

PROMOVAREA EDUCAȚIEI NONFORMALE PRIN INTERMEDIUL MUZEULUI

Studiu

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

Aspecte metodice

Instituția numită „școală” împarte sfera conceptului de educație cu alte instituții și structuri. Una dintre instituțiile partenere cu care școala poate stabili o astfel de relație este muzeul. Dialogul dintre școală și muzeu este o constantă educațională în momentul în care privim cei doi poli ca fiind locuri de conservare a memoriei colective. Ceea ce ne interesează în scurta noastră prezentare este de a vedea în ce măsură cele două instituții pot conlucra la realizarea unui deziderat numit societate bazată pe educație.

Un prim avantaj psihologic e legat tocmai de faptul că muzeul **nu este școală**, percepția elevilor despre mediul formator fiind foarte importantă. Astăzi se vorbește despre o adevărată pedagogie muzeală care ar porni de la considerarea muzeului ca un spațiu privilegiat pentru educație, fie în varianta ei formală, instituționalizată, fie în cea nonformală. Putem vorbi însă și despre o pedagogie alternativă care se bazează pe crearea unei nevoi de vizitare a muzeului, pe valorificarea mesajelor transmise de exponate și a modului lor de amplasare, pe antrenarea unor capacități de cunoaștere, educația muzeală combinând o serie de elemente care arareori sunt prezente în contextul educațional formal.

Așadar, activitățile cu caracter extrașcolar sunt activități complementare activității de învățare realizată la clasă, prin ele urmărindu-se lărgirea și fixarea informației dobândite în școală de către elevi. Le cultivă interesul pentru diferitele ramuri ale științei, îi integrează în viața socială, le propun o folosire a timpului liber într-un mod plăcut și util, îi orientează către activități instructive care să întregască educația școlară, contribuind la formarea personalității lor. De aceea, profesorul trebuie să fie deschis spre acest tip de activități extrașcolare care se pot desfășura sub forme variate, ca de exemplu: activități artistice, științifice, sportive, turistice, vizite la muzee etc.

Alături de biblioteci, teatre, galerii de artă, muzeul face parte dintre instituțiile cu care școala colaborează cel mai mult. În ultima perioadă, se observă o creștere sensibilă a rolului educativ al muzeelor în procesul instructiv-educativ al elevilor datorită gamei largi de servicii pe care muzeele o propun unui astfel de public, servicii care variază de la conferințe, tururi ghidate, programe școlare, cursuri și publicații de perfecționare continuă în domeniul educației, până la activități practice, servicii de împrumut și expoziții itinerante, toate acestea mergând dincolo de simpla distracție către învățarea la liberă alegere și conturarea identităților culturale.

Grupurile de elevi sunt printre categoriile de public cel mai frecvent prezente în majoritatea muzeelor, de aceea și muzeele vin cu programe educative variate în întâmpinarea orizontului lor de așteptare. Vizitarea muzeelor este considerată a fi un instrument educativ important în scopul conștientizării de către elevi a importanței patrimoniului cultural, a bogăției cunoștințelor de natură științifică și culturală pe care acestea le oferă.

Colaborarea dintre cele două instituții partenere presupune o muncă pe baza unui proiect educațional, adică un cadru în care procesul de învățare conjugă munca efectuată la clasă de către profesori cu elevii și noul tip de informație pe care muzeul îl propune. Cu alte cuvinte, este vorba despre un proces construit pe relația interactivă dintre vizita la muzeu și munca aferentă acestei vizite, care se desfășoară în clasă, înainte și după vizită, o interacțiune care permite exploatarea potențialului pedagogic unic al obiectelor originale și utilizarea muzeului ca resursă de predare și învățare.

Organizarea unei vizite presupune răspunsuri la mai multe întrebări:

- Cum se pregătește profesorul pentru realizarea activității?
- Ce vor face elevii pe parcursul activității?
- Care sunt sarcinile de învățare propuse?
- Cum se valorifică rezultatele vizitei în activități didactice ulterioare?

Lucrul pe baza proiectelor educaționale este perceput în majoritatea cazurilor ca o unitate tripartită, acestea presupunând următoarele etape: pregătirea vizitei, vizita propriu-zisă la muzeu și activitățile de diseminare a proiectului.

1. Pregătirea vizitei are în vedere:

- documentarea în legătură cu spațiul muzeal care urmează să fie vizitat, chiar vizitarea prealabilă de către profesor și analiza materialului informativ pe care acesta îl oferă
- identificarea informației cu destinație de învățare pe care o vor accesa elevii
- stabilirea duratei și a traseului
- decizia în legătură cu modalitățile prin care elevii vor înregistra informația: înregistrare audio, notițe, desen

Munca preliminară se poate desfășura în școală sau în afara ei și are rolul de a pregăti elevii, astfel încât să se poată profita la maxim de vizita propriu-zisă.

2. Desfășurarea vizitei

Vizita permite abordări interdisciplinare, antrenează abilități de observare, de analiză, de comunicare și interpretare. Vizita la muzeu sau galerie are menirea de a motiva, stimula, de a oferi o experiență nouă și de a consolida învățarea. Procesele educative din cadrul muzeului se bazează pe explorarea vizuală a obiectelor expuse, proces prin care elevii sunt ghidați de către un instructor de specialitate având rolul de a facilita acestora accesul la informație, completându-l pe profesor în munca sa. Într-un muzeu, elevii pot obține numeroase informații despre bunurile patrimoniului cultural național cu semnificație artistică, dintre care putem enumera: opere de artă plastică (pictură, sculptură, desen, gravură, fotografie); opere de artă decorativă și aplicată (din sticlă, ceramică, metal, lemn, textile); obiecte de cult: icoane, broderii, orfevrărie, mobilier.

Misiunea educativă a muzeelor este menită să rupă granițele ce despart muzeul de publicul nespecialist. Ar trebui luate în considerare mai multe metodologii de expunere și explicare noi, uneori foarte inovatoare, cum ar fi amplasamentele virtuale și utilizarea noilor tehnologii, care impun foarte adesea un stil spectaculos, accentuând mai mult efectele ce îți taie răsuflarea, decât natura fascinantă prin ea însăși a obiectului original.

Caracterul neoficial al procesului învățării, ca și ocaziile de a întâlni obiecte originale și fenomene „la prima mână” au un impact puternic asupra aspectelor cognitive și afective ale elevilor. Acesta este motivul pentru care o vizită la muzeu programată în stadiul incipient al studierii unei teme funcționează adeseori mult mai bine decât una programată în stadiul final. Cea dintâi are drept scop oferirea de stimuli vizuali și stârnirea interesului pentru continuarea studiului și reflecției, pe când cea de a doua își propune să consolideze cunoștințele acumulate. Pe durata vizitelor profesorul nu este o simplă escortă a elevilor, ci este încurajat să își facă simțită prezența și să participe în calitate de partener în relația dintre cele două instituții.

3. Diseminarea proiectului

În cadrul acestei etape, prin intermediul unor discuții între profesor și elevi, se fixează cunoștințele dobândite pe baza unor activități de scriere, a unor prezentări video, expoziții de fotografii sau desene, dezbateri etc. Este esențial ca experiențele vizitei să fie rememorate, discutate, evaluate și să creeze reacții la înapoierea în clasă, altfel se va pierde mult din valoarea acestora.

Vizita la muzeu este o componentă importantă în cadrul unui program de studiu, o articulație ce leagă numeroase aspecte ale procesului de învățare și în această calitate este esențială în desfășurarea procesului educativ. Caracterul neoficial al procesului învățării, ca și ocaziile de a întâlni obiecte originale și fenomene „la prima mână” au un impact puternic asupra aspectelor cognitive și afective ale elevilor. Acesta este motivul pentru care o vizită la muzeu programată în stadiul incipient al studierii unei teme funcționează adeseori mult mai bine decât una programată în stadiul final. Cea dintâi are drept scop oferirea de stimuli vizuali și stârnirea interesului pentru continuarea studiului și reflecției, pe când cea de a doua își propune să consolideze cunoștințele acumulate. Pe durata vizitelor profesorul nu este o simplă escortă a elevilor, ci este încurajat să își facă simțită prezența și să participe în calitate de partener în relația dintre cele două instituții.

Roadele unui proiect educativ în colaborare cu muzeul sunt greu cuantificabile în documente, pe termen scurt, dar, pe termen lung, dacă este realizat cu implicare și responsabilitate, beneficiile pentru societate sunt deosebite.

