. Lexemele precum „responsabilitate penală”, „măsuri de luat” ancorează discursul în limbajul juridic. Prefectul, în opoziție, adoptă un registru colocvial și afectiv, marcat de expresii familiare și exclamative: „Fugi, Poly!”, „zău, Poly”, dar și de apelative menite să diminueze gravitatea situației: „băiatul lui Faranga”, „săracul”. Retorica sa invocă onoarea, tradiția și prestigiul familiei, introducând un registru emoțional, menit să contracareze raționalitatea juridică.

Termeni precum: „judecata” „jurați” „crimă” „proces” „criminal” „parchet” „arestat” redau funcția de tensiune narativă accentuând dramatismul: Puiu conștientizează că nu mai e un fiu de boier privilegiat, ci un acuzat în fața legii.

Dialogurile dintre doctor și protagonist se construiesc într-un registru juridic, medical și psihologic prin intermediul căruia se valorifică stratificarea registrelor stilistice pentru a reda confruntarea dintre autoritatea instituțională și fragilitatea individului: „— Chiar adineaori am primit o adresă de la parchet în privința dumitale... Mi se spune că ești învinuit de omucidere, că ar fi însă oarecare indicii că crima s-a săvârșit într-un moment de criză nervoasă care face necesară examinarea d-tale medicală, spre a se constata dacă responsabilitatea legală, în cazul de față, e deplină, parțială sau eventual nulă. [...] Pacientul asculta cu o vădită încordare, clipind foarte repede. Doctorul urmă cu un accent mai grav: — Țin deci să-ți comunic, dacă cumva încă nu știi, că te afli aici sub observație și în stare de arest preventiv de fapt, și nu formal.” (Rebreanu, 2002, p. 59).

Registru confesiv și psihologic se configurează în actele de vorbire care exprimă lupta interioară a lui Puiu între apărare și dezvăluire, între vină și dorința de ușurare sufletească: „— Ați avut vreo neînțelegere atunci sau vreo ceartă? Întrebă medicul. —

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Nu, doctore, se repezi Puiu. Nu! Și asta e mai spăimântător!... Dar de ce insiști, doctore? Te rog. Te implor... Am să-ți spun tot... vreau să-ți spun... Ar fi și pentru sufletul meu o ușurare... Și nu știu..." (Rebreanu, 2002, p.54). Este evidentă oscilarea între rezistență și nevoia de a se elibera prin confesiune a protagonistului. Totodată, se reliefează și rolul medicului de mediator discursiv și de instanță analitică. Întrebările adresate lui Puiu nu au scop informativ, ci au scopul de a explora și a declanșa confesiunea prin care medicul provoacă reacții emoționale, confruntă ezitățile și favorizează trecerea de la rezistență la dezvăluire. Astfel, se conturează un dialog cu valoare psihanalitică, în care limbajul devine instrument de investigație a vinovăției și a instabilității interioare a personajului.

Romanul valorifică și aspecte ale registrului psihologic, vizibile în analiza stărilor interioare ale lui Puiu Faranga, unde termenii asociați nebuniei, obsesiilor și tensiunilor interioare creează o densitate semantică specifică prozei de introspecție. Internat, „Puiu, dornic de mângâiere uitase repede bănuielele de adineaori și sorbea cu lăcomie cuvintele bătrânului”. (Rebreanu, 2002, p.60), iar tatăl îl îndeamnă cu precauție: „ — Lasă, Puiule, dragă, nu te aprinde!” (Rebreanu, 2002, p. 59). Personajul crede, pentru scurt timp, că: „Un instinct ascuns care țâșnește spontan, irezistibil, [...] poate scuza tot!” (Rebreanu, 2002, p. 55). Doctorul știe despre comiterea crimei că s-a produs: „într-un moment de criză nervoasă” (Rebreanu, 2002, p. 52). După prima discuție cu doctorul, Puiu e cuprins de o: „nerăbdare apăsătoare” (Rebreanu, 2002, p. 58), apoi, tatăl încearcă să-i risipească: „mâhnirea” (Rebreanu, 2002, p. 61) pe care o citește pe chipul fiului, însă nu reușește. Percepe că: „mintea îi era goală ca un burete uscat” (Rebreanu, 2002, p. 63), simțindu-se bine: „așa, fără gânduri.” (Rebreanu, 2002, p. 63). Se declanșează un mecanism psihologic al regresiei, prin care protagonistul accesează experiențe reprimite, semnalând trecerea de la blocaj afectiv la disponibilitatea confesiunii: „Și totuși, peste un răstimp, ca și când i s-ar fi deschis în suflet o porțiță a trecutului...” (Rebreanu, 2002, p. 64). Lexemele conturează fragilizarea psihică a personajului, contribuind la configurarea atmosferei psihologice a romanului și la completarea imaginii instabilității interioare a lui Puiu.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Puiu Faranga spune despre Madeleine că, pentru ea: „Moartea e o împăcare.” (Rebreanu, 2002, p. 36), altădată, ascultă: „răspuns crud” (Rebreanu, 2002, p. 47) al tatălui. Tatăl îi spune lui Puiu: „Ești și așa destul de deprimat” (Rebreanu, 2002, p. 35) când vine să-l viziteze la sanatoriu, motivându-și plecarea grăbită. Din perspectiva naratorului, Puiu „Era zdruncinat ca o mașină care și-a pierdut cârma” (Rebreanu, 2002, p.51), ceea ce indică prăbușirea personajului sub povara dramei pe care o conștientizează. Prăbușirea e accentuată de: „instinctul criminal înăscut!” (Rebreanu, 2002, p. 72) crede că: „instinctul crâncen l-a surprins, i-a adormit puterea morală de rezistență și l-a împins să ucidă!” (Rebreanu, 2002, p. 73) Repetarea termenului *instinct*, potențată prin calificativele „criminal” și „crâncen”, are rol stilistic de intensificare, accentuând dramatismul interior și sugerând irezistibilitatea forței pulsionale care îl domină pe Puiu. Stratificarea lexicală subliniază interferența dintre dimensiunea individuală și cea socială, dintre planul instinctului și cel al rațiunii.

Portretul lui Puiu Faranga, e conturat din punctul de vedere al unui observator: „Repeta același cuvânt, cu același glas horcăit, forăind pe nas rar, prelung. Ochii lui umflați nu vedeau totuși nimic, ca și când s-ar fi coborât peste ei un obositor văl roșu...” (Rebreanu, 2002, p. 21), având privirea unui om „năucit” (Rebreanu, 2002, p. 22). Descrierea insistentă a mimicii și a expresiei corporale configurează un tablou al alienării psihice, în care detaliile senzoriale accentuează degradarea fizică drept reflex al tensiunii interioare. Termenul „năucit” fixează starea de dezorientare și de suspendare a conștiinței, prin care Rebreanu sugerează prăbușirea identitară a protagonistului și apropierea de o condiție liminală între luciditate și pierderea controlului de sine.

Utilizarea cuvintelor în limba franceză de către tatăl lui Puiu Faranga, Policarp Faranga nu este un simplu artificiu stilistic, ci îndeplinește mai multe funcții semantice și simbolice. În primul rând, ea marchează apartenența la un anumit cod sociocultural al elitei românești de început de secol XX, unde cunoașterea și folosirea limbii franceze constituiau un semn de prestigiu și rafinament. Limba franceză întărește identitatea aristocratică a personajului, delimitându-l de mediile sociale

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

inferioare. Inserția lexicului francez sugerează tendința de simulare și de artificialitate în discursul tatălui. Spre deosebire de autenticitatea instinctuală asociată dansului ciuleandra, cuvintele franțuzești reflectă o identitate construită, mimetică, orientată spre aparențe.

Strategia lexicală subliniază distanța dintre generații. Policarp Faranga, integrat într-un cod cultural francez, este construit în opoziție cu fiul său, Puiu Faranga. Contrastul expune un conflict dintre două forme de cultură: una livrescă, cosmopolită, dobândită prin educație și cod social; alta viscerală, arhaică, recuperată și exprimată prin experiența senzorială și emoțională.

De asemenea, franțuzismele marchează și un ton ironic al naratorului: ceea ce se dorește a se înțelege un semn al superiorității culturale se revelează, în contextul destrămării familiei și al tulburării psihice a lui Puiu, drept un element superficial, incapabil să confere echilibru. Îndemnuri precum: „— Courage, mon enfant!...” (Rebreanu, 2002, p. 25) sau „ — Mais parle donc, voyons, parle! Qu'est-ce que tu as?” (Rebreanu, 2002, p. 24) aparțin tatălui lui Puiu relevând artificialitatea relației și ruptura dintre autenticitatea trăirilor și convențiile sociale. Liviu Rebreanu marchează astfel contrastul dintre limbajul de suprafață, cosmopolit și elegant, și adevărul interior nespus, legat de vinovăție și asumare, ceea ce accentuează tensiunea dramatică a personajului.

Abordând, în acest context intervențiile mătușii Matilda constatăm stil propriu de vorbire – îmbină exprimarea în limba franceză cu elemente ale limbajului colocvial: „Pauvre Madeleine!... Oh, la pauvrette!... Ce catastrofă! Iaca, plec!... Puiule scump, fii tare! Durerile și nenorocirile pentru oameni sunt lăsate de Dumnezeu!...” (Rebreanu, 2002, p. 27), ceea ce reflectă pretenția de societate înaltă și originea sa autentică, la fel ca în cazul lui Policarp Faranga.

Atitudinea tatălui este redată prin comportament și limbaj. Tatăl își impune voința în fața fiului său prin tonul imperativ: „Și dacă nu voi reuși? — Trebuie!” porunci Faranga.” (Rebreanu, 2002, p. 27). Imperativele reflectă strategia de exercitare a autorității paternale într-un context sociocultural

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dominat de patriarhat și de rigiditatea structurilor familiale aristocratice. Tonul său nu este doar expresia unei atitudini individuale, ci și manifestarea unui cod social: în familiile boierești, autoritatea tatălui era percepută ca absolută, iar voința acestuia trebuia să prevaleze asupra oricărei inițiative a descendenților. Tatăl îi poruncește să se supună deciziei sale de a merge la sanatoriu, alături de prefect și procuror, asigurându-l că se va ocupa de reușita cazului, iar tânărul se supune. Imperativitatea discursului lui Policarp Faranga marchează ierarhia dintre generații și rolul în familie. Autoritar, acesta ia decizii legate de viața intimă și de destinul fiului. Atitudinea lui descrie tensiunea crescândă dintre individualitatea reprimată a lui Puiu și presiunea normativă a tradiției familiale. Altădată, Policarp apare ca figura patriarhală, autoritară, care reprimă emoția în favoarea rațiunii: „— Pauvre, pauvre Puiu, comme tu as changé!’ reveni Matilda cu o nouă năvală de plâns. — Matilda! Assez!’ făcu bătrânul cu severitate...” (Rebreanu, 2002, p. 81). Creează în acest fel un contrast între afectivitate și autoritate prin impunerea tăcerii și aparența restabilirii controlul.

Din perspectivă psihologică abordând atitudinea tatălui, tonul imperativ are și o funcție compensatorie: tatăl este conștient de fragilitatea psihică și morală a fiului și încearcă să îi substituie lipsa de voință prin propria autoritate. În acest sens folosește limbajul drept instrument de control și modelare, preconizând că va reduce riscul dezvăluirii crizei interioare a lui Puiu și că va menține echilibrul social aparent. Rigiditatea tatălui creează un contrast cu dezintegrarea lăuntrică a fiului. „— Sus inima, Puiule!... Fii militar și n-ai nici o grijă!...” (Rebreanu, 2002, p. 42) Tonul imperativ, cu aparența sa de stabilitate și de putere, se dovedește în final neputincios în fața forței instinctuale.

Particularitatea stilistică a lui Rebreanu în *Ciuleandra* se definește prin sobrietate, Rebreanu depășește formula realistă clasică și se apropie de modernism, integrând analiza psihologică în structura narativă.

