



CAIETELE
LUCIAN BLAGA

LUCIAN BLAGA YEARBOOK

CAIETELE *LUCIAN BLAGA* / *LUCIAN BLAGA* YEARBOOK

Anul 2018

Adresa redacției: Sibiu, B-dul Victoriei, nr. 5-7

Telefon: 0269/215556

Fax: 0269/212707

ISSN 1842-435X

ICV 2016= 62.1

Online – ISSN 2601 – 7776

www.lucianblagacolloquium.wordpress.com

E-mail: colocviusibiu@gmail.com

Publicație editată de către Facultatea de Litere și Arte, Departamentul de Studii Romane și Centrul de Studii Lingvistice, Literare și Culturale (CSLLC)

Redacția:

Directori onirifici: Mirela Ocnic, Pamfil Matei

Redactor-șef: Alina Bako

Redacția:

conf. dr. Dragoș Varga, conf. dr. Valerica Sporiș,

conf. dr. Radu Drăgulescu, lector dr. Simina Terian,

conf. dr. Radu Vancu, asist. drd. Vlad Pojoga, asist. drd. Iulia Câmpeanu

Comitet științific:

Ana Maria Binet (University of Bordeaux, France)

Alina Cherry (Wayne State Detroit University, USA)

Nicolae Henț (University of Erevan, Armenia)

Ioana Jieanu (University of Ljubljana, Slovenia)

Olga Romanova (Baltic Academy of Riga, Latvia)

Ciprian Suci (Macedonia University of Salonica, Greece)

Andrei Terian („Lucian Blaga” University, Sibiu, Romania)

Celia Vieira (Instituto da Maia, Porto, Portugal)

**UNIVERSITATEA “LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
CENTRUL DE STUDII LINGVISTICE,
LITERARE ȘI CULTURALE (CSLLC)
DEPARTAMENTUL DE STUDII ROMANICE**

**CAIETELE
*LUCIAN BLAGA***

VOLUMUL al XIX-lea

Tomul II

Editura Universității „Lucian Blaga”
Sibiu 2018

Cuprins:

<i>Julian Barnes et la littérature française: de l'autobiographie à l'histoire littéraire, un voyage aller-retour</i>	5
<i>De la uitarea trecutului la amintirea prezentului. Noi direcții în proza feminină românească</i>	16
<i>Online Content At Arm's Length – Consumers In Torrent Platforms In Bulgaria</i>	29
<i>Conceptualizarea metaforică a puterii în jurnalismul de televiziune din România</i>	39
<i>Diferențele culturale în oglinda orizonturilor temporale</i>	50
<i>Discourse markers as signals of self-repair in spontaneous Italian language</i>	61
<i>In Search of Expressive Equivalence (Based on Translation of Barack Obama's Autobiography "Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance" into Latvian)</i>	83
<i>Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès. Despre puterea de seducție a răului</i>	102
<i>Yorgos Lanthimos despre puterea limbajului. Canin sau distopia lingvistică</i>	110
<i>Mai e posibilă „întoarcerea” cititorului?</i>	115
<i>Un nou dicționar toponimic: Transilvania – pământ românesc</i>	119

Julian Barnes et la littérature française: de l'autobiographie à l'histoire littéraire, un voyage aller-retour

Katarina Marinčič
katarina.marincic@ff.uni-lj.si

Université de Ljubljana, Slovénie

Abstract: The article discusses various aspects of Julian Barnes's relation to France, its culture and its literature. Firstly, Barnes's fascination with France can be viewed as part of his biography – therefore, some allusions to French culture in his work can simply be considered as autobiographical elements. Secondly, due to his specific treatment of documentary material and biographical data, Barnes's postmodernist novels (*Flaubert's Parrot*, *Arthur and George*) constitute an implicit *hommage* to French realist novelists and their narrative techniques. Furthermore, Barnes's intertextual allusions, accessible on various levels, can be considered as a didactic element *par excellence*. In conclusion, the article briefly discusses the novel *The Noise of Time*, in which Barnes adopts a different, much more selective approach to biographical material than in his previous works.

Keywords: Julian Barnes, French literature, intertextuality, biography, autobiography

1. Quelques remarques d'introduction

Romancier, nouvelliste, essayiste, traducteur, historien de littérature, journaliste, ancien critique de télévision, chef amateur et critique gastronomique, Julian Barnes peut être considéré comme un homme de lettres dans l'acception la plus large du terme. Or, même en tant qu'écrivain dans le sens plus étroit du mot, et quoiqu'il jouisse du statut de classique moderne, l'auteur britannique donne l'impression de ne pas se préoccuper de la *séparation des genres*.

Adoptant une composition épisodique dans la plupart de ses romans, le romancier Barnes s'avère, dans ses romans autant que dans ses nouvelles, comme un excellent nouvelliste: un fabuliste adroit et ingénieux qui enfile des histoires avec aisance, voire avec une certaine désinvolture. (Un lecteur attentif peut discerner l'effort derrière la légèreté. Le soupçon d'une manœuvre stylistique, dont le but est d'obtenir sa confiance et sa complicité, ne lui gâchera pourtant pas le plaisir de la lecture, au contraire.)

De même, Barnes, un auteur érudit mais éminemment communicatif, n'hésite pas de parsemer sa prose narrative de réflexions (souvent

métalittéraires), d'allusions (historiques et intertextuelles), ou bien de commentaires auctoriaux, comme celui tiré de la conclusion de son roman *Le fracas du temps* (*The Noise of time*, 2016), biographie romancée de Dimitri Chostakovitch:

The war would end, no doubt – unless it never did. Fear would continue, and unwarranted death, and poverty and filth – perhaps they too would continue for ever, who could tell. And yet a triad put together by three not very clean vodka glasses and their content was a sound that rang clear of the noise of time, and would outlive everyone and everything. And perhaps, finally, this was all that mattered¹.