Vizită la Muzeul de Artă din Timișoara

Știm că literatura poate dezvolta relații de interdisciplinaritate cu diverse domenii culturale, precum istoria, artele plastice, muzica. Pornind de la această relație evidentă, în colaborare cu profesoara de istorie, am realizat un proiect educațional cu caracter nonformal, în care ne-am propus să valorificăm patrimoniul cultural pe care Muzeul de Artă din Timișoara îl pune la dispoziție.

Principalul obiectiv al proiectului a fost vizionarea colecției de tablouri ale pictorului Corneliu Baba (1906-1997), precum și a expoziției de pictură europeană –italiană, flamandă, olandeză, germană, austriacă, maghiară – și de pictură românească, care formează nucleul pinacotecii din Timișoara. Palatul Baroc, care găzduiește aceste

colecții, este el însuși una dintre cele mai reprezentative construcții în stil baroc din Timișoara secolului al XVIII-lea, care merită atenția vizitatorilor.

Evidența relație dintre portretul literar și portretul plastic, semnalată în cadrul orelor de curs, a putut fi ilustrată în cadrul unei vizite de acest gen, colecția „Baba” oferind piese reprezentative precum *Autoportretele* sale și portrete ale unor scriitori și artiști români (Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Lucia Sturdza-Bulandra, George Enescu). Alături de acestea, pot fi văzute numeroase tablouri ale sale dintre care cele mai cunoscute sunt: *Odihnă la câmp* (1954), *Țărani* (1958) sau *Regele nebun* (1984).

BIBLIOGRAFIE

- Cucoș, Constantin, *Pedagogie*, Ed. Polirom, Iași, 1998.
Ghid metodologic. Aria curriculară „Limbă și comunicare” – liceu, Ed. Aramis, București, 2002.
Ghid de evaluare. Limba și literatura română, Ed. Aramis, București, 2001.
 Parfene, Constantin, *Metodica studierii limbii și literaturii române în școală. Ghid teoretico-aplicativ*, Ed. Polirom, Iași, 1999.

PORTRETUL DE TIP BALZACIAN

Studiu

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

La mijlocul secolului al XIX-lea, în Franța, datorită dezbaterilor care au loc în jurul picturii lui Gustave Courbet, cel care scandalizează Parisul prin fronda sa artistică, începe cristalizarea unei noi doctrine literar-artistice. Invitat să participe la Expoziția Universală de la Paris (1855), Gustave Courbet prezintă 11 tablouri în grupul pictorilor, însă juriul nu acceptă tabloul *O înmormântare la Ormans*, amplă compoziție dedicată amintirii bunicului său, și nici cea mai recentă creație a sa, *Atelierul*. Într-un gest de frondă, el va ridica în apropierea Expoziției propriul său pavilion denumit „Le Réalisme”, unde expune circa 40 de tablouri. Acest gest de independență va stârni un ecou deosebit în lumea artiștilor, nici Delacroix și nici Ingres nu-și ascund entuziasmul față de ceea ce au descoperit în pavilionul lui Courbet. Prin intermediul teoreticianului Champfleury, prieten al artistului, o nouă metodă de investigare a condiției umane își caută îndreptățirea. Forma subiectivă de cunoaștere pe care romanticii o abordează este înlocuită de metoda obiectivă. Dacă romantismul i-a recunoscut omului dreptul să aspire la o condiție care îl înălța dincolo de limitele sale firești, subliniind astfel măreția condiției umane, realismul, în numele veridicității, îl coboară pe om la dimensiunea sa terestră.

Romancierii realiști își propun să „oglindească” realitatea contemporană fără a încerca să o idealizeze, ci dimpotrivă, cu maximum de obiectivitate, prin plasarea personajelor într-un mediu social ilustrativ pentru condiția umană reprezentată de personaj. Aceste idei preexistau în romanele și scrierile lui Balzac care în curând vor fi numite „realiste”. Scriitorul, care prin varietatea și multitudinea personajelor create „făcea concurență stării civile”, obișnuia să-și plaseze personajele într-un cadru de viață complex, înconjurat de numeroase obiecte, acestea constituindu-se în prelungiri ale identității personajului; prin ele putem citi ca într-o oglindă psihologia sau caracterul personajului. El dezvoltă ideea că mediul poate modela personalitatea individului, dar și acesta, la rândul lui, își răsfânge personalitatea în mediul ambiant, între persoană și spațiul locuit de către aceasta dezvoltându-se o relație asemănătoare cu cea dintre moluscă și cochilia sa. De aici minuțiozitatea, obsesia pentru detaliu a scriitorilor realiști, care adoptă ca formulă de creație metoda balzaciană. Operele se deschid cu ample pasaje descriptive, înfățișând cu lux de amănunte cadrul de viață în care acestea plasează existența personajului. Străzile, arhitectura clădirilor, interioarele, operele de artă care le decorează, o abundență de detalii care nu au alt rol decât acela de a înfățișa o lume, nu cum aceasta ar dori să fie, ci așa cum este ea în realitate.

Interesați să se apropie cât mai mult de adevărata natură umană, scriitorii realiști nu ezită să analizeze psihologia personajului, sondând zonele obscure ale conștiinței pentru a putea motiva reacțiile acestora. Ei sunt preocupați să înfățișeze diverse tare care sunt transmise atavic urmașilor cu asemenea intensitate, încât acestea

adeseori amintesc de portretele unor monomani realizate de Théodore Géricault. Acesta, la cererea unui medic psiholog, a realizat în 1822 portretele unor monomani cu diferite obsesii precum: monomanul hoției, al geloziei, al hazardului, un răpitor de copii, un maniac al ordinilor militare, al invidiei, scoțând la iveală sufletul bolnav al modelului, neliniștit și neliniștitor în același timp, portretele sale de alienați mintal fiind o noutate absolută în istoria artei, linia sa fiind continuată în pictură de către Goya.

La rândul lor scriitorii realiști, izolând o trăsătură dominantă de caracter, creează personaje care se ridică la rangul de tipologie, precum avarul, arivistul, și sugerează faptul că anumite trăsături ale chipului uman sunt revelatorii pentru psihologia și caracterul personajului.

În literatura română, cel care a împărtășit metoda de creație a scriitorului francez este George Călinescu. În romane precum *Cartea nunții* sau *Enigma Otiliei* întâlnim toate aceste tehnici mai sus menționate, care constituie marca stilului balzacian. Pentru a fixa caracterele în spațiu și timp, Călinescu recurge la o descriere a cadrului fizic în care se desfășoară acțiunea. Astfel, în descrierea străzii Antim¹, făcută prin ochiul tânărului Felix, romancierul nu ezită să facă paradă de erudiție, etalându-și cunoștințele de istoria artei și de arhitectură, manevrând cu dexteritate un vocabular din care nu lipsesc cuvinte precum: „frontoane grecești”, „ogive”, „cat”, „rozetă gotică”, „mensole”, „casetoane”, „stil antic”, „un Hermes de ipsos”, „ciubucăria clădirilor” etc. Fațadele clădirilor, realizate într-o mixtură de stiluri arhitecturale, relevă gustul îndoielnic al proprietarilor, care au asimilat fără discernământ diverse tendințe considerate la un moment dat la modă, realizând un ansamblu decorativ de prost gust, în linia *kitsch*-ului: o ruină exterioară care trimite indirect la o lume la rândul ei decrepită.

În linia balzaciană se înscrie și galeria de personaje reprezentate de bătrânul avar Costache Giurgiuveanu, arivistul Stănică Rațiu și clanul Tulea, pentru care reprezentativ este portretul Aglaei Tulea, sora lui Costache Giurgiuveanu: „Era o doamnă cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine, într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucați ca și aceia ai bătrânului cu care semăna puțin și avea, de altfel, aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu o bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele în care se vedea prinsă de un lăntșor urechea unui cesuleț de aur”². Personaj de factură balzaciană, Aglae este tipul „babei absolute”, cum o numește Weissmann, de o răutate totală, capabilă de a o distruge pe Otilia în favoarea copiilor ei. Răutatea Aglaei este sugerată de vestimentația pretențioasă, stereotipă, semn al ostentației, scriitorul dezvăluind astfel obsesia ei de a se considera un model de bună-cuviință.