Analiza stilistică a romanului *Ciuleandra* confirmă ideea că limbajul constituie un instrument de comunicare, dar și un mijloc esențial de sondare psihologică și de construcție artistică. Prin alternanța registrelor – juridic, psihologic, cult, popular și

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

religios – Rebreanu reușește să diferențieze statutul social al personajelor, să surprindă raporturile de putere și să intensifice dramatismul confruntărilor interioare. Alternarea solemnității juridice cu familiaritatea colocvială sporește dramatismul și accentuează ironia narativă: legea devine un ideal retoric, compromis de realitățile sociale și de interesele de clasă. Confesiunile fragmentare și ezitățile devin strategii discursive ce reflectă tensiunea dintre adevăr și disimulare, dintre instinct și rațiune. Din această perspectivă, analiza stilistică relevă modernitatea romanului și valoarea sa interdisciplinară, *Ciuleandra* rămânând, astfel, o operă deschisă.

References:

- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Clarendon Press.
- Călinescu, G. (1941). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [The history of Romanian literature from its origins to the present]. Editura Fundațiilor Regale.
- Grice, P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J.L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics* (Vol. 3, pp. 41–58). Academic Press.
- Irimia, D. (1986). *Structura stilistică a limbii române contemporane* [Stylistic structure of contemporary Romanian language]. Junimea.
- Rebreanu, L. (2002). *Ciuleandra și alte nuvele* [Ciuleandra and other short stories]. Litera.
- Searle, J. R. (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge University Press.
- van Dijk, T. A. (1977). *Text and context: Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. Longman.
- Vianu, T. (1941). *Arta prozatorilor români* [The art of Romanian prose writers]. Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

**TEATRUL LUI FLORIAN ZELLER.
O ESTETICĂ A PIERDERII ȘI A CONFUZIEI¹**

**FLORIAN ZELLER'S THEATRE.
AN AESTHETICS OF LOSS AND CONFUSION**

Paul NANU

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

Email: paul.nanu@uab.ro

Abstract

The article analyses the contribution of the French playwright, novelist, and film director Florian Zeller to the reconfiguration of contemporary theatre through an aesthetic of fragility, confusion, and vulnerability. Zeller advances a poetics of introspection and silence, transforming loss and the disintegration of perception into resources of artistic expression. The study traces the author's evolution from prose to dramaturgy, the space in which he crystallizes his vision of time, memory, and identity. The analysis focuses on the trilogy *The Mother* (2010), *The Father* (2012), and *The Son* (2018), regarded as the core of Zeller's oeuvre. These three texts are interpreted as a dramaturgy of perception and familial dissolution, in which loss, whether of memory, unity, or meaning, becomes both a structural and thematic axis. Through stage techniques such as alternating sets, repetition, and

¹ Article History: Received: 20.09.2025. Revised: 05.10.2025. Accepted: 09.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: NANU, P. (2025). *TEATRUL LUI FLORIAN ZELLER. O ESTETICĂ A PIERDERII ȘI A CONFUZIEI. Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 326-336. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.16>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

meaningful pauses, Zeller creates a sensorial experience that directly involves the spectator in the process of confusion, transforming them from a detached observer into an active participant. The article further examines the reception of Zeller's dramaturgy in the Romanian theatrical space, highlighting successive stagings of the trilogy in major theatres (such as Bulandra, Nottara, and others) and its strong impact on audiences. In the final section, the study addresses the cinematic transposition of Zeller's universe through his films *The Father* (2020) and *The Son* (2022), both directed by the author himself. These films revisit the central themes of his theatre and amplify them through the specific means of cinematic language, thereby confirming the coherence and continuity of Zeller's aesthetic across stage and screen.

Key words: perception; dementia; screen adaptation; fragility; humanity.

Rezumat

Articolul analizează contribuția dramaturgului, romancierului și regizorului francez Florian Zeller la reconfigurarea teatrului contemporan prin intermediul unei estetici a fragilității, confuziei și vulnerabilității. Zeller propune o poetică a introspecției și tăcerii, transformând pierderea și dezintegrarea percepției în resurse de expresie artistică. Studiul urmărește evoluția autorului de la proză la dramaturgie, spațiu în care acesta își cristalizează viziunea asupra timpului, memoriei și identității. Analiza se concentrează asupra trilogiei *La Mère* (*The Mother*)(2010), *Le Père* (*The Father*)(2012) și *Le Fils* (*The Son*)(2018), considerate nucleul operei zelleriene. Cele trei texte sunt interpretate ca o dramaturgie a percepției și a disoluției familiale, unde pierderea, fie ea a memoriei, a unității sau a sensului, devine axă structurală și tematică. Prin tehnici scenice precum alternarea decorurilor, repetițiile și pauzele semnificative, Zeller produce o experiență senzorială care implică direct spectatorul în procesul confuziei, transformându-l din observator într-un participant direct. Articolul examinează, de asemenea, receptarea extinsă a dramaturgiei lui Zeller în spațiul românesc, evidențiind montările succesive ale trilogiei la teatre majore (Bulandra, Nottara etc.) și impactul său asupra publicului. În secțiunea finală, studiul discută transpunerea cinematografică a universului zellerian prin filmele *The Father* (2020) și *The Son* (2022), regizate de autorul însuși. Acestea reiau temele teatrului și le amplifică prin mijloace specifice limbajului

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cinematografic, confirmând coerența esteticii zelleriene între scenă și ecran.

Cuvinte-cheie: percepție; demență; ecranizare; fragilitate; umanitate.

Introducere și context

Apariția lui Florian Zeller în prim-planul actualității culturale franceze și europene aduce cu sine un nou val de estetism dramatic, o voce care propune tăcerea, introspecția și vulnerabilitatea ca forme de cunoaștere. Fiind astăzi un foarte în vogă dramaturg, romancier și regizor, Zeller se impune drept un autor care, fără stridențe, reușește să construiască o operă coerentă, elegantă și profundă despre fragilitatea condiției umane, o operă care ne invită să facem un pas în spate și să reflectăm. Zeller este, poate, unul dintre puținii creatori contemporani care au reușit să transforme confuzia, pierderea memoriei și dezintegrarea percepției în resurse estetice. Într-o lume care fuge de ambiguitate, el o asumă și o modelează. Geneza piesei îi este neclară însuși autorului, procesul de creație fiind marcat de o simplă și indefinibilă senzație, imagine sau replică². Mai mult decât atât, piesele sale mizează tocmai pe această confuzie creată de personaje și nu lasă privitorul pentru niciun moment să respire sau să-și restabilească contactul cu realitatea.

Zeller este un autor care a activat atât în plan literar, cât și în regia de film. Debutul literar, romanul *Neiges artificielles* [Artificial snow] (2002), este relativ bine receptat, însă proza sa nu va avea niciodată amplitudinea pieselor sale de teatru. A urmat *La Fascination du pire* (*The Fascination of evil*)(2004), un text polemic, care i-a adus o oarecare notorietate, însă nici acum desprinderea reală spre celebritate nu se produce. Adevărata revelație a sensibilității sale se va produce atunci când renunță la proză și se îndreaptă spre teatru, spațiul unde timpul, percepția și

² „Ce qui déclenche l'écriture est pour moi beaucoup plus incertain, fragile et difficilement saisissable. Il peut s'agir d'une sensation, d'une simple image, ou d'une réplique qui, chargée d'une densité particulière, comme si un monde entier se tenait derrière elle, semble exiger une réponse” (Zeller, 2021, p. 7).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

identitatea pot fi experimentate direct. Trilogia sa formată din *Tatăl* (*The Father*), *Mama* (*The Mother*) și *Fiul* (*The Son*) devine un fenomen mondial și piesele sunt extins jucate pe scenele lumii. În România, toate cele trei piese sunt traduse și jucate cu un succes enorm la public.

Succesul internațional al lui Zeller este (relativ) rar pentru un autor contemporan francez. Piesele sale au fost traduse în numeroase alte limbi și montate pe marile scene din Londra, New York, Berlin, Tokyo sau Buenos Aires, fiind foarte bine receptat, indiferent de spațiul cultural sau lingvistic. În Franța, de asemenea, este jucat pe multe dintre scenele importante ale teatrului francez, fidelizând și emoționând în permanență publicul. Succesul său se datorează și faptului că Zeller scrie despre teme universal preocupante sau angoasante, precum teama de a pierde contactul cu realitatea sau deconectarea emoțională în interiorul familiei. Într-o contemporaneitate în care *social media* permanentizează orice aspect personal și nu permite uitarea, teatrul lui Zeller aduce în prim-plan tocmai nesiguranța propriilor trăiri și emoții³.

Trilogia familială a lui Zeller

Zeller lucrează, prin teatrul său, nu doar cu limbajul, ci și cu tăcerea. În teatru, pauza, ezitarea, neînțelegerea capătă greutate ontologică. Piesele sale din prima perioadă, *L'Autre* [The other one](2004), *La Vérité* [The truth] (2011), *Le Mensonge* [The lie](2014), explorează cuplul modern, relația, conflictul și înstrăinarea, fără a judeca, ci punând în scenă mecanismele fragile ale iubirii. Dar adevărata temă zelleriană se conturează treptat: imposibilitatea de a avea o percepție stabilă asupra lumii, așa cum urma să aflăm de la personajul central din *Tatăl* (*The Father*). Personajele sale simt că realitatea le scapă printre degete. Adevărul fluctuează în funcție de perspectivă, iar iubirea e doar o formă de amnezie necesară. Personajele sunt, adesea, confruntate

³ „A quels signes reconnaît-on qu'une œuvre de théâtre nous est-elle contemporaine? Sans doute aux sensations, aux vibrations inédites qu'elle provoque” (Costaz, 2021, p. 11).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cu real condiționări patologice; depresia, anxietatea și fobiile lor nu sunt înțelese și duc inexorabil la un sfârșit tragic. Piesa prezintă tocmai aceste percepții alterate ale timpului și realității, simptome critice în cazul bolnavilor de demență⁴. Mai mult decât atât, Zeller umanizează această afecțiune care alterează tocmai ideea de uman, pictând un un atroce și înduioșător portret al demenței⁵.

Începând cu *La Mère (The Mother)*(2010), Zeller își orientează atenția spre structura familială, privită ca un laborator al alienării. În această piesă, o mamă, Anne, se confruntă cu depresia și cu sentimentul pierderii sensului vieții după plecarea copiilor. *Le Père (The Father)*(2012) prezintă un tată, André, aflat în stadiul incipient al demenței, iar *Le Fils (The Son)*(2018) aduce în prim-plan drama unui adolescent depresiv și a tatălui care nu știe cum să îl salveze. Desigur, cele trei texte pot fi citite separat, dar împreună formează o adevărată trilogie tragică a destrămării. Zeller își dorește ca personajele să se coabiteze, să se regăsească în paginile aceluiași volum, ca un ultim resort în fața singurătății⁶. Zeller nu construiește drame familiale în sens clasic, ci microcele familiale, unde fiecare personaj reflectă un tip de pierdere: pierderea copilului, a memoriei, a unității familiei, a sensului. Familia, acest spațiu tradițional al siguranței, devine scena vulnerabilității depline. După cum menționam mai sus, publicul este parte din acest joc al percepției blurate, aiuritoare. Trilogia se constituie într-o dramaturgie a percepției în care publicul simte în mod direct procesul confuziei. În *Le Père (The Father)*, spectatorul nu mai este observatorul obiectiv al suferinței, ci devine participant. Decorurile se modifică subtil între scene, actorii interpretează roluri interschimbabile, iar timpul se topește. Rezultatul este o experiență aproape

⁴ „*The Father* tackles the altered perceptions of time and reality, one of the most common and critical symptoms experienced by many people with dementia” (Lee, 2023, p. 204).

⁵ „harsh and heartbreaking portrait of dementia” (Provenzano, 2017, p. 276).

⁶ „Même si elles sont apparues de façon autonome, et presque involontairement, je me dis qu'il y a un sens à publier ces trois pièces dans un même volume. Cela me donne le sentiment apaisé que ces personnages sont enfin réunis sous le même toit, [...] c'est ce qu'ils espéraient depuis le début” (Zeller, 2021, p. 9).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

senzorială: ceea ce trăiește André, trăiește și spectatorul. Această formă de empatie estetică marchează o ruptură cu tradiția realistă: Zeller nu mai reprezintă boala, ci o reproduce la nivelul percepției artistice. Astfel, teatrul său devine o imagine mișcată, care îndispune.