Așadar, romanele lui George Călinescu au creat caractere, dominate de o singură trăsătură majoră, ridicată la rangul de tipologie, portretele realizate de acesta fiind construite în cea mai autentică tehnică narativă balzaciană.

SINCRETISMUL ARTELOR

Studiu

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

Pornind de la autoritatea unei definiții de dicționar academic, aflăm că „în istoria culturii și a artelor, în estetică, sincretismul marchează acel stadiu din devenirea conștiinței sociale în care datele vieții practice nu sunt încă diferențiate de cele imaginate, când filosofia, arta, magia, religia, morala pot face încă corp comun. Restrângându-i sfera numai la domeniul artei, sincretismul denuște etapa în care elemente aparținând muzicii, dansului și poeziei coexistau în același ansamblu unitar.”³

Contopirea unor arte diferite, literatură, muzică, dans, a fost o etapă caracteristică fazelor primitive de dezvoltare a umanității, când artele nu erau încă autonome. Din acest punct de vedere, sincretismul constituie un important domeniu de studiu al etnografilor, preocupați să înțeleagă modul de gândire al omului arhaic, analizând

¹ Vezi G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, în *Opere*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1998, pp. 1-3.

² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 7.

³ *Dicționar de termeni literari*, Ed. Academiei RSR, București, 1976, p. 405.

astfel această relație dintre vers, melodie, dans și ritualuri, dar și al criticilor literari, care studiază formele literare antice, atât de impregnate de această viziune integratoare specifică Antichității.

Dacă în Antichitate artele se aflau într-o relație de interdependență, cu timpul însă ele au început să se separe, fiecare dintre ele căutând să-și definească propriul statut, propriul limbaj de exprimare în raport cu celelate și să-și proclame totodată autonomia. Până în Renaștere arta era prin excelență consacrată spațiului sacru, Renașterea ridicând un nou tip de problemă, aceea a separării artelor, ceea ce va sta la baza apariției genurilor picturale. În diverse epoci culturale s-a observat apariția unei „nostalgii” pentru această formă genuină a artei caracterizată de sincretism, încercându-se contopirea acestor limbaje artistice într-o artă „totală”. Această idee a fost întărită de succesul dramelor lirice ale lui Richard Wagner care propuneau o sinteză estetică nouă între muzică, poezie și pictură. Sunt binecunoscute spectacolele sale (*Tristan și Isolda*, *Siegfried*), adevărate acte artistice sincretice, grandioase și deosebit de sugestive fiind decorurile create pentru operele sale de către mari artiști ai vremii precum Arnold Böcklin⁴. Simboliștii vin cu noi forme de expresie artistică (audiția-colorată sau versul liber), apoi vor apărea alte forme experimentale practicate de curentele de avangardă („pictopoezia”, caligrama), până la o nouă formă de limbaj artistic sincretic, deosebit de complex, care pentru secolul al XX-lea este cinematografia.

Așadar, poezia era la începuturi însoțită de muzică și dans și era legată de ritualuri care implicau un anumit tip de participare colectivă. Însăși poezia lirică își trage numele de la cuvântul „liră”, instrumentul muzical cu care legendarul Orfeu fermeca natura, cu timpul ajungând să denumească însuși genul literar specific poeziei. Vechile epoei homerice erau recitate de aezi, poeții ambulante care își declamau versurile acompaniindu-se cu un instrument muzical (flaut, liră). Tragedia și comedia erau, la rândul lor, acte artistice sincretice performate la început în cadrul unor sărbători cu caracter ritualic, precum Marile Dionisii sau Micile Dionisii, cunoscut fiind faptul că tragedia s-a născut din dezvoltarea ditirambului și a evoluat, mai întâi, în cadrul acestor sărbători populare închinat zeului vinului, fertilității și veseliei.

Observăm astfel că, la începuturile sale, criteriul distinctiv al poeticului l-a constituit aspectul fonic al versului. Ritmul, măsura, piciorul metric erau elemente exterioare ale versului, dar care asigurau atât de căutata euritmie și eufonie a versului antic. Ele corespund și unui anumit mod de receptare a textului literar, care în Antichitate era prin excelență auditiv. Se știe că poezia antică era scandată conform unui tipar metric prestabilit, iar acest procedeu recitativ consta în intonarea silabelor accentuate ale versului, că, din punct de vedere etimologic, însăși noțiunea de picior metric reprezenta o reminiscență a sincretismului artelor din vremea când poezia era unită cu muzica și dansul, iar recitatorii marcau tactul, adică silaba accentuată printr-o bătaie de picior, sincronizând ritmul recitativ cu cel muzical; și nu doar poezia, ci și proza sau lectura intimă se practicau cu voce tare. Acest mod acustic de receptare al poeziei îl vom întâlni ca formulă preferată și în Evul Mediu, *minnesänger*-ii, trubadurii sau truverii medievali obișnuind să-și acompanieze versurile cu ajutorul unor instrumente muzicale cu coarde.

Sporirea copiilor manuscrise ale cășilor și inventarea tiparului (1450) au generat difuzarea tot mai largă a textelor scrise și, mai ales, schimbarea modului de receptare și de performare a textului literar. Modul auditiv de percepere a textului cedează locul celui vizual, iar modul de existență fonică cedează locul percepției grafice, criteriul distinctiv dintre poezie și proză devenind unul semantic. „Nu se poate spune că mesajul unei opere literare nu este influențat de forma în care el este transmis.”⁵ Procedeele grafice de ilustrare a unui text literar sau cele care, pur și simplu, se infiltrează în structura organică a textului nu lipsesc nici din literatura mai veche și cu atât mai mult din literatura modernă. De exemplu, surprinzătoare pentru gustul cititorului modern sunt ingenioasele ideograme de pe la 1800 ale lui Iordache Golescu, precum *Porunca toporului* sau *Rugăciunea către oul cel dă Pașt* sau ineditul capitol XII constituit dintr-o pagină cu rânduri punctate simetric pe o foaie albă din *Pseudokynegetikos* de Alexandru Odobescu, pe care autorul îl intitulează jovial „Capitolul cel mai plăcut pentru cititor”, într-un gest de „compătimire” cu un eventual cititor extenuat de acrobațiile asociative cu care autorul l-a solicitat pe parcursul lecturii „prefetei” sale.

După unele experiențe renaștentiste și manieriste, o întreagă generație poetică are nostalgia acusticului. Aceștia sunt simboliștii care urmăresc prin toate mijloacele muzicalitatea versului, transformând uneori poezia într-o muzică în care sensul noțional al cuvântului se dizolvă în imaginea sa acustică. Porniți în căutarea muzicii interioare a poeziei și refuzând versul clasic, poeții simboliști au inventat versul liber.

⁴ Arnold Böcklin (1827-1901), pictor simbolist de origine elvețiană, cunoscut pentru tablouri ca *Insula morților*, *Pădurea sacră*, *Muza lui Anacreon* etc.

⁵ Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Ed. Cartier, București, 2003, p. 100.

Aceste procedee ilustrative vor fi din ce în ce mai prezente în literatura de avangardă, modernă sau postmodernă. Căutarea muzicii interioare, a unor noi formule poetice prin care forța cuvântului este potențată și de ilustrarea sa grafică i-a făcut pe unii poeți să înlocuiască fascinația acustică cu fascinația grafică.

Guillaume Apollinaire, unul dintre principalii animatori ai avangardei secolului XX, transformă poezia în desen și propune caligrama ca o nouă formulă poetică. În caligrame, literele sunt dispuse astfel încât să reprezinte un obiect care constituie tema poeziei. Printre cele mai sugestive caligrame se numără: *Inimă, coroană și oglindă, Cravata și ceasul, Plouă, Porumbița înjunghiată și havuzul*, toate integrate în volumul *Caligrame* (1918), volum care, împreună cu *Alcooluri*, l-a consacrat pe Apollinaire. Rod al prieteniei sale cu artiști plastici celebri, precum André Derain sau Raoul Dufy, care i-au ilustrat diferite volume de versuri, opera sa realizează simbioza dintre pictural și poetic.

Gestul lui va fi urmat de alți autori care și ei au obsesia extinderii spațiului de manifestare a poeziei. La noi de exemplu, poetul Ilarie Voronca și pictorul Victor Brauner lansează noțiunea de „pictopoezie” într-un poem cu titlul *Pictopoezie inventată de Victor Brauner & Ilarie Voronca*.

În volumele sale de tinerețe, Gellu Naum folosește ca tehnică artistică colajului, ilustrându-și poemele cu desene din cataloagele de prezentare de obiecte ale vremii. În colajul *Adolescența și tinerețea mea exactă* din volumul *Avantajul vertebrelor* se produce o simbioză între textul poetic și imaginea vizuală a obiectului și poezia devine altceva, o creație transverbală.

S-a vorbit și despre așa-numita „poezie concretă”, în care semnele vizuale sunt mai importante decât sensul. Printre promotorii acestui tip de poezie se numără și Christian Morgenstern cu binecunoscutul său poem grafic *Cântecul de noapte al peștelui*. Cuvântul, literele sunt eliminate, iar sensul se constituie printr-o metodă pur grafică, aceasta rezultând din folosirea liniei drepte orizontale întreruptă la intervale regulate „-” și a liniei curbe „∩”, aceasta sugerând ideea de ritmicitate, în timp ce dispunerea rândurilor trimite la simetrie. Peștele e sugerat, mai întâi, prin forma poemului și prin folosirea liniei semicirculare care amintește de solzii peștelui. Faptul că nici măcar o literă nu figurează în cuprinsul acestui poem îl transformă într-o adevărată pictură muzicală. Tăcerea care înconjoară poemul poate fi a peștelui, a nopții, totul fiind tranfigurat de mister.

Alte experimente care vizează valorificarea raportului dintre spațiul fizic al paginii și dimensiunea literelor care constituie cuvântul întâlnim în poezia lui e. e. cummings⁶, mărimea și forma literelor constituindu-se în elemente de sens.

Deschiderea poeziei spre forme vizuale a condus, în mod necesar, la apariția unor cărți-obiect, în care textul poetic intră în dialog cu desenul care-l însoțește, într-o relație de profundă afinitate. În poezia românească, există autori care au intrat în rezonanță cu opera unor artiști plastici și care și-au publicat o parte din cărți însoțite de ilustrațiile acestora. Este vorba despre Leonid Dimov, cu volumul de versuri *Eleusis* ilustrat de artistul plastic Florin Pucă sau despre Nichita Stănescu, ale cărui volume *Epica Magna* și *Noduri și semne* sunt ilustrate de grafica lui Sorin Dumitrescu. Alteori, poeții înșiși și-au ilustrat grafic textele, așa cum o face Marin Sorescu în volumele *Unde fugim de-acasă?*, *Încoronare*, *Puntea*.

În final, e nevoie să menționăm și faptul că, pentru literatură, artele sunt spații care oferă numeroase teme de meditație. Literatura are o natură proteică, ea știe să absoarbă din celelalte arte teme motive, tehnici, subiecte într-o inepuizabilă încercare de a-și spori complexitatea.

PORTRETUL LITERAR VERSUS PORTRETUL PLASTIC

Studiu

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

Portretul este un concept căruia dicționarele de teorie literară sau plastică încearcă să îi fixeze articulațiile interioare în formulări lingvistice concise, care doresc să surprindă astfel esența noțiunii: „În literatură, portretul este

⁶ E(dward) E(stlin) Cummings (1894-1962), poet nonconformist american, și-a minimalizat celebritatea numelui scriindu-și-l fără majuscule.

un procedeu frecvent mai ales în genul epic și constă în relevarea trăsăturilor specifice unui personaj, în scopul individualizării și obiectivării lui⁷ sau „portretul presupune reprezentarea plastică a unei ființe umane”⁸.

În funcție de tehnica adoptată, de materialul folosit, putem distinge mai multe tipuri de portret aparținând picturii, gravurii, sculpturii, literaturii și chiar tehnicilor fotografice. În mod evident, toate acestea ridică o problemă comună, aceea a fidelității imaginii față de model, problemă pe care fiecare artă o rezolvă în mod propriu domeniului său.

Un obiect (real) poate fi cunoscut și prin imaginea sa, adică printr-un alt obiect care seamănă cu primul. Obiectul „secund”, imaginea, în cazul nostru portretul literar sau plastic, devine un obiect care întreține cu un altul o relație de asemănare care face posibilă identificarea modelului. Cu alte cuvinte, între imagine și model trebuie să existe o legătură naturală, iar imaginea are funcția de a comunica și nu de a se substitui obiectului. Deci, imaginea unei ființe umane obținută prin intermediul unei tehnici literare sau plastice nu se confundă cu realitatea reprezentată.

Și portretul literar și portretul plastic, ca opere de artă, sunt imagini, deci obiecte prin care se traduce un act de reprezentare. Dacă ne vom plia analiza pe modul în care Platon consideră imaginea ca fiind o copie (o imitație de rangul II) a unei alte copii (imitații), care la rândul ei imită un model superior, acela al ideilor perfecte, atunci portretul, care are ca model al imitației chipul uman, care imită o altă imagine superioară, poate lăsa să se întrevadă modelul superior reprezentat. Dacă acceptăm concepția lui Aristotel, conform căreia opera de artă nu imită o realitate brută, ci extrage o esență a realității, un model „în limitele verosimilului”, atunci portretul (opera de artă) este o realitate prin care ne apropiem de esența umană, înțelegând-o mai bine. Ambele au o funcție comună, aceea legată de cunoașterea umană.

Oricum pictura, ca și literatura, nu copiază realitatea, ci o interpretează. Rolul său este acela de a dezvălui modul de înțelegere a condiției umane. El semnaleză complexitatea ființei umane și poate funcționa ca un instrument de cunoaștere. Întotdeauna „structura imaginilor de tip portret este concepută astfel încât să ilustreze forme de conjuncție a opuselor; ele disting, și astfel condiția umană devine un concept tensionant, între o dimensiune corporală, aparentă, și o alta spirituală, inaparentă. Joncțiunea corpului cu sufletul, obsesia portretului literar, este semnalată fie cu scopul de a le dezvălui echilibrul, armonia, fie de a le acuza opoziția, conflictul”⁹.

În peisajul critic românesc, primul care s-a aplecat asupra portretului literar a fost Tudor Vianu în lucrarea *Figuri și forme literare*, unde analizează portretul în relație cu marile momente ale literaturii¹⁰. Criticul identifică o umanitate preocupată de propriul chip, de propria imagine, văzută mereu în alte dimensiuni și cu alte semnificații, de la idealul pe care îl reprezintă eroul antic trecând prin Renaștere, când modelului i se ia aura de personaj supranatural, culminând cu naturalismul care prezintă omul ca pe un produs, o verigă în lanțul formelor și fenomenelor naturale și sociale care îl modelează. Momentul romantic și cel naturalist nu-i rețin atenția lui Tudor Vianu. De asemenea, remarci asupra portretului literar criticul face și în studiul *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*.

Semnalezând evidenta relație cu portretul plastic, criticul Silviu Angelescu, în studiul său *Portretul literar*, delimitează noțiunea de portret ca element important al operei literare, realizând un veritabil decupaj în jurul acestuia. Studiul său insistă mai ales asupra funcției portretului literar, a valorii de „cronotop” (contopire a unor indici spațiali și temporali) și de „holomer” al acestuia, „holomorfismul” fiind acea capacitate a operei literare de a-și păstra caracteristicile, chiar dacă este desfăcută în fragmente.¹¹ Fiind parte componentă a întregului operei literare, portretul cooperează cu celelalte componente ale acesteia pentru a produce semnificația de ansamblu a textului. În literatură, portretul poate evolua fie ca formă liberă, precum o specie literară, fie ca o formă inclusă, având valoarea unui procedeu, raportul portretului cu literatura fiind asemănător cu cel dintre limbă și unitățile minimale care o compun. Studiul lui Galienne și Pierre Francastel¹², *Portretul*, analizează evoluția procedeeor portretistice în pictură. Pornind de la problema fidelității față de model pe care o ridică portretul, autorii rediscută relația dintre imagine și model și analizează diacronic, din Antichitate și până în secolul XX, portretul plastic.

⁷ *Dicționar de termeni literari*, p. 342.

⁸ *Dicționar de artă*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1998, vol. II, p. 63.

⁹ Silviu Angelescu, *Portretul literar*, Ed. Univers, București, 1985, p. 174.

¹⁰ Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, Ed. Casa Școalelor, București, 1946.

¹¹ Vezi Silviu Angelescu, *op. cit.*, passim.