În centrul dramaturgiei lui Zeller se află întotdeauna ideea de pierdere (dar nu ratare), o pierdere care nu e lamentată, ci explorată. Ceea ce definește personajele zelleriene nu sunt amintirile păstrate, ci cele pierdute și procesul stingerii lor. În *Le Père (The Father)*, pierderea memoriei devine metaforă universală a vulnerabilității umane. În *Le Fils (The Son)*, depresia adolescentină nu este doar un simptom personal, ci unul de grup, social. Zeller se rezumă la a nu explica, ci la a doar arăta trăiri. În același timp, teatrul său devine o poetică a tăcerii: frazele scurte, pauzele lungi, repetițiile subtile compun un ritm interior al neliniștii, ba chiar al angoasei, pe alocuri. Este o scriitură care pare simplă, dar care ascunde o complexitate emoțională uriașă. În spatele fiecărui cuvânt rostit de un personaj există o lume nespusă, un trecut care se destramă. Critica franceză notează, de altfel, efectul halucinant al piesei asupra publicului⁷.

Teatrul lui Zeller pe scenele din România

Notorietatea dramaturgiei lui Zeller a ajuns și pe scenele românești. Pe lângă piesele din trilogie, a mai fost pusă în scenă și *La Verité (The Truth)* relativ recent cu titlul *Adevărul (The Truth)*, cu reprezentații programate chiar în septembrie 2025 la Teatrul Național din Timișoara, în regia lui Radu Iacoban, care semnează și traducerea în limba română.

Piesa *Tatăl (The Father)* are parte de două puneri în scenă. Prima chiar la Teatrul Bulandra cu Victor Rebengiuc în rolul principal și în regia lui Cristi Juncu. Piesa este un succes de masă, biletele fiind epuizate cu mult timp înainte, atât la teatrul bucureștean, cât și la reprezentațiile programate în cadrul

⁷ „À la fin de la pièce, le public est sidéré, complètement déstabilisé” [La finalul piesei, publicul este siderat, complet destabilizat] (Corneau, 2022, online).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (ediția 2024). A doua are loc la Teatrul Municipal Csíki Játékszín din Miercurea Ciuc, în limba maghiară, cu subtitrare în română. Regia îi aparține lui Vladimir Anton, iar rolul tatălui este interpretat de Zoltán Fülöp. Reprezentații sunt programate inclusiv pentru octombrie 2025.

Tot Cristi Juncu, dar de data această la Teatrul Nottara, pune în scenă *Mama (The Mother)*, cu Catrinel Dumitrescu în rolul principal, un spectacol foarte bine receptat (Ares, 2023; Parpalea, 2022). În 2024, Teatrul Național din Târgu-Mureș (Compania Tompa Miklós) pune în scenă o versiune a acestei piese în limba maghiară, în regia lui Talgat Batalov, cu Ildikó Béres în rolul principal.

Și cea de a treia piesă din trilogie (și tot în acest scurt interval post-pandemic) se bucură de două puneri în scenă. În 2022, are premiera la Teatrul Regina Maria din Oradea *Fiul (The Son)* în regia lui Bobi Pricop. Un aspect inedit și profund emoționant la această excepțională reprezentație este că duetul zellerian tată-fiu este jucat de un tată și fiu în viața reală, Richard Balint și fiul său Robert Balint, un adolescent fără experiență teatrală la momentul premierei, dar care a reușit să impresioneze profund publicul. După doi ani (cu premiera pe 11 mai 2024), Teatrul German de Stat din Timișoara montează în regia lui Mădălin Hîncu o versiune în limba germană a piesei, cu Bülent Özdil și Yannick Becker în rolurile titulare, confirmând popularitatea masivă a dramaturgiei lui Zeller care, după cum am prezentat mai sus, a cunoscut șase montări la teatre majore din țară, în trei limbi diferite.

De la scenă la ecran

Trecerea lui Zeller în cinema, deși surprinzătoare, este în realitate o continuare firească a cercetărilor sale teatrale. Filmul *The Father* (2020), regizat de el însuși (ba chiar un debut regizoral), nu este doar o adaptare a piesei, ci o extindere a universului ei. Cu Anthony Hopkins în rolul principal și Olivia Colman, Zeller realizează una dintre cele mai sfâșietoare reprezentări ale tulburărilor cognitive degenerative. Mai mult

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

decât atât, Zeller a conceput rolul principal cu Hopkins în minte. Pelicula este zguduitoare. Perfectă. Camera de filmat devine aici instrument de percepție subiectivă: decorurile se modifică ușor, un coridor dispare, un personaj poartă alt chip, o replică se repetă. Toate aceste detalii creează un efect de dezorientare estetică, spectatorul fiind captiv în aceeași iluzie ca personajul⁸. În locul unei povești despre Alzheimer, Zeller oferă o experiență a Alzheimerului. Filmul a fost extrem de apreciat pe plan internațional, câștigând două premii Oscar (pentru cel mai bun actor și cel mai bun scenariu adaptat). Este remarcabilă forța autorului de a uni inteligența structurală a teatrului cu sensibilitatea vizuală a cinematografului. Prin *The Father*, Zeller demonstrează că forma artistică poate deveni o formă de empatie.

Ulterior, cu *The Son* (2022), Zeller reia demersul inițial și ecranizează o altă piesă din trilogie (fiind din nou regizor), extinzând tema suferinței și a comunicării imposibile între generații. Dacă *The Father* explorează dezintegrarea memoriei, *The Son* investighează alienarea din interiorul familiei, neînțelegerile intergeneraționale, inadecvarea, depresia și suicidul. Și această ecranizare se bucură de prezența unor actori de prim rang: Hugh Jackman, Laura Dern, Vanessa Kirby și, din nou, Anthony Hopkins. Din păcate, până la ora redactării acestui articol, o ecranizare a ultimei piese din trilogie (previzionat intitulată *The Mother*) nu este în plan.

Fie că e vorba despre piese de teatru sau ecranizări, atitudinea lui Zeller față de personajele sale rămâne la fel. Fragile și pierdute într-o lume (tot mai) de neînțeles, personajele par a fi depășite de propriul destin, meritându-și empatia generată în cititor/privitor. Zeller privește omul modern ca pe o ființă captivă între luciditate și eșec, între rațiune și derută. Chiar și așa, inexorabil îndreptate spre anihilare, tatăl, mama sau fiul își păstrează demnitatea și grația, dar nu și speranța.

⁸ „Don't attempt to solve the puzzle of *The Father*. Actually, do, this is exactly how writer-director Florian Zeller styled his debut film. Just don't expect to find a solution. Confusion is key” (Ritman, 2021, p. 38).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Percepție și pierdere în teatrul zellerian

În *Le Père (The Father)*, trecutul și prezentul se amestecă până la indistinție. În *La Mère (The Mother)*, timpul devine o repetiție melancolică, în care zilele nu se mai deosebesc una de alta. Iar în *Le Fils (The Son)*, viitorul pare imposibil: totul se consumă în prezentul durerii. Oricare dintre cele trei universuri le-am avea în vedere, senzația predilectă este că eroul nu are nicio șansă de a fi salvat, în ciuda inocenței sale. Zeller își iubește personajele, dar nu ezită să le sacrifice. Dialogurile sunt scurte, precise, aparent banale, dar încărcate de tensiune, de nespus. În estetica sa, tăcerea nu este absență, ci o altă formă de comunicare. De fapt, tăcerea devine un loc unde se întâlnesc ceea ce nu se poate spune și ceea ce nu se poate uita. Este, poate, cel mai profund element zellerian. Privită în ansamblu, opera lui Zeller poate fi citită și ca o reflecție asupra trecerii. În teatrul și filmele sale, timpul nu curge linear, ci circular, fragmentar, în salturi. El nu este o durată obiectivă, ci o durată trăită. Această concepție despre timp și percepție ne arată că nu există o realitate *obiectivă*, ci doar realități *filtrate* prin conștiințe fragile. Confuzia spectatorului este întreținută prin modificarea abia perceptibilă a decorurilor (același procedeu ca în ecranizare), aproape până la dispariția lor completă, mărinđ nesiguranța reperelor. Prin dezorientare, spectatorul este forțat să accepte vulnerabilitatea ca mod de a fi, al personajului și al său.

Concluzii

Opera lui Florian Zeller se situează între introspecție și empatie, între luciditate și poezie. Ea ne vorbește despre ce am putea fi, fiecare dintre noi, în momentele noastre de slăbiciune, de pierdere a oricărui reper. Scriitura sa este curată, lipsită de emfază și arată o mare compasiune. Zeller nu creează eroi, ci oameni obișnuiți aflați în fața propriei dezagregări. Dincolo de succesul său planetar, Zeller are o foarte bună receptare și în România, atât din partea criticii, cât și a publicului. Piesele sale sunt jucate, dar romanele sale nu au fost traduse, iar traducerea pieselor de teatru (și mai ales a trilogiei) este încă deficitară și

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

lipsește de pe rafturile librăriilor. Zeller este, în mod evident, mult mai mult „văzut” (prin piese de teatru și două ecranizări hollywoodiene de mare succes) decât „citit”, nefiind extrem de publicat sau vândut nici măcar în Franța sa natală. Chiar și așa, trilogia *Le Père. La Mère. Le Fils* (*The Father. The Mother. The Son*) rămâne un reper de extraordinară valoare în peisajul cultural contemporan.

Referințe:

- Ares, A. (2023). Catrinel Dumitrescu, excelentă ca o Blanche DuBois a căsniciei – *Mama*. [Catrinel Dumitrescu, excelent as a Blanche DuBois of marriage – *The Mother*] Cronică de teatru, *LiterNet*. <https://agenda.liternet.ro/articol/26370/Alexandra-Ares/Catrinel-Dumitrescu-excelenta-ca-o-Blanche-DuBois-a-casniciei-Mama.html>
- Corneau, Y. (2022). Théâtre: «Le Fils» de Florian Zeller: La fragilité du mental. [Theatre: *The Son* by Florian Zeller: the fragility of the mind] *Théâtralités*. <https://www.theatralites.com/post/th%C3%A9%C3%A2tre-le-fils-de-florian-zeller-lfragilit%C3%A9-du-mental>
- Costaz G. (2021). Préface pour Florian Zeller, *Le Père. La Mère. Le Fils*. [Preface to *The Father. The Mother. The Son* by Florian Zeller]. Gallimard.
- Lee, H. (2023) Theatrical affordances to stage. The perceived-experienced reality of people with dementia: Florian Zeller's dramaturgy of porosity in *The Father*, *Contemporary Theatre Review*, 33:3, 203-217, DOI: 10.1080/10486801.2023.2249395.
- Parpalea, D. (2022). Spectacolul „Mama” de la Teatrul Nottara din București este despre singurătate și suferință, despre dorința de a fi iubit mai mult și durerea de a fi respins. [The play *The Mother* at Nottara Theatre in Bucharest is about solitude and suffering, about the desire to be loved and the pain to be rejected]. *Ziarul Metropolis*, <https://www.ziarulmetropolis.ro/mama-un-spectacol-labirint-despre-singuratate-si-pastile/>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Provenzano, T. (2017). The Truth by Florian Zeller (review). *Theatre journal*, Vol.69 (2), 276-277.

Ritman, A. (2021). When there is no „hierarchy of realism”. *Hollywood Reporter* 3/1, Vol. 426 Issue 8B, 38-40.

Zeller, F. (2021). *Le Père. La Mère. Le Fils*. [*The Father. The Mother. The Son*]. Gallimard.