¹² Vezi Galienne și Pierre Francastel, *Portretul*, Ed. Meridiane, București, 1973, passim.

Deși prezența imaginii umane în construcțiile epice este unanim recunoscută, teoreticienii literari adoptă asupra portretului două atitudini diferite: pe de o parte, analizează imaginea umană care apare în opera literară, oprindu-se asupra funcției epice pe care portretul o îndeplinește, aceea de a caracteriza personajul, iar pe de altă parte, analizează modalitățile tehnice prin care imaginea umană este introdusă în opera literară. Din acest punct de vedere, pasajele care se opresc asupra imaginii umane sunt asimilate unor descrieri.

Pierre Fontanier definește portretul ca fiind „descrierea atât morală cât și fizică a unei ființe animate, reale sau fictive”¹³, acesta echivalând portretul cu o descriere, în structura căreia prosopografia se conjugă cu etopeea. Reprezentarea figurii umane cu ajutorul mijloacelor literare sau plastice constituie, în esență, un procedeu, o tehnică. Ca procedeu literar, portretul este un element constitutiv al unei structuri mai complexe, care este opera literară, în cadrul căreia ocupă un loc, are o funcție și realizează un efect estetic, fiind subordonat unei instanțe superioare reprezentată de personaj. Personajul poartă un nume, care îl face recognoscibil în structura operei literare, și posedă o „mască”, un „înveliș exterior”. Descrierea calităților fizice ale unui personaj, în teoria literaturii, poartă numele de „prosopografie”. Silviu Angelescu propune un algoritm „ideal” care ne-ar putea ajuta „să verificăm orice descriere – exterioară – a unui personaj:

1. corpul – siluetă, proporții: talia, constituția, brațele, umerii, picioarele;
2. figura: forma capului, conturul feței, părul, fruntea, sprâncenele, ochii, nasul, gura, buzele, bărbia, tenul, ridurile;
3. semnele particulare – rectificări anatomice cu sens cultural: urme ale unor intervenții chirurgicale, mutilări (juridice, religioase, profesionale, terapeutice, accidentale), tatuaje și ornamente (religioase, politice, erotice);
4. vestimentație;
5. podoabe și insigne;
6. trăsături dinamice (funcționale): ținuta corpului, poziția capului, mersul, mimica, privirea, vocea, râsul, tusea, vorbirea;
7. efectul de ansamblu sau mina, aerul personajului.”¹⁴

Descrierea de moravuri, de caractere, a viciilor sau a virtuților, a calităților sau a defectelor, în clasificarea lui Fontanier poartă numele de „etopee”. Și acestea pot fi grupate într-o schemă care oferă detalii despre structura morală a personajului. „Spirit superficial sau profund, cultivat sau necultivat, ironic sau tolerant, de aspect mobil sau inert etc., poate fi calificat direct sau sugerat prin înregistrarea unor particularități comportamentale, de limbaj sau atitudine. Temperamentul, predispoziția etică, vocația religioasă sau absența acesteia, curajul, prudența sau lașitatea, sobrietatea sau liberalismul, sinceritatea sau ipocrizia, întregul complex al viciilor și virtuților sufletești pot fi invocate cu scopul de a contura silueta morală a unui individ. Un asemenea model antropologic este activat însă numai parțial prin portret.”¹⁵

Ca procedeu plastic, portretul are o mai mare autonomie decât portretul literar, arareori fiind încadrat în ansambluri compoziționale, el prezentându-se ca o unitate de sine stătătoare, acesta nesubordonându-se unei structuri ierarhice, așa cum o cere textul literar în ansamblul său.

Și pictorul, ca și scriitorul, urmărește la modelul său aceleași aspecte legate de dialectica exterior-interior a persoanei umane reprezentate: postura generală, proporțiile, trăsăturile și înclinația capului, îmbrăcămintea și felul în care o poartă, accesoriile, mâinile și gestică specifică. Socotind înfățișarea generală și, mai cu seamă, chipul ca „o oglindă a sufletului”, plasticianul caută să-i străpungă această „mască socială”, folosindu-și finețea intuiției pentru a investiga natura intimă a modelului, psihologia și personalitatea sa.

ROLUL EDUCAȚIEI NONFORMALE ÎN OPTIMIZAREA PREDĂRII ORELOR DE LITERATURĂ ROMÂNĂ

Articol

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

¹³ Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 386.

¹⁴ Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵ *Idem*, p. 39-40.

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

Educația nonformală se referă la activitățile educative care au loc în afara clasei. Acestea sunt activități extradidactice, opționale sau facultative, elevii fiind direct implicați în proiectarea, organizarea și desfășurarea lor. Activitățile nonformale permit punerea în valoare a aptitudinilor și intereselor tinerilor, au o mare varietate de forme, o flexibilitate sporită, facilitând promovarea muncii în echipă.

Educația nonformală oferă modalități flexibile de a răspunde intereselor elevilor printr-o gamă largă de activități pe care le propune prin posibilitatea dată fiecărui elev de a decide la ce activități să participe și printr-un cadru de exersare și de cultivare a diferitelor înclinații, aptitudini și capacități, de manifestare a talentelor în artă, cultură, muzică, sport, pictură, IT etc. Elevii își dezvoltă capacitățile organizatorice, de management al timpului liber, de gândire critică, de adoptare a unor decizii sau de rezolvare a unor probleme.

Educația nonformală completează resursele educației formale și sprijină direct acțiunile și influențele sistemului de învățământ prin două circuite pedagogice:

a) circuitul pedagogic situat în afara clasei:

- cercuri pe discipline de învățământ, cercuri interdisciplinare
- ansambluri sportive, artistice, culturale etc.
- întreceri, competiții, concursuri, olimpiade școlare

b) circuitul pedagogic situat în afara școlii:

- activități organizate special pentru valorificarea educativă a timpului liber:
 - cu resurse tradiționale: excursii, vizite, tabere, cluburi, vizionări de spectacole (teatru, cinema) și de expoziții
 - cu resurse moderne: de tip multimedia, instruire asistată pe calculator
 - cercurile extracurriculare (tehnologice, culturale, ecologice, sportive, umanitare), serbări școlare, competiții culturale, ateliere teoretice și practice (pictură, muzică, fotografie, graffiti, teatru, IT)
 - activități culturale: vizite la muzee, centre culturale
 - tabere, cluburi școlare, competiții sportive, expoziții
 - personalități culturale invitate, reprezentanți ai unor instituții culturale, sportive, medicale, organizații socio-profesionale etc.

Din experiența profesională am constatat eficiența deosebită acestor tipuri de activități cu caracter nonformal, care au rolul de a completa informația dobândită la orele de curs, de a stimula interesul elevilor pentru disciplina *limba și literatura română* și de a consolida relațiile dintre elevi, dar și pe acelea dintre profesori și elevi.

Bibliografie:

Cucoș, Constantin, *Pedagogie*, Ed. Polirom, Iași, 1998.

Ghid metodologic. Aria curriculară „Limba și comunicare” –liceu, Ed. Aramis, București, 2002.

Ghid de evaluare. Limba și literatura română, Ed. Aramis, București, 2001.

Parfene, Constantin, *Metodica studierii limbii și literaturii române în școală. Ghid teoretico-aplicativ*, Ed. Polirom, Iași, 1999.

PROIECTAREA UNITĂȚILOR DE ÎNVĂȚARE LA LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ ÎN RELAȚIE CU ARTELE VIZUALE

Articol

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

În contextul noului *curriculum* școlar, planificarea calendaristică este un document administrativ, care asociază elemente ale programei (obiective de referință, conținuturi) cu alocarea de timp considerată optimă de către profesor pe parcursul unui an școlar. În elaborarea planificărilor se recomandă parcurgerea următoarelor etape:

1. realizarea asocierilor dintre obiectivele de referință și conținuturi, respectiv dintre competențele specifice și conținuturi;

2. împărțirea în unități de învățare și stabilirea unei succesiuni de parcurgere a unităților de învățare;

3. alocarea timpului considerat necesar pentru fiecare unitate de învățare.

Elementul de bază al planificării calendaristice este unitatea de învățare, care se indică prin titluri – teme stabilite de către profesor. Temele sunt enunțuri complexe legate de analiza scopurilor învățării, formulări fie originale, fie preluate din lista de conținuturi, formulări care reflectă din partea profesorului o înțelegere profundă a scopurilor activității sale, talent pedagogic, inspirație, creativitate.