Cronici

**UN AMPLE DISCOURS SUR LA PLASTICITÉ
ET SA RENCONTRE AVEC LE THÉÂTRE DE SAMUEL
BECKETT¹**

**A BROAD DISCOURSE ON PLASTICITY AND ITS
ENCOUNTER WITH THE THEATER OF SAMUEL
BECKETT**

Rodica Gabriela CHIRA

Université « 1 Decembrie 1918 » de Alba Iulia, Romania
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: rogabchira@yahoo.fr

Abstract

In 2022, Harmattan published a new book on the work of a renowned playwright who revolutionized theater. The playwright is Samuel Beckett, the author, Christakis Christofi, lecturer at the University of Cyprus, in the Department of French and European Studies, specialized in theory and theory and theatrical, artistic and literary practices. This extensive monograph entitled *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* [Plasticity and the Theatre of Samuel Beckett] focuses on plastic concerns – painting, sculpture, music, performing arts – in Beckett's dramaturgy with direct or indirect references incorporated therein. In three parts, *Éléments dramatiques et techniques* [Dramatic and technical

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 08.09.2025. Accepted: 09.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: CHIRA, R.G. (2025). *UN AMPLE DISCOURS SUR LA PLASTICITÉ ET SA RENCONTRE AVEC LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 339-354. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.17>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

elements], *Surfaces, textures et formes plastiques* [Surfaces, textures and plastic forms], *Œuvre dramatique et plastique* [Dramatic and plastic work], Christakis Christofi's monograph follows a method similar to that of the accumulation of information in a snowball, based on key notions which are taken up, from various angles, throughout the volume: dramatic and plastic elements, dramatic and plastic tensions, elementary and unresolved dramatic situation, the writing of repetition, thematic and formal repetitions, poetic value, concept of plasticity, intertextuality, stage directions as a form of diction, negative/positive relationship, shadow/light relationship, character-voice-body... The author of this rich and complex monograph notes that, even if Beckettian theatre has benefited from several characterizations, none can encompass it completely, thus preventing this theatre from being confined to didacticism.

Keywords: plasticity; theater; Beckett; dramatic and plastic elements; dramatic and plastic tensions; character-voice-body; intertextuality.

Résumé

En 2022, les éditions Harmattan ont publié un nouveau livre sur l'œuvre d'un dramaturge renommé qui a révolutionné le théâtre. Le dramaturge est Samuel Beckett, l'auteur, Christakis Christofi, maître de conférences à l'Université de Chypre, au Département d'Etudes françaises et européennes, spécialisé en théorie et théorie et les pratiques théâtrales, artistiques et littéraires. Cette vaste monographie intitulée *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* [Plasticity and the Theatre of Samuel Beckett] est axée sur les préoccupations plastiques – peinture, sculpture, musique, arts de la scène –, dans la dramaturgie beckettienne avec des références directes ou indirectes y incorporées. En trois parties, *Éléments dramatiques et techniques* [Dramatic and technical elements], *Surfaces, textures et formes plastiques* [Surfaces, textures and plastic forms], *Œuvre dramatique et plastique* [Dramatic and plastic work], la monographie de Christakis Christofi suit une méthode qui se rapproche de celle de l'accumulation d'informations en boule de neige, basée sur des notions clé qui sont reprises, sous angles divers, d'un bout à l'autre du volume : éléments dramatiques et plastiques, tensions dramatiques et plastiques, situation dramatique élémentaire et irrésolue, l'écriture de la répétition, répétitions thématiques et formelles, valeur poétique, concept de plasticité, intertextualité, les didascalies comme forme de diction, rapport négatif/positif, rapport ombre/lumière, personnage-voix-corps... L'auteur de cette monographie riche et complexe constate

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

que, même si le théâtre beckettien a bénéficié de plusieurs caractérisations, aucune ne peut l'englober complètement (p. 200), empêchant ainsi l'enfermement de ce théâtre dans un didactisme.

Mots-clés : plasticité ; théâtre ; Beckett ; éléments dramatiques et plastiques ; tensions dramatiques et plastiques ; caractère-voix-corps ; intertextualité.

En 2022, les éditions Harmattan ont publié un nouveau livre sur l'œuvre d'un dramaturge renommé qui a révolutionné le théâtre. Le dramaturge est Samuel Beckett, l'auteur, Christakis Christofi, maître de conférences à l'Université de Chypre, au Département d'Etudes françaises et européennes, spécialisé en théorie et théorie et les pratiques théâtrales, artistiques et littéraires.

Cette vaste monographie intitulée *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* [Plasticity and the Theatre of Samuel Beckett] est axée sur les préoccupations plastiques – peinture, sculpture, musique, arts de la scène –, dans la dramaturgie beckettienne avec des références directes ou indirectes y incorporées. Dans l'œuvre de l'auteur irlandais, le terme plasticité définit « un ensemble de procédures, de matériau(x) en volume, en espace », la totalité de la scène étant explorée « comme surface, étendue, volume, profondeur » (Christofi, 2022, p. 13), plus exactement la « relation » sensible entre contenu et forme qui crée l'ensemble, ensemble qui inclut la parole, dans une communication image-langage, où l'image comme *mimésis* devient « métaphore de la réalité » (Christofi, 2022, p. 15) aboutissant à des tensions, et parvenant ainsi à englober les caractéristiques du XX^e siècle, surtout après la Seconde Guerre mondiale. Faisant « figure d'Impénétrable », ou d'énigme pour James Knowlson, Beckett passe pour « un des écrivains les plus érudits du XX^e siècle » (Knowlson cité par Christofi, 2022, p. 19), ce qui explique la complexité de sa création.

En trois parties, *Éléments dramatiques et techniques* [Dramatic and technical elements], *Surfaces, textures et formes plastiques* [Surfaces, textures and plastic forms], *Œuvre dramatique et plastique* [Dramatic and plastic work], la monographie de Christakis Christofi suit une méthode qui se rapproche de celle de l'accumulation d'informations en boule de neige, basée sur des

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

notions clé qui sont reprises, sous angles divers, d'un bout à l'autre du volume : éléments dramatiques et plastiques, tensions dramatiques et plastiques, situation dramatique élémentaire et irrésolue, l'écriture de la répétition, répétitions thématiques et formelles, valeur poétique, concept de plasticité, intertextualité, les didascalies comme forme de diction, rapport négatif/positif, rapport ombre/lumière, personnage-voix-corps...

Dans la première partie de sa monographie, partant de pièces de théâtre beckettiennes qui serviront comme illustrations des affirmations théoriques tout au long du volume, telles *Le monde et le pantalon* (*The World and the Trousers*), *En attendant Godot* (*Waiting for Godot*), *Fin de partie* (*Endgame*), *Quoi où* (*What Where*), *Oh les beaux jours* (*Happy Days*), *Berceuse* (*Rockaby*), *Pas moi* (*Not I*), *La dernière bande* (*Krapp's Last Tape*), *Comédie* (*Play*), *Va-et-vient* (*Come and Go*), *Catastrophe* (*Catastrophy*), *Fragments de théâtre* (*Rough for Theatre*), *Solo* (*A Piece of Monologue*), *Souffle* (*Breath*), *Film* (*Film*), *Impromptu d'Ohio* (*Ohio Impromptu*), *Cette fois* (*That Time*), *L'innommable* (*The Unnamable*), *Pochade radiophonique* (*Rough for Radio*), *Dis Joe* (*Eh Joe*), *Eleutheria* (*Eleutheria*), etc., Christakis Christofi met en évidence les éléments dramatiques et plastiques, insistant d'abord sur les *Scènes et images plastiques* [*Scenes and plastic images*] (II) avec leurs situations performatives, leur absence, puissance, ignorance, leur caractère rudimentaire. Ainsi, sur scène, la tension est basée sur une « finalité interne » à laquelle on aboutit par un contraste entre ce qui est montré [...], la manière dont ce qui est montré est élaboré, et sa signification » (Christofi, 2022, p. 25), la parole devenant « matière qui forme l'image » (Christofi, 2022, p. 25), et dirigeant le spectateur de la sensation vers la signification par l'interrogation. Car l'imagination du spectateur est surprise, agressée même « en voie de destruction » par l'encadrement de l'histoire et de la scène dans « le vide, le néant, le peu » (Christofi, 2022, p. 31). Dans l'art dramatique beckettien, dont les thèmes sont « la naissance, l'amour, la souffrance, la solitude, l'errance, l'attente, la mort » (Christofi, 2022, p. 34), des éléments stylisés comme « chose/objet, situation/action, état d'être des personnages » (Christofi, 2022, p. 34) se confondent. La sensation d'ignorance,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

l'ambiguïté créées par le personnage se transmet au spectateur, l'auteur parvenant à réaliser une complicité étrange entre les deux. Ce que Beckett présente, c'est « le rudimentaire en désordre », « la réduction à l'essentiel » (Christofi, 2022, p. 40). Comme dans les arts plastiques, les formes, les objets se transforment sur scène « en un univers autonome, cohérent et singulier » (Christofi, 2022, p. 41), une sorte de réflexion sur l'histoire elle-même (Christofi, 2022, p. 42) par un langage qui se dévoile progressivement, « l'attente et le jeu » (Christofi, 2022, p. 42), « l'abolition de l'illusion » (Christofi, 2022, p. 43) y occupant un rôle essentiel et renvoyant à des interrogations sur « les limites du dramatique, les limites du jeu scénique » (Christofi, 2022, p. 44), opposant « au principe classique d'harmonie, [...] la juxtaposition, le morcellement » (Christofi, 2022, p. 45).

D'autre part le titre des œuvres de Beckett (*II. Œuvres-Scènes* [Works-Scenes] qui soumet à l'analyse le rapport entre l'œuvre dramatique de Beckett et l'espace scénique entre le temps et l'espace) « souligne l'ambiguïté qui les régit » (Christofi, 2022, p. 45) devenant en lui-même sujet de commentaire, d'analyse, conduisant à la conclusion que la situation initiale soulignée ou annoncée par celui-ci ne se modifie pas, seuls les rapports des éléments dramatiques ayant la qualité de renforcer leur structure dynamique, les sens du lecteur-spectateur étant stimulés par l'attente. Dans la réalisation de l'espace scénique, « les éléments dramatiques [...] prennent en compte l'espace physique de la scène et jouent avec les conventions qui définissent le théâtre » (Christofi, 2022, p. 53), le dispositif scénique minimal mis en valeur par la couleur et la lumière et chargé de valeur symbolique devenant un acteur en soi, censé augmenter la tension.

Dans une pièce de théâtre, la notion de temps inclut l'idée d'unité entre l'histoire et sa représentation, d'une part, et le temps de la représentation en soi d'autre part. Chez Beckett, qui explore des principes qui définissent le temps comme « habitude, mouvement, succession, évolution, jeu [...] tout ce qui se passe s'inscrit dans un lieu où tout évolue peu » (Christofi, 2022, p. 68), ce qui nous invite à parler d'une agression de la conception commune du temps ou plutôt « une agression envers ce qui

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

détermine d'abord la logique humaine », il « rend le temps irrationnel » (Christofi, 2022, p. 68), imprécis, jeu d'un « hasard calculé » (Christofi, 2022, p. 70). Concrètement, cela se réalise par la confusion de la parole, par l'état physique des personnages, par des rythmes particuliers, par des répétitions, etc. En même temps, les personnages qui remplissent la vacuité de l'espace scénique (un enjeu dramatique en soi) y sont comme emprisonnés, obligés de montrer l'état d'aliénation dans lequel ils se trouvent. Les relations plastiques qui concernent ces personnages dont l'identité – brouillée par leurs noms – se construit par leurs interactions « dérivent d'une situation inchangée mise en scène dont ceux-ci constituent le centre » (Christofi, 2022, p. 82).

Cette tension permanente décelable dans le théâtre beckettien (*III. Être sur scène* [Being on the scene]) est engendrée par « le dramatique (ce qui se joue) et le plastique (maniement scénique) » les rapports multiples entre scène, personnage, espace, temps, témoignant d'une action qui « tourne à vide » parce que « l'avant (le début) ou l'après (la fin) ne restent qu'une possibilité repoussée » (Christofi, 2022, p. 99), parce que tout « est raconté de façon fragmentaire » (Christofi, 2022, p. 101).

Un autre aspect important souligné par Christakis Christofi dans cette analyse poussée et complexe concerne la « mise en scène du corps » (*IV. Langages et matières plastiques* [Languages and plastic matters]) devenu « principe du jeu dramatique » (Christofi, 2022, p. 106). Ce corps qui exprime un trouble, qui « semble s'annuler » (Christofi, 2022, p. 106), voit la scène comme refuge où il se cache et s'expose en même temps, par l'expression des sentiments, par l'aspect, par le geste, par la mise en évidence d'une seule partie (la bouche, les yeux), par la transformation en objets, etc. La différenciation de la voix, affirmation d'une présence, ramène le souvenir, motive l'action des personnages, définit des relations, fait « coexister voix/mouvement/silence » (Christofi, 2022, p. 122).

La deuxième partie, divisée à son tour en trois sous-chapitres, intitulée *Surfaces, textures et formes plastiques* [Surfaces, textures and plastic forms], débute par une introspection des *Surfaces* [Surfaces] (I) qui impliquent la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

musicalité, les matières et les formes, les couleurs de la voix, l'improvisation, le désordre, le rythme. Ainsi, chez Beckett, la répétition (des espaces, genres, médias ou moyens plastiques différents) marque une fusion entre le visuel et le texte, parvenant à une « fluidité sémantique » qui combine « l'utilisation créative des mots et le traitement musical du son », « fusion » qui concerne plusieurs moyens plastiques accueillis par la scène, tels « son, lumière, mouvements corporels, etc. » (Christofi, 2022, p. 133). Cette « fusion » sert en effet à l'interprétation en profondeur de « la surface (texte et scène) des tensions, des rapports et des relations irrésolus » (Christofi, 2022, p. 133). L'image textuelle et l'image scénique sont soumises à une réflexion que Beckett développe à partir de Bachelard dans *L'eau et les rêves* (*Water and Dreams*), à savoir « toute forme, dans l'espace du sensible (page/scène) est matière plastique à manier » (Christofi, 2022, p. 134), qui fait que, chez le dramaturge en question, l'économie de moyens (le minimalisme) provoque « une ouverture de sens qu'il revient au lecteur de combler » (Christofi, 2022, p. 133). Chez Beckett, « la forme devient sens à travers l'exploration du langage », ce dernier ayant un « caractère poétique : la composition du partiel entre dans la minutie de la composition de l'ensemble » (Christofi, 2022, p. 135) qui renvoie à la peinture de Cézanne « où chaque touche est à la fois matière, peinture, objet et composition » (Christofi, 2022, p. 135). Le texte et l'écriture de Beckett fonctionnent et peuvent être lus comme une image. Ainsi, la forme, avec ses variations, peut engendrer des significations multiples. Elle concerne le mot en soi, avec toutes ses implications, forme écrite, son, pause, interprétation commune ou distincte, etc., qui peuvent générer « une posture critique », « une posture ironique » qui « démolisse » la surface de ce mot. Un des moyens consisterait à conférer au mot la valeur musicale où matière et forme constituent un tout. En littérature cela se réalise poétiquement par le rapprochement entre sens et sons et par les silences, ces derniers représentant, pour Georges Steiner, « un élément de discontinuité chargé de sens » (Christofi, 2022, p. 140), exprimé dans les pièces de théâtre par la dissonance et la cacophonie, créatrices de confusion, de désordre. Chez Beckett, « la littérature rejoint la musique : la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

langue est rythme, sonorités, mouvement, expression » (Christofi, 2022, p. 141) afin de mettre au premier plan les tensions scéniques réalisant ainsi des images picturales, augmentant la valeur des répétitions. Les images scéniques et textuelles de Beckett « témoignent de la valorisation de la forme » (Christofi, 2022, p. 146) surtout dans le texte bref intitulé *L'image* [The image], texte qui « ressemble à une texture où le pictural et le plastique (profondeur de sens/surface des mots) s'affirment comme présence, construisant une image puissante » (Christofi, 2022, p. 147) et qui s'apparente à *Comment c'est* (How It Is) qui construit cette fois une série d'images toujours par un langage dépourvu de signes de ponctuation. De même, dans le théâtre beckettien les voix détiennent des couleurs multiples : murmure, matière confuse, ton, venant d'un personnage sur scène ou hors scène, volume intensifié ou diminué, cri, souffle, etc. La voix n'est pas un outil, elle n'est pas là pour extérioriser, mais pour exprimer un conditionnement, c'est une voix « monocorde et impersonnelle » (Christofi, 2022, p. 152) qui « ramène aux conditions scéniques du personnage » (Christofi, 2022, p. 153), rendant au langage, parfois par la chanson, sa valeur d'« outil et moyen de communication ». L'improvisation, présente aussi bien dans le théâtre que dans la musique, est présente chez Beckett par la « spontanéité et le hasard » (Christofi, 2022, p. 159) qui « sert à donner l'effet de synchronie, caractéristique musicale chère à Beckett, à multiplier les rapports inattendus et à créer une sorte d'ouverture du sens, ce qui implique alors une fausse synchronie » (Christofi, 2022, p. 160), saisissable surtout dans les dialogues ou dans les monologues. Un autre problème qui se pose est celui de la syntaxe beckettienne, parfois anarchique ou énigmatique, avec des phrases qui « convoquent plusieurs messages par leur propre structure » (Christofi, 2022, p. 164), où « chaque énoncé prend la forme qui lui convient par rapport à son contexte » (Christofi, 2022, p. 165), le tout étant fluidisé par le rythme.

Le paradoxe souligné par Christakis Christofi (*II. Inclure l'informe, structure relationnelle, le miroir brisé* [Including the formless, relational structure, the broken mirror]) par rapport à la forme de l'œuvre beckettienne consiste dans la difficulté de la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

définir comme telle vu l'enchevêtrement qui caractérise cette création, « un miroir brisé où tout reflète et tout trompe » (Christofi, 2022, p. 166). Cette « structure relationnelle » est parfois constituée de fragments « de scènes, d'images, de corps, de voix, de lumières, d'espaces » (Christofi, 2022, p. 166) dont la poétique est plastique par la confusion, par l'ambiguïté, la composition et la décomposition, la rupture, la continuité (souvent par la répétition, par l'asyndète), le silence (aposiopèse), en accord avec J.P. Ryngaert (1993) qui, en caractérisant le théâtre contemporain, parle d'une « écriture éclatée, non totalisante, qui renonce à apporter un point de vue définitif sur le monde » (Christofi, 2022, p. 169).

La relation de Beckett avec la parole est complexe (*III. En relation avec la parole : peu ou beaucoup* [Connected with words : little or much]) : le langage peut être « discrédité » tantôt en l'utilisant « au mieux », tantôt en le malmenant, le situant entre « quelque chose ou rien », entre « jeu et enjeu » (Christofi, 2022, p. 185). La dimension poétique du théâtre beckettien repose sur la manière dont les mots « sont construits (sonorité, rythme, répétition...) » (Christofi, 2022, p. 185), parvenant à réaliser une complémentarité entre langage et image. En tant que matière et forme, le langage participe au rythme scénique (Christofi, 2022, p. 188) par la description, la négation (opposée à l'affirmation, subversion, tension, expression de l'inattendu), ou même par l'impossibilité d'articuler des mots.

En analysant l'intensité dramatique et plastique (*IV*) du théâtre beckettien, l'auteur de cette monographie est préoccupé cette fois par les modalités de réalisation de la continuité, à savoir « la manière dont chaque élément est introduit dans l'ensemble de l'œuvre » (Christofi, 2022, p. 199). Dans « une œuvre de négation » (Christofi, 2022, p. 199), par exemple, les négations elles-mêmes, qui d'habitude « favorisent la discontinuité », suggèrent la continuité par leur succession. Ainsi, la négation ne renvoie pas au nihilisme, mais à une disparition progressive, se retrouvant dans les thèmes préférés par Beckett : « attente, mort, vide, fin » (Christofi, 2022, p. 200). La neutralité de Beckett dans la proposition d'une solution aux drames qu'il présente, « n'est pas simplement une absence de position [...], mais elle signifie

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

que la solution, dans les tensions maintenues, est difficile à déterminer » (Christofi, 2022, p. 204), elle est donc un « caractère plastique ». L'auteur est très attentif aux détails, il « ne prête pas attention au tout comme un ensemble mais veille à ce que chaque détail porte sur le tout » (Christofi, 2022, p. 217), ce type d'attention renvoyant à la plasticité. Au niveau de la « décantation des matériaux dramatiques », Beckett opère une révolution en travaillant « avec la matière, avec le temps, avec l'espace, ou les mettre en question » (Christofi, 2022, p. 222). La notion de « staffage » (Christofi, 2022, p. 223) fait référence à l'accumulation (une « accumulation contrôlée ») en tant que caractéristique de l'écriture beckettienne : « Cet amas d'éléments n'est pas de nature hétérogène, et tout fait partie d'une situation essentielle qui se modifie par rapport à l'intrusion d'autres éléments, explorés différemment » (Christofi, 2022, p. 223). L'accumulation de techniques, par exemple la distance ou le rapprochement de la caméra ou l'enregistrement sur une bande magnétique s'entremêlent avec des éléments qui entretiennent des tensions irrésolues telles silence-parole, mouvement-immobilité, ombre-lumière, comme dans une peinture abstraite.

Si les deux premières parties étaient axées sur des éléments disparates qui donnent forme à l'ensemble, la troisième intitulée *Œuvre dramatique et plastique* [Dramatic and plastic work] est axée sur l'œuvre vue comme un tout critique, comme un tout exposé devant les lecteurs, les spectateurs. Ainsi, s'il fallait l'intégrer dans un des courants artistiques du XIX^e ou du XX^e siècle, on se heurterait contre l'impossibilité d'aboutir à une interprétation définitive (*I. Œuvre des champs* [Work of the fields]). Il est cependant permis de parler « d'abstraction, d'absurde ou de post/modernité » (Christofi, 2022, p. 233) et d'inclure « la complexité du champ artistique » des deux siècles mentionnés, avec la précision que, à l'avis de Christakis Christofi, Beckett avait compris que « ce ne sont pas les principes, les règles d'un mouvement quelconque qui créent une œuvre, mais l'originalité en tant que singularité de chaque auteur » (Christofi, 2022, p. 236). Voilà pourquoi on peut parler dans son cas d'insoumission artistique, d'une œuvre hybride (d'où la notion d'hybridation de genre que Christofi développe plus loin).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Les conditions matérielles et formelles de la représentation du théâtre de Beckett sont sujettes entre autres de la complexité qui résulte de sa conception plastique de l'espace scénique. Les susnommées conditions encadrent l'œuvre dans une esthétique moderne par la rupture et dans une esthétique postmoderne « par le foisonnement tant des moyens et des techniques employés que de la fluidité des frontières » (Christofi, 2022, p. 240) dans laquelle elle s'inscrit. L'aspect critique de l'œuvre beckettienne « dérive du fait que tout est mis en cause » (Christofi, 2022, p. 245) par une « critique de ses objets, critique de ses moyens, critique de ses buts, critique de sa critique » (Beckett cité par Christofi, 2022, p. 245). En effet, si le théâtre de Beckett « peut être taxé d'antithéâtre, c'est parce que les multiples mises en abîme obligent le spectateur à l'affronter comme la seule forme possible de la "vérité" » (Christofi, 2022, p. 247).

Comme chez tous les représentants importants de l'art moderne, l'écart est présent dans l'œuvre de Beckett où il « renvoie à la complexité des moyens et des procédures dramatiques et plastiques mis en œuvre » (Christofi, 2022, p. 247). Ici, nous avons affaire à l'implication du genre comme forme d'ironie par la mise en cause de « la représentation de la réalité » (Christofi, 2022, p. 249) et des œuvres limite où le sujet et moins important que la manière dans laquelle il est représenté, le tout valorisant la plasticité. À la différence de la peinture abstraite, « la représentation ne peut jamais toucher complètement à l'abstraction pure, car le corps et la présence humaine se concrétisent, font spectacle » (Christofi, 2022, p. 257). Dans le théâtre beckettien, « l'objet représenté est mot(s), matière(s), forme(s), couleur(s), lumière(s), mouvement(s) » (Christofi, 2022, p. 257), sous l'influence des peintres d'avant-garde au sujet de l'illusion, dans la création de l'« effet de réel ». De même, dans la représentation de l'absurde, Beckett est préoccupé par les « images fortes » qui créent « un sentiment de perplexité et l'interrogation » : « si l'abstraction concerne la relation de l'objet avec la représentation, l'absurde concerne sa matérialisation et sa signification » (Christofi, 2022, p. 264). Des surréalistes, Beckett prendra le goût de la désarticulation du langage « pour amoindrir les liens entre le sens et la forme, ce qui

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

rend chaque mot paradoxalement autonome, le libérant ainsi de ses limites conventionnelles : chaque mot devenant plus ouvert fait échapper l'œuvre à la logique » (Christofi, 2022, p. 268).