Conținuturile selectate sunt extrase din lista de conținuturi a programei. Numărul de ore alocat se stabilește de către profesor în funcție de experiența acestuia și de nivelul de achiziție al clasei. Întregul cuprins al planificării are valoare orientativă, eventualele modificări determinate de aplicarea efectivă la clasă putând fi consemnate în rubrica „Observații”.

Proiectul unității de învățare este gândit ca un instrument pragmatic al proiectării eficiente. De aceea, el reflectă sintetic elementele-cheie ale demersului didactic. În funcție de experiența fiecărui cadru didactic, anumite elemente din proiect pot fi detaliate sau li se poate alocă chiar o rubrică specială.

Deosebit de importante sunt resursele care asigură cadrul necesar pentru buna desfășurare a activităților de învățare. Astfel, în funcție de propria viziune, profesorul va menționa mijloacele de învățământ, formele de organizare a clasei, alocarea de timp precum și alte elemente pe care le consideră utile în derularea scenariului didactic.

Așadar, în contextul noului *curriculum*, lectura programei și a manualelor nu mai este în mod obligatoriu liniară. Programa trebuie parcursă în mod necesar de către toți, dar ea, ca și manualele, se pliază unei citiri personale și adaptate. Asupra conținuturilor programei, profesorul poate interveni prin regruparea lor în diferite moduri: adaptare, înlocuire, omitere, adăugare sau poate utiliza alte materiale-suport.

O ilustrare „ideală” a două unități de învățare, *Joc și joacă* și *Iubirea*, cuprinse în programa școlară la clasa a IX-a, pot fi prezentate sub forma a trei proiecte didactice ilustrative pentru relația literaturii cu celelalte arte:

- sincretismul artelor: *Literatura și celelalte arte. Sincretismul*
- literatura și muzica: *Poezia și muzica*
- literatura și filmul: *Creația literară – creația cinematografică. O paralelă între romanul „Moromeții” de Marin Preda și producția cinematografică „Moromeții” în regia lui Stere Gulea.*

și a unui proiect cu caracter interdisciplinar (literatură română și desen artistic), în care am putea aborda relația dintre textul literar și ilustrația de carte, cu titlul *Literatura și ilustrația de carte*.

BIBLIOGRAFIE:

Ghid metodologic. Aria curriculară „Limba și comunicare” –liceu, Ed. Aramis, București, 2002.

Ghid de evaluare. Limba și literatura română, Ed. Aramis, București.

LITERATURA ȘI CINEMATOGRAFIA

Articol

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

Două probleme trebuie avute în vedere cu prioritate atunci când este vorba despre raportul dintre literatură și cinematografie. Prima este aceea a fidelității scenariului de film față de textul literar ce se dorește a fi ecranizat. Fidelitatea adaptării cinematografice, chiar și a unei capodopere, nu poate constitui o garanție a valorii artistice a filmului rezultat. Există suficiente exemple de cărți valoroase care prin ecranizare au generat filme mediocre, dar și de texte „anonime” care au stat la baza unor filme celebre. Iar cauza nu este legată numai de talentul regizorului sau

al actorilor, ci, mai cu seamă, de tipul diferit de comunicare al celor două creații. Căci nu este vorba doar de o simplă transpunere a textului într-un alt sistem de semne (cuvântul care devine imagine), ci, mai întâi, de o decodare a mesajului și, apoi, de o recodare, ceea ce implică, în fond, o recreare a operei literare. Filmul poate propune astfel un cu totul alt mesaj decât cel al cărții.

Cea de-a doua problemă este legată de alegerea și de jocul actorilor. Mai ales în cazul creațiilor dramatice cunoscute poate exista adeseori un model mental al spectatorului legat de interpretii personajelor care să acționeze opriment chiar și asupra regizorului. De exemplu, în cazul comediilor lui I. L. Caragiale putem vorbi de adevărați actori-cult, precum Alexandru Giugaru, Radu Beligan, Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Ștefan Bănică, Octavian Cotescu sau Toma Caragiu, care, în timp, au ajuns să se confunde în imaginația spectatorilor cu personajele pe care le-au jucat, dar și de regizori celebri ca Jan Georgescu, Liviu Ciulei sau Lucian Pintilie, care vor rămâne multă vreme etaloane în aprecierea valorică a noilor spectacole, fie ele de teatru sau cinematografic.

Cinematografia românească a înregistrat de-a lungul timpului câteva rezultate memorabile prilejuate de contactul cu texte literare valoroase, care s-au constituit în adevărate capodopere ale genului. Selectând opere literare din creația lui Costache Negruzzi, Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Garabet Ibrăileanu, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, George Călinescu, Marin Preda, regizori de referință ai cinematografiei românești au propus o nouă lectură unora dintre textele reprezentative ale literaturii române creând filme precum: *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (1979, regia: Malvina Urșianu), *La moara cu noroc* (1956, regia: Victor Iliu), *Dincolo de pod* (1976, regia: Mircea Veroiu), *Tănase Scatiu* (1976, regia: Dan Pița), *Adela* (1985, regia: Mircea Veroiu), *Pădurea spânzuraților* (1964, regia: Liviu Ciulei), *Răscoala* (1965, regia: Mircea Mureșan), *Ion: Blestemul pamântului, blestemul iubirii* (1979, regia: Mircea Mureșan), *Frații Jderi* (1974, regia: Mircea Drăgan), *Baltagul* (1969, regia: Mircea Mureșan), *Felix și Otilia* (1972, regia: Iulian Mișu), *Moromeții* (1988, regia: Stere Gulea).

Felix și Otilia (1972) este unul dintre cele mai bune filme ale lui Iulian Mișu, cineast preocupat de transpunerea pe ecran a prozei de valoare. Mai mult decât în alte creații ale sale, în *Felix și Otilia* regizorul reușește să se apropie de universul romanului *Enigma Otiliei*, interpretându-l și reînviindu-l în spirit călinescian. Fără a scăpa din vedere acțiunea propriu-zisă a cărții, filmul excelează în realizarea portretelor de grup, în atmosfera de epocă reconstituită cu mijloacele frescei cinematografice, reușita ecranizării datorându-se și autorului imagini, Alexandru Intorsureanu. Actrița Julieta Szonyi ne oferă o Otilie mai puțin exuberantă decât personajul din roman, o Otilie plină însă de un farmec discret, de o frumusețe clasică, ai cărei iriși imenși se deschid cu mirarea caldă a feminității eroinei către o lume fosilizată, pe care singur Felix o mai poate anima.

Devenit limbaj datorită unei scriituri proprii, personificate la fiecare realizator sub forma unui stil, cinematograful a ajuns astfel un mijloc de comunicare important pentru lumea contemporană.

ECRANIZAREA OPEREI LITERARE

Articol

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

Două probleme trebuie avute în vedere cu prioritate atunci când este vorba despre raportul dintre literatură și cinematografic. Prima este aceea a fidelității scenariului de film față de textul literar ce se dorește a fi ecranizat. Fidelitatea adaptării cinematografice, chiar și a unei capodopere, nu poate constitui o garanție a valorii artistice a filmului rezultat. Există suficiente exemple de cărți valoroase care prin ecranizare au generat filme mediocre, dar și de texte „anonime” care au stat la baza unor filme celebre. Iar cauza nu este legată numai de talentul regizorului sau al actorilor, ci, mai cu seamă, de tipul diferit de comunicare al celor două creații. Căci nu este vorba doar de o simplă transpunere a textului într-un alt sistem de semne (cuvântul care devine imagine), ci, mai întâi, de o decodare a mesajului și, apoi, de o recodare, ceea ce implică, în fond, o recreare a operei literare. Filmul poate propune astfel un cu totul alt mesaj decât cel al cărții.

Cea de-a doua problemă este legată de alegerea și de jocul actorilor. Mai ales în cazul creațiilor dramatice cunoscute poate exista adeseori un model mental al spectatorului legat de interpretii personajelor care să acționeze opriment chiar și asupra regizorului. De exemplu, în cazul comediilor lui I. L. Caragiale putem vorbi de adevărați actori-cult, precum Alexandru Giugaru, Radu Beligan, Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Ștefan Bănică,

Octavian Cotescu sau Toma Caragiu, care, în timp, au ajuns să se confunde în imaginația spectatorilor cu personajele pe care le-au jucat, dar și de regizori celebri ca Jan Georgescu, Liviu Ciulei sau Lucian Pintilie, care vor rămâne multă vreme etaloane în aprecierea valorică a noilor spectacole, fie ele de teatru sau cinematografie.