La structure des créations beckettiennes est difficile à comprendre (*III. Limites et spécificités dramatiques plastiques* [Limits and specificities of plastic drama]). La minutie dans la construction des pièces « renforce la matérialité de ce qui est représenté » (Christofi, 2022, p. 271), contribuant ainsi au « maintien de l'irrésolution dramatique », le trouble s'installant dans l'image même, « à ce qu'elle incorpore et à ce qu'elle renvoie » (Christofi, 2022, p. 271). Dans ce contexte, la focalisation par « la lumière, la clarté, l'obscurité, le gris et le noir » (Christofi, 2022, p. 273) acquiert une valeur dramatique et plastique tantôt par le dévoilement, tantôt par le maintien de l'équilibre scénique. Le personnage est conçu comme le résultat d'une expérience passée et une projection dans l'avenir, assujetti cependant au temps et à l'emprisonnement de la mémoire volontaire ou involontaire (avec accent sur cette dernière, vue comme expérimentation), génératrice d'habitudes. La voix de ces personnages « constitue un moyen plastique qui dévoile une nécessité » (Christofi, 2022, p. 278) et qui est « la preuve d'une vie sur scène », avec son « incertitude sur le temps, le lieu, les personnages, les frontières de l'esprit et du corps, du passé et du présent, du jour et de la nuit, de l'animé et de l'inanimé » (C. Mauriac cité par Christofi, 2022, p. 278). Le corps et son rapport à l'espace constitue un autre aspect important, se retrouvant, à côté des objets, dans le jeu scénique, valorisant la « matérialité de ce qui est en jeu » (Christofi, 2022, p. 287). Chez Beckett, le corps devient « un motif structural, ou, mieux, une partie de la structure même du jeu scénique », le dramaturge pense l'espace « via le déplacement du corps comme un plasticien, un metteur en scène » (Christofi, 2022, p. 288), le corps permettant ainsi de « discerner les relations particulières des personnages » (Christofi, 2022, p. 288). Les objets en eux-mêmes sont utilisés « à des fins dramatiques » (Christofi, 2022, p. 290) renforçant le jeu de l'image scénique.

La première particularité du théâtre beckettien est « l'action difficilement reconnaissable, indéterminée » (Christofi,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

2022, p. 291), tandis que la deuxième « concerne l'action monotone » (Christofi, 2022, p. 292). Cette action se pose sur deux plans, l'histoire représentée et le jeu scénique, ce dernier permettant de découvrir « des éléments dramatiques à préoccupation plastique » (Christofi, 2022, p. 292) avec « un large champ de possibilités » : « montrer-cacher, ouvrir-enfermer, tout-partie ». Une autre particularité se manifeste au niveau du langage. Pour Beckett, parler c'est une autre illusion qu'il met en cause, c'est « l'insistance sur ce peu, ce presque vide » (Christofi, 2022, p. 294). Le « presque vide ne peut être traité qu'en tant qu'objet », une forme qui encadre un art, une présence qui interroge, un jeu, le leurre devenant alors « un art du langage qui expose, lui-même, un désordre » (Christofi, 2022, p. 294), un désordre ordonné tout de même. « Le langage, moyen, mensonge, véhicule du désordre, des fragments, ne peut avoir un sens qu'en tant que miroir complexe, en tant que procédé de réflexion et d'actualisation de la parole [...], par une histoire qui se manifeste scéniquement. » (Christofi, 2022, p. 295). Ce langage désarticulé éveille le rire du spectateur, témoin, en effet, d'un tragisme de « la non-évolution » (Christofi, 2022, p. 299), d'un tragisme inné, rendant ainsi le caractère tragicomique des pièces de Beckett et témoignant de la naissance d'un « nouveau théâtre, où les personnages gardent toujours une distance par rapport à leur malheur en refusant d'accepter leur condition tragique », un théâtre qui « fait surgir la violence de l'interrogation » (Christofi, 2022, p. 302), fruit des relations irrésolues des personnages.

Puisque la scène beckettienne représente « relations et tensions irrésolues », la représentation devient un « jeu dramatique et plastique » (IV), « la clef de toute interprétation de Beckett » (Christofi, 2022, p. 307). À partir de Gilles Deleuze [*Logique du sens (The Logic of Sense)*, 1969], Christofi constate que « Ce qui est joué sur scène semble redéfinir le jeu de l'activité créatrice qui semble déjouer constamment le hasard, qui, dans ce jeu, ne conduit pas à une standardisation, mais montre bien la dynamique du principe même qui l'engendre » (Christofi, 2022, p. 303). Dans ce contexte, la forme est plastique parce que, même incomprise, « elle ne valorise apparemment qu'elle-même » (Christofi, 2022, p. 304). Le moindre concerne en égale mesure

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

les personnages et la totalité de la scène, soulignant « le rapport paradoxal des matières aux significations » (Christofi, 2022, p. 305), la réitération du peu fragmenté constituant « une des formes du silence et une action radicale » (Christofi, 2022, p. 306) qui se mue en paradoxe.

L'interprétation de l'œuvre beckettienne est mise sous l'angle de l'intertextualité par des références à « valeur religieuse, philosophique ou culturelle forte » (Christofi, 2022, p. 308) : philosophie existentialiste, codes bibliques, auteurs comme Dante, Rabelais, Diderot, Sterne, Balzac, Flaubert, Proust, Kafka, Joyce, Racine, Shakespeare, Sartre, les Sophistes, Platon, Aristote, St. Augustin, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Bergson, etc. Art, littérature, philosophie, tout est relié à la pensée plastique par la création d'images qui interrogent, qui ironisent, qui marquent le silence, qui suggèrent l'accident, l'abandon, la mort, la souffrance, la stérilité, l'ignorance, qui se répètent, qui séparent, etc.

Si le terme mytho-genèse « désigne littéralement la naissance d'un mythe » (Christofi, 2022, p. 323), chez Beckett, « la mytho-genèse propose une réconciliation intéressante entre l'image, le texte et le jeu », l'œuvre mytho-génétique étant qualifiée d'œuvre plastique. En accord avec Thomas Hunkeler (cité par Christofi, 2022, p. 323) l'écriture beckettienne est mise en parallèle avec le mythe ovidien d'Écho et Narcisse : si Narcisse « contemple son image comme si c'était un autre ; Echo est une voix qui renvoie des paroles qui ne lui appartiennent pas », créant une confusion entre les sources sonores et visuelles, confusion qui est exploitée à chaque fois de manière originale. Le jeu dramatique et plastique est essentiel pour l'auteur irlandais, « son écriture ne signifie pas l'échec, mais elle le propose » (Christofi, 2022, p. 331), tout en se situant « en relation avec une littérature de la réussite qui met en image, et qui émeut, par ce qu'elle raconte, par la réussite de la parole et par la structure de ce qui est raconté » (Christofi, 2022, p. 332).

Les six documents des annexes, qui schématisent « l'articulation des gestes dans *Oh les beaux jours* (*Happy Days*) » (Christofi, 2022, p. 341), la « disposition et exploration de l'espace scénique dans *Pas moi* (*Not I*) » (Christofi, 2022, p. 342),

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

l'« articulation des personnages et des couleurs dans *Va-et-vient* (*Come and Go*) » (Christofi, 2022, p. 343), la « construction via la répétition des fragments dans *Berceuse* (*Rockaby*) » (Christofi, 2022, pp. 344-348), l'« articulation entre lumière mouvement parole dans *Comédie* (*Play*) » (Christofi, 2022, pp. 349-351), respectivement « structure, forme, obscurité clarté, présence absence dans *Quoi où* (*What Where*) » (Christofi, 2022, pp. 351-352) ne font que souligner le rôle et l'importance de la plasticité dans le théâtre beckettien.

L'auteur de cette monographie riche et complexe constate que, même si le théâtre beckettien a bénéficié de plusieurs caractérisations, aucune ne peut l'englober complètement (Christofi, 2022, p. 200), empêchant ainsi son enfermement dans un didactisme. Beckett « rattache l'évolution picturale à l'évolution littéraire » (Christofi, 2022, p. 229). « Même si les mêmes thèmes reviennent dans son œuvre et tout s'inscrit dans un fond commun, les tensions régissant chaque pièce ne seraient identiques et facilement identifiables que lorsque les identifications et les significations seraient claires. » (Christofi, 2022, p. 229). Mais il n'y a pas de possibilité d'imitation ni de vraisemblance. Le concept de plasticité contribue à une perception plus adéquate de l'œuvre dramatique de cet Irlandais qui « fait partie du répertoire du théâtre contemporain, et tous les metteurs en scène assument le défi de travailler avec ces textes » (Christofi, 2022, p. 337).

Partant d'un riche appareil critique qui couvre des aires de recherche variées, de la philosophie à la littérature, à la critique littéraire, aux arts plastiques, aux théories de l'imaginaire, à la religion, le volume fait la preuve d'une véritable maîtrise de ces domaines. Il constitue un point d'appui pour celui qui a l'intention d'approfondir l'œuvre beckettienne.

Références :

Christofi, C. (2022). *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* [Plasticity in the theater of Samuel Beckett]. Harmattan.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* [Water and dreams: essay on the imagination of matter]. Corti.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens* [Logic of sense]. Minuit.
- Hunkeler, T. (1997). *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett* [Echoes of ego in Samuel Beckett's work]. Harmattan.
- Knowlson, J. (1999). *Beckett*. Traduit en français par Oristelle Bonis. Actes Sud.
- Mauriac, C. (1969). *L'alittérature contemporaine*. [Contemporary alitterature]. Albin Michel.
- Ryngaert, J.-P. (1993). *Lire le théâtre contemporain* [Reading contemporary theater]. Dunod.
- Steiner, G. (1999). *Langage et silence* [Language and silence]. Bibliothèque 10/18.

A GLIMPSE AT THE DISCOURSE OF NEWS VALUES¹

Crina HERȚEG

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: crina.herteg@uab.ro

Abstract

This book review analyses the monograph authored by Monika Bednarek and Helen Caple, *The discourse of news values*. The book is divided into four parts and it deals with theoretical aspects, empirical studies, and future research avenues. The goals of the book are to introduce the readers to the discourse of news values (hereinafter DNVA) and to promote research that brings together multimodality, discourse analysis and corpus linguistics. The authors acknowledge the fact that studies which combine multimodality, discourse analysis and corpus linguistics are rare and they explain this by the complexity of their undertaking. Bednarek and Caple draw on the interdisciplinarity of the book which brings together corpus linguistics and multimodal discourse analysis in analysing news media. The authors adhere to the definition of discourse as language in use and consider discourse as multimodal. The multimodal approach adopted by the authors differs from other approaches. The authors explain how corpus linguistics facilitates and is reflected in their analysis: while research that combines corpus linguistics and discourse analysis are quite frequent, the authors observe that research which blends multimodality, discourse analysis and corpus linguistics is quite rare. Throughout the book the authors

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 08.09.2025. Accepted: 09.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: HERȚEG, C. (2025). A GLIMPSE AT THE DISCOURSE OF NEWS VALUES. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 2. 355-363. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.17>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

examine news as semiotic practice, introduce and expand the concept of news values which contributes to discourse analysis and enables discourse analysts to take into account professional contexts of the news media texts under investigation.

The authors plead for extending discourse of news values by other researchers who analyse news discourse and hope that the book will represent a building block for future research.

Keywords: media linguistics; news values; multimodality.

The book introduces the concept of news values and investigates news as semiotic practice, thereby pinpointing the idea that news values contribute to discourse analysis. The Introduction highlights the main aims of the book, namely to introduce the readers to the discourse of news values, and to promote interdisciplinary research in the analysis of news media. Thus, it introduces the topic and its main concepts, it relates the concept of news to news reports disseminated by news organisations and it enumerates the types of news analysed throughout the book: hard news, soft news, research news. It further relates the term *news values* to the concept of newsworthiness. In addition, the authors mention news organisations which consider news values as part of the journalistic practice and study the multiple implications of DNVA in conveying the news to the target audience, i.e. the packaging of news and the integration of multimodality into the packaging of the news.

The areas of enquiry covered in the book pertain to a diverse range of interrelated fields, such as media linguistics, corpus linguistics, discourse analysis, multimodality, social semiotics, as the authors adhere to the definition of discourse as language in use and consider discourse as multimodal. This combination of approaches is known as corpus-assisted multimodal discourse analysis (CAMDA). The authors highlight that their multimodal approach differs from other approaches. They acknowledge that studies combining multimodality, discourse analysis and corpus linguistics are rare and pinpoint the complexity of their undertaking.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Chapter 2 titled *News values* discusses the cross-disciplinary approach to news values. The first section of the chapter examines the literature review on news values pointing out Galtung and Ruge (1965) as the foundation on which the study of news values was built. The authors further identify the factors Galtung and Ruge (1965) proposed in the analysis of news values and highlight the criticism to this approach, namely the fact that it was deemed outdated as it did not pay heed to the visual. The section *The nature and status of news values* investigates the nature of news values and observes that several researchers produced new lists of news values as alternatives to those proposed by Galtung and Ruge (1965).

According to Bednarek and Caple, news values represent criteria that influence the decision making in news selection. They observe that linguistic research does not investigate news values and highlight that there is a limited number of linguists who tried to foster their own conceptualisation of news values. The chapter analyses interactions and connections that can be established among the dimensions of news values. It aims to fill the gap represented by the lack of linguistic and multimodal research and to establish a framework for the empirical analysis.

In Chapter 3 entitled *Discursive news values analysis*, the authors explain the discursive construction of news values and introduce their own list of news values. The authors further admit that their analysis and definition of news values rely on previous research on the topic, indicating Galtung and Ruge (1965). The chapter analyses Negativity and Positivity and shows that these news values are influenced by target audiences.

In brief, the chapter outlines the discursive aspect of news values and enumerates the news values proposed by Bednarek and Caple and by other researchers. The chapter pay regard to semiotic devices, such as photographs and images used in the construction of news events. Moreover, it reinforces the difference between online and printed newspapers pinpointing that these news outlets need and use different elements to construct news values.

Chapter 4 *Language and news values* discusses linguistic resources. In the subchapter *Towards an inventory of linguistic*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

resources the authors produce an inventory of linguistic resources employed when expressing news values. Their categories of news values are illustrated with linguistic resources and examples. Two caveats are identified, as follows: there is no closed list of resources to be used in expressing news values, and a close attention needs to be paid to the meaning potential of linguistic resources, to the target audience and to time/place of publication.

Furthermore, Bednarek and Caple construct the labels of Personalization building on previous research. They relate cultural nearness and cultural reference to Proximity and consider the temporal categories of tense and aspect as means of construing Timeliness. The chapter introduces an inventory of visual resources used to construct or reinforce news values. Due to the multifunctionality of language, not all the resources listed in the chapter must be taken for granted in construing news values. Context and co-text must be looked into before establishing whether the linguistic resources analysed construe news values.

Chapter 5 *Visuals and news values* aims to analyse photographs and visual resources that construct news values: cartoons, interactives, graphics. The authors identify and analyse similarities between language and image and show how images and linguistic resources work in similar ways to construct news values. They opine that the visual resources which constitute the news photographs have the potential to contribute to the construction of news values. Thus, two strands of analysis are adopted in the investigation of images: on the one hand, the image content, i.e. what is depicted in the image frame; on the other hand, the capture of the image, i.e. how the information is arranged in the image frame. Consequently, the authors consider that content, composition and technical affordances should not be analysed separately, as they influence one another.

Part 3 is entitled *Empirical analyses* and comprises three chapters. Chapter six *What is newsworthy about cyclists?* investigates news items about cyclists collected from quality and popular press published in American, British, and Australian newspapers. The analysis pinpoints that attitudes towards cycling

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

vary across cities and countries. The authors' motivation for conducting corpus-based research on cycling and cyclists stems both from the reduced number of studies tackling news discourse about cycling and from their personal experience.

The section *Summary and conclusion* points out the limitations of the analysis, especially that the authors primarily focus on the analysis of the collocations of *cyclist*, whereas other nodes could have been analysed: *bike, cycle, helmet, lane, path*. Other limitations include directing the analysis toward the way newsworthiness is constructed around bike share schemes or cycling infrastructure, and the authors acknowledge they were not able to fully explore the correlation of frequency with social events.

In brief, the chapter identifies and demonstrates the connection between particular topics and news values. Considering the topic under scrutiny, i.e. cycling/cyclists, it is accounted for the idea that audiences are attracted by the cyclists' death and injury. The authors also explore the possibility of combining DNVA with other tools used in critical discourse analysis.

Chapter 7 entitled *Images, news values and Facebook* presents the second empirical study which applies DNVA and focus on the constructions of news values in visuals, investigating the way in which visual DNVA can be combined with aspects pertaining to news practice: the use of captions, image attribution. The chapter illustrated that DNVA can be used to examine journalism as social and semiotic practice. The section *Data and methodology* explains how the data was collected, describing the sources used and the way the analysis of images was conducted. Two sources are identified: news photography and stock photography, which differ in that the latter carries ideological meanings and it does not construct news values. The authors analyse news organisations that have a Facebook page, a Twitter account and a website, which are permanently updated, and discover the prominent news values and those which co-occur. In the sub-chapter *Variations across countries*, the authors observe that publications, countries and regions give preference to particular constructions and news values. In the Conclusion

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

the authors confirm that the newsworthiness of news events is conveyed both linguistically via words, and visually via images which not only illustrate news events, but also construct news values.

To summarise, Chapter 7 investigates the way in which DNVA can be used to explore the construction of newsworthiness in images and analyses the sources of images which can be attached to the text.

Chapter 8 *'All the news that's fit to share': News values in 'most shared' news* presents the third empirical study where discursive news values is applied. It differs from the previous ones as it brings together the analysis of language and image and it illustrates how corpus-assisted multimodal discourse analysis (hereinafter CAMDA) can be applied in discursive news values analysis. The authors explain the methodology they applied in the analysis of images and headlines, they describe the small corpus which enabled them to combine quantitative and qualitative analysis. The authors identify the limitations of the analysis which consist of further qualitative analysis that was necessary because not all the lemmas are good predictors for newsworthiness construction. Another limitation is that news values may not be established by recurring word forms from the same semantic field, in this case the authors consider that qualitative analysis is very important. In the section *Visual-verbal patterns* the authors discuss the analysis of two semiotic modes: language and image and the way in which they intertwine to construct news values.

In a nutshell, this chapter demonstrates that both visual and verbal elements play an important role in the construction of news values and how CAMDA can be applied in discursive news value analysis: the visual and verbal elements can serve to reinforce each other, they either emphasise the same news values or they can clash with each other.

In Chapter 9 *Discursive news values analysis as an opportunity for diachronic and cross-cultural research*, the authors illustrate diachronic and cultural research. They acknowledge the synchronic focus they adopt in the book and consider it would be interesting to analyse the diachronic

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

perspective and investigate both stability and change. Change can now be captured thanks to corpora, it is influenced by the socio-historical context, social, economic and political factors which impact on newspaper style and language. The authors pinpoint that newspapers digitise their archives which enable researchers to investigate change; however, the analysis must be conducted manually, as digitised archives maintain their original layout with the initial photographs.

The authors consider DNVA can be applied both to synchronic and diachronic research on news discourse. They highlight the research areas in which DNVA can be employed and suggest the development of frameworks when research is conducted in other languages than English.

In the chapter entitled *Reflections* the authors revisit the previous chapters and provide future research avenues. Further research proposals for the topics covered in Chapter 1 include the use of DNVA as a tool to produce different versions of news stories, to test them on audiences or to analyse audience reactions to different published texts.

The research avenues proposed with regard to Chapter 2 encompass extending the types of discourse to be analysed and the input materials such as interviews, press releases, photos, videos, reports, news, newsroom discussion, audience comments.

The research avenues Chapter 3 proposes refer to extending DNVA to study sensationalism and media panics, as the authors believe that by extending this analysis, researchers have to consider both the material and the discursive dimensions of news values.

With reference to Chapters 4 and 5 the authors suggest the extension of the outlets which analyse verbal and visual resources that construct news values and they include here broadcast news. The study of linguistic variation between different types of news is another idea for future research. The investigation of other semiotic resources such as typography and layout is necessary coupled with the investigation of the way multiple semiotic modes interlock in a very complex way.

The research avenues proposed in Chapter 6 join together DNVA and the analysis of attribution, transitivity,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

nominalisation, modality, appraisal/evaluation, figurative speech, social actor representation. The research avenues for the topics covered in Chapter 7 propose the analysis of other social media platforms. The future research avenues Chapter 8 advances pertain to the study of non-heritage news media, while Chapter 9 suggests additional avenues for future research, other than in the previous chapters of the book.

The authors praise the merits of extending DNVA to the analysis of news discourse and hope that the book represents a building block for future research.

References:

- Bednarek, M. (2009). *Evaluation in media discourse: Analysis of a newspaper corpus*. Bloomsbury Publishing plc.
- Bednarek, M. (2016). Voices and values in the news: News media talk, news values and attribution. *Discourse, Context and Media*, 11, 27–37.
- Bednarek, M., & Caple, H. (2017). *The discourse of news values*. Oxford University Press.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

COLABORATORI LA ACEST NUMĂR:

<https://orcid.org/0009-0000-5742-2384>

Maria BÎSCAL (OPREA) is a third-year PhD candidate at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, where she studies several of Liviu Rebreanu's novels from the perspective of affect theory. She graduated from Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova. Currently, she is a teacher of Romanian language and literature at Regina Maria National Pedagogical College in Deva. She has published articles in specialized academic journals and has participated in scientific conferences organized by 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Vasile Goldiș University of Arad, and the University for Continuing Education Krems (Austria).

<https://orcid.org/0009-0008-4640-447X>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/MXL-5103-2025>

<https://www.scopus.com/results/authorNamesList.uri?name=name&st1=Brustur&st2=Ioana&origin=searchauthorlookup>

Ioana-Camelia BRUSTUR is a third year PhD. student at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia and an Assistant Professor at the University of Medicine and Pharmacy Iuliu-Hatieganu in Cluj-Napoca where she teaches English for medical purposes. She graduated from the Faculty of Letters at Babes-Bolyai University studying English and French Language and Literature and she has a master's degree in British Cultural Studies. Her PhD. research explores the concept of fame and infamy in postmodern American literature, focusing on authors such as Philip Roth, Don DeLillo, and E.L. Doctorow.

<https://orcid.org/0000-0003-2148-0667>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/MVU-4304-2025>

<https://www.scopus.com/pages/publications/85175259074?inward=>

Adina BOTAȘ is a Senior lecturer and researcher in the field of Applied Linguistics, Discourse Analysis and Dialogue Studies. Building on philology studies (Letters Faculty – UBB Cluj) and a journalistic background, she has finished a PhD thesis entitled "Ridiculing Strategies in Presidential Discourse. A case study of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

recent elections in the USA, France and Romania" (defence March 2023), recently published at the Aeternitas Publishing House, UAB. She also teaches lectures and seminars from the range of linguistics (English Phonetics and Lexicology, Semantics, Pragmatics, Discourse Analysis, and Communication Techniques) for Bachelor students, as well as seminars of linguistics and cultural studies (Migration of European Cultural Concepts, Cultural Identities and Literary Discourse and Science-Fiction Reflections in the Social Imaginary) for Master's students at the Department of Letters – Faculty of History, Letters and Educational Sciences, of the 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania.

<https://scholar.google.ro/citations?user=oa7lvSe46KwC&hl=ro>
https://uab.ro/upload/6596_cfchira1.pdf

Rodica Gabriela CHIRA, now retired, was an Associate Professor at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania. Her fields of interest implied the history of French literature and civilization, comparative literature, imaginary studies, interdisciplinary and intercultural studies with applications mainly on science-fiction. Constant participant in national and international scientific manifestations, she signed several books (*Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction*, Alba Iulia, Ulise, 2002; *Incursiuni literare*, Sibiu, Imago, 2003; *Littérature et idées au Siècle des Lumières*, Sibiu, Imago, 2005, 2008; *Autres mondes. Approches SF*, Iași, Ars Longa, 2015; *Connecting Worlds through Science Fiction*, Alba Iulia, Aeternitas, 2020), and numerous studies in international and national publications such as: *Caietele Echinox*, *JoLIE (Journal of Linguistic and Intercultural Education)*, *Trictrac (Journal of World Mythology and Folklore. Revue de mythologie mondiale et folklore)*, *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica, Columna. Finnish & Romanian Culture, Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia, Cahiers Tristan l'Hermite*.