Ecranizarea unei opere literare reprezintă o formă particulară de exprimare a relațiilor dintre cele două tipuri de texte: opera literară și filmul rezultat. Ecranizarea nu duce la „distrugerea” operei literare, pe care, valorificând-o, o pune în evidență ca text de referință. Așadar, „trecerea de la «literaritate» la «filmicitate» capătă forma unui sistem omogen de transformări”¹⁶. Prelucrarea cinematografică a operei literare ridică probleme specifice. Astfel, sunt situații în care fixarea pe peliculă a operei literare a însemnat o simplă operație de imprimare, de unde prejudecata că cinematograful ar fi inapt din punct de vedere estetic, că ecranizarea ar duce la o deteriorare chiar a operei literare ecranizate. Însă prelucrarea cinematografică presupune, de fapt, o remodelare a viziunii artistice despre lumea cuprinsă în textul literar.

În geneza unei lucrări pe care o numim, în mod obișnuit, „ecranizare” distingem două niveluri fundamentale: unul, rezultat în urma lecturii operei literare supuse ecranizării, altul derivat din „lectura” realității, realitate pe care regizorul o valorifică într-o viziune proprie. Un text literar este modelat astfel de o viziune artistică nouă asupra lumii pentru a răspunde eternelor probleme de descifrare a vieții, istoriei și a destinului uman.

Între cele două texte, unul supus ecranizării și altul apărut prin ecranizare, vom descoperi întotdeauna asemănări și deosebiri: „Similaritățile vor fi în toate situațiile consecința lecturii operelor literare ecranizate, inserții ale vechiului text în noul text, filmul păstrând urme ale romanului ecranizat”¹⁷. Romanul nu există nemijlocit în film, dar urmele clare duc, asemenea unui fir roșu, spre povestea inițială. Diferențele se ivesc doar ca rezultat al citirii diferite a realității de către noul autor, care este regizorul.

Pentru cineast, materialul literar supus prelucrării este rezultatul unei alegeri conștiente, operele literare fiind selectate tocmai pentru valoarea și originalitatea lor, iar ecranizarea lor obligă la un grad de conformitate cu acestea. Analiza raportului de filiație dintre textul literar și film evidențiază câteva situații. Operele literare izbutite nu provoacă în toate situațiile filme demne de luat în seamă. Astfel, dintr-un text literar valoros se poate ivi un film lipsit de calități artistice (ex. epopeea *Iliada* și filmul hollywoodian *Troia* (2004), cu evidente trăsături comerciale, în regia lui Wolfgang Petersen). Și invers, dintr-un text literar oarecare se poate realiza un film cu calități artistice (ex. romanul SF *Solaris* al lui S. Lem și ecranizarea cu același titlu a regizorului rus Andrei Tarkovski). Dar și o carte bună poate genera un film la fel de valoros (ex. romanul *Alexis Zorba* de Nikos Kazantzakis și filmul *Zorba Grecul* (1964) în regia lui Michael Cacoyannis).

Devenit limbaj datorită unei scriituri proprii, personificate la fiecare realizator sub forma unui stil, cinematograful a ajuns astfel un mijloc de comunicare important pentru lumea contemporană.

PROMOVAREA EDUCAȚIEI NONFORMALE PRIN INTERMEDIUL EXCURSIEI ȘCOLARE Articol

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

Pentru a trezi interesul, plăcerea și mai ales curiozitatea pentru lectură, am venit în sprijinul elevilor și cu diverse activități extracurriculare. Acestea au fost, în principal: vizite la biblioteca școlii, librării, standuri de carte, lansări de carte, recenzii, medaliaone literare, realizarea unor interviuri, concursuri pe teme literare, crearea unor portofolii, dramatizări, **excursii literare** etc. Acestea, printre care se află și excursia literară, pot preceda lecția cronologic sau se pot realiza foarte bine și după lecție, ca o completare.

Oprindu-ne la excursia literară, ea însăși intră într-o relație cu alte modalități folosite pentru a stârni interesul sau pasiunea pentru disciplina noastră: limba și literatura română, cu toate variantele ei de predare atât la orele de

¹⁶ Dumitru Carabăț, *De la cuvânt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 12.

¹⁷ Carabăț, *op. cit.*, p. 13.

curs, cât și în activitățile extracurriculare – cercuri literare, cercuri de creație, concursuri tematice, revista școlii. Gândite și realizate astfel, activitățile prezentate mai sus sunt posibile datorită caracterului instructiv-educativ al excursiei literare.

Excursia literară este o sursă de informație pentru elevi; se pot culege date care vor fi sau au fost confirmate cu alte prilejuri despre autori, opere sau epoci literare. Selectate după criteriul valoric, cele mai importante vor fi folosite de elevi în lecție, iar celelalte în informație de viitor specialist și ca sursă de creație pentru elevii dotați. Vizitarea caselor memoriale, a muzeelor literare poate fi un excelent suport pentru realizarea educației morale, estetice și chiar sociale a elevilor. Ei au ocazia astfel să cunoască personalități importante ale literaturii și culturii românești care și-au dovedit măreția artistică, patriotismul sau dragostea față de natură, tradiții și cultura neamului, trecute prin filtrul creator în opere nemuritoare.

În studiile de specialitate am găsit mai multe clasificări ale acestui tip de activitate extracurriculară și extrașcolară, dar ne-am oprit la criteriul de bază pentru o împărțire generală, cel tematic:

- Excursia consacrată unei teme – se organizează la sfârșitul unui capitol sau al unui an de învățământ;
- Excursia finală – se organizează la intervale mari de studiu;
- Excursia mixtă – obiectivele literare nu sunt exclusive, elevii urmăresc și îmbogățirea cunoștințelor de geografie, istorie, științe.

PREGĂTIREA ACTIVITĂȚII

Chiar dacă la prima vedere pare o sarcină ușoară, vizita sau excursia literară (organizarea și desfășurarea ei) presupune o pregătire prealabilă a profesorului și elevului. În biblioteca școlii se realizează partea de documentare – adunarea materialului informativ despre scriitorii ale căror case memoriale vor fi vizitate sau despre care se pot obține informații în muzele de literatură. Prin excursia literară se promovează principiile învățării prin cooperare, elevii se vor obișnui nu numai cu împărtășirea cunoștințelor, ci și a impresiilor.

DESFĂȘURAREA ACTIVITĂȚII

Desfășurarea excursiei literare vizează atât o corectă și precisă planificare pe clasă, pe școală, zone geografice, mijloace de acces, tematică, dată, cât și buna organizare a etapelor ei:

- informarea învățătorului, fixarea obiectivelor și traseului, stabilirea metodologiei (conversație, expunere, observare)
- stabilirea materialului bibliografic și a materialului didactic bine dozat
- distribuirea lui pe colective mici de elevi, diferențiat
- indicații scurte de îndrumare a elevilor în ceea ce privește comportamentul pe traseu: intervenții cu bibliografia însușită (restrânsă), tehnica observării, a fotografierii, a realizării însemnărilor, eventual al jurnalului de călătorie/excursie
- desfășurarea excursiei, conducerea ei de către învățător în funcție de vârstă și nivel de înțelegere, receptivitate
- valorificarea datelor și impresiilor nu numai la un termen fix (lecția), ci nelimitată în timp uneori, fără a lipsi, totuși, un prilej imediat după terminarea ei (ori o lecție la nivelul ariei curriculare, ori o dezbatere liberă la nivelul cercurilor literare sau de creație, realizarea unor portofolii, concursuri tematice, șezători literare, revista școlii, panouri aplicative în folosul clasei/școlii)

BENEFICIILE UNEI ASTFEL DE ACTIVITĂȚI

Excursia literară este, de asemenea, un prilej de cultivarea a gustului estetic sau a celui pentru citit sau literatură.

Dacă excursia este bine organizată și elevii nu rămân doar niște înregistrați pasivi, se poate vorbi de dezvoltarea interesului pentru cercetare.