She also translated books from French to Romanian (Mircea Eliade *Sacrul și profanul*, București, Humanitas, 1992; Michel Ducobu, *Un belgian la capătul plajei*, Cluj-Napoca, Limes, 2012; Horia Liman, *Scadența*, Iași, Ars Longa, 2018), from Romanian to

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

French, together with Doina Pușcău (Iacob Mârza, *École et nation. Les écoles de Blaj à l'Époque de la Renaissance nationale*, Institutul Cultural Român. Centrul de Studii Transilvane, 2005).

<https://orcid.org/0009-0009-0478-589X>

<https://scholar.google.com/citations?user=dkVqbdMAAAAJ&hl=ro>

Liliana DANCIU holds a PhD in Philology with a thesis on the novel *Noaptea de Sânziene* (The Forbidden Forest), by Mircea Eliade ("Summa cum laude"). She is a teacher and an essayist, an active member of the *Speculum* Imaginary Research Center at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2014).

She is the author of the volume "Romanul din roman: Noaptea de Sânziene, by Mircea Eliade", published by Ideea Europeană Publishing House (2017), for which she received the Award for Debut in Literary Criticism of the Union of Romanian Writers, Sibiu branch (2018). She is among the authors of the collective volume "Myth, Music and Ritual. Approaches to Comparative Literature" (editors: Rodica Gabriela Chira, Emilia Ivancu, Gabriela Chiciudean, Natalia Muntean), published by Cambridge Scholars Publishing (2018). She signs the prefaces and compiles the anthologies Aurel Gurghianu (2019) and Magda Isanos (2020) and the afterword to the anthology Rodica Braga (2019), published in the *One Hundred and One Poems* collection from the Romanian Academy Publishing House.

In 2021, publishes the volume of essays *Archetypes, Stereotypes and Images of Women. From Ghilgamesh to Mircea Cărtărescu* (Eikon Publishers). As co-author, together with Petru Adrian Danciu, she signs the volume *Kites, Devils and Undead. Essays on the Hermeneutics of the Romanian Folk Tale* (Bucharest, University Publishing House, 2021).

Liliana Danciu has published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as the *Journal of Humanistic and Social Studies*, *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, *Incursiuni în imaginar*, *TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore*, *SÆCULUM*, *Swedish Journal of Romanian Studies*, *Eon*, *Journal of Romanian Literary Studies*, *Contemporanul*, *Steaua*, *Gnosis*, *Reșița Literară*, *Orizont*, *Alternanțe*, *Mozaicul*, *Euphorion*, etc.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

She participated in several scientific sessions, colloquiums, symposia in the country and abroad (Rome, Arad, Târgu-Mureș, Alba Iulia, Chișinău, Craiova etc.).

<https://orcid.org/0009-0002-0468-9821>

Iona DUȚĂ Senior lecturer, PhD., University of Craiova. Her teaching and research interests include semiotics, Romanian literature, Latin language and literature. She has published numerous articles in the aforementioned fields and is the author of the following books: *Latin Literature and the Identity Complex* (2007), *Identity and Intimacy. The Elegiac Corpus of Latin Literature* (2014), *Expressionism in Romanian Literature. Expressionist Poetics of the Identity Crisis* (2017), *Ruxandra Cesereanu – Creative Submersions in an Abyssal Psycho-Text* (2018), *Creative Labor, Schizoidity, Chimera in Romanian Literature. From Mircea Cărtărescu to Mihai Eminescu* (2021), *Luxury and Agony in Decadent Rome. The Birth of Tragedy in the Spirit of the Era*, Craiova, Universitaria Publishing House, 2024. She is a member of the Romanian Classical Studies Society, Craiova branch, also a member of the organizing committee of the International Colloquium Reception of Greco-Latin Antiquity in European Cultures, organized by the University of Craiova, Faculty of Letters, and the Romanian Classical Studies Society, Craiova branch.

<https://orcid.org/0000-0002-3929-0055>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/AAQ-3418-2020>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57313230500>

Crina-Maria HERȚEG is Associate Professor at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Faculty of History, Letters, and Educational Sciences where she teaches courses in Business English, Corpus Linguistics, Terminology and ESP. Her research areas are clustered around the fields of Terminology, Business English, CMT, ESP. She has authored papers on these topics and has delivered presentations in national and international conferences.

<https://orcid.org/0009-0007-3277-2362>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cristina-Ileana ILEA (ROGOJINĂ) holds a PhD in Philology with a thesis on the Anthroponymy of the Romanian folktale. She has a BA in Romanian and English Language and Literature followed by an MA in Romanian Studies (Faculty of Letters at Ovidius University of Constanța). She is an Lecturer in the Department of Romanian Philology, Classical and Balkan Languages at the university named above. She is also a member of Speculum Research Center on the Imaginary (Alba Iulia) and Classical Studies Society (Bucharest) and is interested in folklore, language and naming.

<https://orcid.org/0000-0001-9151-7256>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57206724243>

Petru Ștefan IONESCU is a Professor of English Literature at the University 1 Decembrie 1918 in Alba Iulia, Romania. His main interests are in modernism and postmodernism in English literature but also in world literature and history, being both a graduate of philology and history. The PhD thesis “Dandyism-The Rise and Fall of a Concept” was defended in 2010 at West University in Timisoara.

<https://orcid.org/0009-0002-4505-3168>

<https://scholar.google.ro/citations?user=xRWu5OoAAAAJ&hl=ro>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/MVU-3241-2025>

Rebeca-Rahela MARCHEDON is a PhD Teaching Assistant in the Department of Letters within the Faculty of History, Letters, and Educational Sciences at 1 December 1918 University of Alba Iulia. She obtained her PhD in Philology with a thesis exploring “Childhood trauma between reality and contemporary narrative representations”. Her research interests lie at the intersection of comparative literature and cultural studies. Her inclination toward interdisciplinarity is reflected in a wide array of studies that integrate literary analysis with insights drawn from clinical, psychosociological, historical, and linguistic research. Her scholarly activity is evidenced by several articles and essays published in academic journals and collective volumes.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://orcid.org/0000-0002-3409-8726>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57468153900>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/AAV-2297-2021>

Corina Mariana MITRULESCU is an Assistant Professor of English at the Land Forces Academy of Sibiu. She holds a doctoral degree in Philology, a master's degree in European Studies, and a B.A. in History and English Literature. She is a member of Speculum Research Center on the Imaginary, at the University of Alba Iulia, and of the Romanian Associations for American Studies. She is a Fulbright alumna, and her research interests include modernist literature, gender studies, historical fiction, military discourse and terminology, and media literacy. She authored three books: *Politics and Poetics of Gender in the early 20th Century: Case Studies in Romania and the UK* (Berlin: Peter Lang Publishing House, 2022), *Using Story-Telling to Teach English* (Craiova: SITECH, 2022), *American History* (Sibiu: Editura Academiei Forțelor Terestre, 2024) Her work also includes translations from English into Romanian: *Păcatele familiei Borgia* (Sarah Bower, *Sins of the House of Borgia*, Bucharest: Nemira, 2013) and *Pretorianul* (Simon Scarrow, *Praetorian*, Bucharest: Nemira, 2014).

<https://orcid.org/0009-0003-5980-1654>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/OMM-8884-2025>

Maria MUREȘAN is Senior Lecturer at the Department of Letters and currently teaches courses in Intercultural transfer, English as global language, Media and communication at The Faculty of History, Letters and Educational Sciences, and Business English, oral and written communication in Business, Commercial correspondence in the field of Business at The Faculty of Economics. Her contributions include work with international and domestic publications such as *The Journal of Linguistic and Intercultural Education - JoLie*, *Annales Universitatis Apulensis*, *Incursiuni in Imaginar*, *Buletinul studentilor si masteranzilor filologi*. She is the author of 2 books, articles and book chapters; she is the co-organizer of *In Extenso Business English Conference for Students in Economics* (Alba

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Iulia, 2011-2025) and of CMKS international conferences *Career Management in Knowledge based Society*, Alba Iulia, 2013-2025.

<https://orcid.org/0000-0001-6719-0396>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/AGA-7931-2022>

Paul NANU is Professor in French Studies at the University of Alba Iulia, Romania, adjunct professor at the University of Turku, Finland, and PhD supervisor. He holds a doctorate in Philology (Reception of Finnish literature) and a Master's degree of French Studies. He has published works in the field of cultural reception, the interdisciplinary study of the human body, francophone studies and translation studies.

<https://orcid.org/0009-0003-7056-4207>

<https://independent.academia.edu/NICOAR%C4%82RALUCADENISA>

Raluca-Denisa NICOARĂ graduated from the Faculty of Letters at Babes-Bolyai University in Cluj-Napoca in 2022, with a major in Romanian Language and Literature. In 2024, she completed a master's degree in Romanian Literature and Culture in the European Context at the Faculty of History, Letters, and Educational Sciences at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia. She is currently a first-year PhD student at the Doctoral School of Philology, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, and a substitute teacher at Aurel Vlaicu National College in Orăștie, where she teaches Romanian Language and Literature. She is also a co-author of a textbook titled *Dramaturgi ai secolului XX. Manual universitar pentru seminar* [20th Century Playwrights. University Seminar Textbook], published in 2024 under the supervision of Lecturer Dr. Lucian Bâgiu.

<https://orcid.org/0000-0001-9335-0939>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57214791320>

Raul PAȘCALĂU is born on August 2nd, 1978, in Arad County, Romania. He is a Lecturer, PhD, Director of International Relations and Erasmus + Head of Office at the University of Life Sciences King Mihai I, from Timisoara, Romania, also a Lecturer, teaching English for specific study programmes of the university.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

With 2 PhDs, one in Agronomy and one in Philology, with a thesis in Translation regulations and practices in companies, focussed on the translation workflow analysis. Also, a reviewer for several international journals, member in several international editorial boards, oriented towards opening new horizons in terms of international cooperation, research, projects. Sworn translator and interpreter, for Romanian, English, French and Italian, part of I.A.P.T.I (International Association of Professional Translators and Interpreters), Head of Romania, and other local professional associations. Sociable, creative, adaptable, oriented towards problem solving, positive approach with fast assimilation and application of information, team-work efficiency and capacity to work under stress, with well-developed aptitudes for communication and analysis and good coordinator skills, good negotiation and diplomatic abilities.

<https://orcid.org/0000-0002-3078-1966>

Iuliana PĂUNESCU (VORONEANU) holds a PhD in Philology with a thesis on Vasile Voiculescu's short tales at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2022). She graduated from Lucian Blaga University of Sibiu. She is a teacher of English at Regina Maria National Pedagogical College, Deva, with several important responsibilities in the pre-university field. Since 2020, a member of Speculum Research Center on the Imaginary, Alba Iulia. During the last years, she has published several articles and studies in specialized periodicals and she has also participated in national and international conferences.

<https://orcid.org/0009-0005-5740-4625>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/76484660>

Alexandru-Bogdan PÂRLIȚEANU has a BA degree in English and Romanian language, a MA degree in English Language, Literature and Culture in the European Context and currently he is enrolled as a first-year PhD student at the 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia. His primary research interest is 20th and 21st-century dystopian literature, an interest which resulted in both a bachelor's and master's degree theses on the topic. His

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

PhD thesis revolves around 21st-century dystopian fiction, with the main interest being the portrayal of suppression, oppression and repression in Kazuo Ishiguro's dystopian novels *Klara and the Sun* and *Never Let Me Go*. He also has research interests in pragmatics, discourse analysis, methods of teaching the English language, and fictional language systems found in literature.

<https://orcid.org/0000-0002-2158-4338>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/JFJ-1671-2023>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211606656>

Andra-Iulia URSA, PhD, is a Senior Lecturer in Translation and Interpreting Studies at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania. Her PhD research focused on translation strategies for rendering James Joyce's distinctive writing style into Romanian. Her research and publications address semantic, syntactic, and pragmatic strategies in the field of literary translation, untranslatability, and world literature. Her teaching activity focuses on English Didactics, Translation Theory and Practice, Simultaneous and Consecutive Interpreting, English Syntax, Technical Translation, Literary Translation, and ESP (English for Law, and English for Economics and Business). As part of her professional engagement, she contributes as an editorial board member for the *Swedish Journal of Romanian Studies* and *Incursions into the Imaginary*. She is also a certified translator of English and French and has thirteen years of experience working in the translation of legal and technical documents and interpreting for international conferences.