Amănuntele legate de viața și activitatea unor scriitori reprezintă un imbold pentru dezvoltarea imaginației, în special a celei creatoare, în cazul elevilor înzestrați cu talent. Aspectele acestea se pot evidenția în orele de compunere, în cercurile de literatură sau creație. Acțiuni sau momente sunt reconstituite sub forme literare: nuvele, piese de teatru, poezii.

Personalitatea elevilor este influențată și prin faptul că pot găsi un model sau mai multe modele umane în cei evocați prin excursia literară.

Bibliografie:

Cucoș, Constantin, *Pedagogie*, Ed. Polirom, Iași, 1998.

Ghid metodologic. Aria curriculară „Limba și comunicare” – liceu, Ed. Aramis, București, 2002.

Ghid de evaluare. Limba și literatura română, Ed. Aramis, București, 2001.

Parfene, Constantin, *Metodica studierii limbii și literaturii române în școală. Ghid teoretico-aplicativ*, Ed. Polirom, Iași, 1999.

PARALELISM ÎNTRE INCIPITUL ROMANULUI ENIGMA OTILIEI DE GEORGE CĂLINESCU

ȘI INCIPITUL FILMULUI FELIX ȘI OTILIA ÎN REGIA LUI IULIAN MIHU

Articol

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara

Jud. Timiș

În ceea ce privește tehnica narativă, în film, ca și în roman, *incipitul* marchează o delimitare de lumea reală pentru a asigura dominația convenției asupra infinitului realității din afară. În romanul lui George Călinescu se produce un transfer de la subiectivitatea eroului principal la universul familial al lui Costache Giurgiuveanu. Impactul tânărului cu materia „zaharisită” a casei o realizează romancierul printr-o descriere ce anticipează stările ulterioare. În filmul lui Iulian Mihu, decorul își asumă o funcție activă de personaj semantic, acesta devenind astfel una din „vocile” filmice ale narațiunii, înainte ca în rol să intre culoarea, investită și aceasta cu o valoare estetică pregnantă.

Regizorul a imprimat decorului funcția mediatoare între cele două lumi parcurse de personaj pe căi diferite, întâi ca ficțiune epistolară, apoi ca percepție imediată, intuind vocea narativă a unei lucidități necesare. Pe de o parte, Felix își imaginează viitorul alături de Otilia în scrisoarea plină de elanul unei minți efervescente, pe de altă parte, contactul cu realitatea acestei lumi decrepite îi risipește imaginea ideală pe care și-o construise despre familia care urma să-i devină gazdă pe parcursul studiilor sale bucureștene.

Parcursul tânărului medicinist – surprins în secvența venirii lui Felix în casa lui Costache Giurgiuveanu – începe de jos, din strada pustie, „întâmpinat” de grilajul închis cu lanț al porților mari care de mult nu mai sunt folosite. Felix se strecoară pe o porțiță pe jumătate deschisă, aceasta indicându-i parcă culoarul intruziunii sale în universul balzacian al familiei Giurgiuveanu. Ajunge la ușa de la intrare, după ce a urcat treptele, e o ușă imensă, ce domină silueta fragilă a tânărului, un decor construit kafkian. Ușa se deschide totuși mai repede decât am fi crezut, lăsând să intre acum în rol un zgomot metalic, prevestitor de rău. Din capătul scării, sprijinindu-se de balustradă, coboară un omuleț, cu înfățișare mizeră, ieșind cu greu la lumină din vizuina balzaciană a locuinței sale. Suntem deja destul de departe de imaginea euforică a vizitei gândite de Felix. În zadar întreabă Felix dacă aici locuiește unchiul său, Costache Giurgiuveanu. Decorul i-a dat deja un răspuns despre ospitalitatea casei. Scenografia a preluat, așadar, funcția de a transfera personajul din imperiul idealității – cunoscută numai din scrisorile Otiliei – în spațiul unui „aici” sufocant. Efectul este cu atât mai puternic cu cât pasivitatea mediului este mai adâncă. Nimeni nu se clintește, nimeni nu sare în ajutor, nimeni nu iese din rol, desigur în afară de Otilia, în care Felix e obligat să-și pună mai multe speranțe decât în unchiul Costache. Tânărul a neglijat tocmai esențialul: raporturile Otiliei cu lumea din care face parte, cu mediul ei, considerând-o drept figură autonomă, singura stăpână firească, în fond, a unui spațiu eliberat din orice strânsori sociale.

Incipitul se convertește în ipostaza unei voci filmice, pe al cărei traseu Felix intră în spațiul experiențelor de maturizare, cunoscând de aproape ceea ce nici nu și-a imaginat. Înainte de a depinde de Otilia, el e silit să ia notă de existența clanului Tulea. Este, prin urmare, deteriorat și timpul ca atare al intrării lui în casă. Se gândea la o primire

mai caldă, credea pesemne că este așteptat, dar înăuntru se află musafiri. Este înțepat de „insectele ascunse” în semiobscuritatea încăperii. Moș Costache răspunde surorii lui, Aglae (Clody Bertola), ca la un chestionar cu reguli severe. Totul este înregistrat prin ochii lui Felix, aceiași care sperau să vadă întocmai lumea imaginată. Felix e privit și „analizat” pe rând de Aglae și de Aurica (Leni Dacian). Pascalopol (Sergiu Nicolaescu), cu o atitudine care mimează indiferența, se joacă cu inelul de la mână, o surpriză pentru Otilia. Un plan general, foarte de jos luat, cu aparatul în rotire, ne va arăta salonul în ansamblul său, de la papucii unui personaj la picioarele lui Felix și la mâna care ține încă geamantanul. Vocea lui Pascalopol se face iarăși auzită, oferind cu o galanterie construită inelul pregătit pentru Otilia. Pe Felix nu-l mai privește acum decât paralizatul Simion care coase la gherghef. Băiatul clipește des, uimit de realitatea care-l întâmpină: nimic nu se mai potrivește cu ceea ce el a visat, până își Otilia are preocupările ei care-l exclud din această lume. În multe cadre de interior, *culoarea*, prin efecte de sepia, joacă un rol asemenea unui personaj. Întâi decorul apoi culoarea sunt, așadar, treptele de sens prin care Felix este introdus în perimetrul parazitărilor, claustrofob al vieții „moliilor”. Secvența de început indică un transfer necesar dintr-un univers imaginat într-unul real, perceput la fața locului.

Rolul decupajului de mai sus este acela de a ilustra modul în care limbajul cinematografic reușește să transpună cu mijloacele sale universul românesc. Secvența a surprins tocmai momentul de început care are rolul de plonjare în universul acțiunii romanului.

CUPRINS

pag. 1 - 3	PROMOVAREA EDUCAȚIEI NONFORMALE PRIN INTERMEDIUL MUZEULUI Studiu	Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara Jud. Timiș
pag. 3 - 4	PORTRETUL DE TIP BALZACIAN Studiu	Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara Jud. Timiș
pag. 4 - 6	SINCRETISMUL ARTELOR Studiu	Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara Jud. Timiș
pag. 6 – 8	PORTRETUL LITERAR <i>VERSUS</i> PORTRETUL PLASTIC Studiu	Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara Jud. Timiș
pag. 8 – 9	ROLUL EDUCAȚIEI NONFORMALE ÎN OPTIMIZAREA PREDĂRII ORELOR DE LITERATURĂ ROMÂNĂ Articol	Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara Jud. Timiș
pag. 9 – 10	PROIECTAREA UNITĂȚILOR DE ÎNVĂȚARE LA LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ ÎN RELAȚIE CU ARTELE VIZUALE Articol	Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara Jud. Timiș
pag. 10 – 11	LITERATURA ȘI CINEMATOGRAFIA Articol	Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara Jud. Timiș
pag. 11 – 12	ECRANIZAREA OPEREI LITERARE Articol	Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA

Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara
Jud. Timiș

pag. 12 – 13 **PROMOVAREA EDUCAȚIEI NONFORMALE PRIN INTERMEDIUL EXCURSIEI
ȘCOLARE**
Articol

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA
Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara
Jud. Timiș

pag. 14 **PARALELISM ÎNTRE INCIPITUL ROMANULUI ENIGMA OTILIEI DE GEORGE
CĂLINESCU ȘI INCIPITUL FILMULUI FELIX ȘI OTILIA ÎN REGIA LUI IULIAN
MIHU**
Articol

Profesor CRISTINA-CLAUDIA BÎJNEA
Colegiul Tehnic Electrotimiș, Timișoara
Jud. Timiș