L'idée en soi – que c'est la beauté qui compte, que c'est l'art qui survit – n'est pas très originale. En plus, elle est exprimée sous une forme ultra traditionnelle. Quoi de moins innovateur, sur le plan de la technique narrative, qu'un commentaire auctorial dans une biographie romancée? Une partie au moins de l'incontestable originalité de Julian Barnes réside dans cette traditionnalité *sans gêne*. Salué comme un innovateur, passé de son vivant dans l'histoire littéraire du XXe siècle comme un des fondateurs du postmodernisme, Barnes est typiquement réticent à parler des aspects techniques de son écriture. La théorie littéraire, il "ne la lit jamais", raconte-t-il dans les interviews.

Se non è vero, è ben trovato. Ancien étudiant de français et de russe, Barnes n'est assurément pas ignorant dans le domaine de la théorie littéraire, ou bien dans le sous-domaine de la narratologie. Un exemple illustratif: le titre de son roman *The Sense of an Ending* (2011, traduit en français comme *Une fille, qui danse*), emprunté à l'œuvre de Frank Kermode (*The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, 1967). Cet emprunt – un hommage parodique? – témoigne d'une relation complexe et ambiguë envers les efforts des théoriciens². Il faut cependant l'admettre: la subtilité de l'allusion est due, avant tout, à la subtilité psychologique de Barnes. Autrement dit: les parallèles entre les deux livres, il faut les chercher parmi "les façons dont nous essayons de donner un sens à nos vies" ("the ways we try to make sense of our lives"³), – ce qui est tout à fait conforme à la conviction de Barnes que "les romans disent la vérité sur la vie" ("Novels tell truth about life")⁴.

¹ Julian Barnes, *The Noise of Time*, London, Vintage, 2017, p.180.

² Cf. Frederick M. Holmes, *Divided Narratives, Unreliable Narrators, and the Sense of an Ending: Julian Barnes, Frank Kermode, and Ford Madox Ford*, Papers on Language and Literature, Vol. 51, Carbondale, Southern Illinois University, 2015.

³ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, OUP, 2000, p. 3.

⁴ Ainsi Julian Barnes dans l'interview avec Will Gomerz pour la BBC, le 2 novembre 2012.

2. Les diverses formes de la francophilie

Dans le même esprit, la francophilie de Julian Barnes dépasse les cadres thématiques et les limites entre les genres. Le recueil *Quelque chose à déclarer* (*Something to Declare*, 2002), livre avec lequel Barnes fait une déclaration d'amour à la France, comporte de magnifiques études littéraires (notamment sur Flaubert), des esquisses biographiques des écrivains et des poètes, mais aussi des essais sur Jacques Brel et Georges Brassens, un article sur François Truffaut, des réminiscences-reportages du Tour de France et, *last but not least*, des réflexions sur la cuisine française.

Dans ses écrits ainsi que dans les interviews, Julian Barnes tend à présenter ses premières rencontres avec la gastronomie française comme un fait (auto)biographique signifiant. Le petit Julian, fils des professeurs de français, passe la plupart de ses vacances en Normandie. Ce qu'il a l'occasion de goûter pendant les *motoring holidays* de son enfance n'est pas, du point de vue du petit garçon, une *bonne* (ou bien une meilleure) cuisine, c'en est une *autre*, tout à fait différente, en plein contraste avec celle de sa patrie: "And then there was the formidable eccentricity of the food."⁵

Sans vouloir tomber dans des simplifications, on est tenté (et, à vrai dire, invité par Barnes lui-même) de considérer sa prédilection pour la cuisine française comme une *pars pro toto* de sa fascination avec la France. La cuisine française est la première cuisine étrangère ("excentrique") goûtée par le petit Anglais: par conséquent, elle sera toujours, pour lui, la cuisine *non-anglaise* par excellence. Sur un plan plus général, la France restera la *Non-Angleterre*, un point de référence autour duquel il établira son identité. Identité souple, dynamique, mais pas du tout évasive. Julian Barnes est souvent prié, par les journalistes et même par les critiques littéraires, de s'expliquer sur ce sujet⁶. Il leur répond avec une franchise typiquement britannique et une clarté typiquement française⁷: oui, c'est vrai, il se sent (le) plus Anglais quand il est en France, (le) plus Français quand il est en Angleterre.

La France lui retourne les compliments. Lauréat de plusieurs prix importants, Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres, Julian Barnes est hautement apprécié dans sa patrie alternative. La courtoisie française joue un certain rôle dans son succès: l'essentiel, c'est quand-même la force de l'inspiration d'outre-Manche.

⁵ Julian Barnes, *Something to Declare*, New York, Vintage, 2002, p. xiii.

⁶ "Where does your love of France come from, Monsieur Barnes?" (Ibid., p. xiv.); "Oh but surely, Monsieur Barnes, you are still quite entirely British, and I am no less *Franche*, *hein*?" (Ibid., p. xvii.)

⁷ "The French writers I am loyal to run from Montaigne to Voltaire to Flaubert to Mauriac to Camus. Does it need saying that I am unable to read *Le Petit Prince* and find most of Greuze nauseating? I am sentimental about clarity of thought, emotional about rationality." (Julian Barnes, *Cross Channel*, London, Vintage, 2009, p. 127.)

Le premier roman de Barnes (*Metroland*, 1980) raconte l'histoire d'un jeune Anglais qui, après avoir vécu en France (pays où la vie est libre et passionnée), retourne en Angleterre pour y trouver l'apaisement et la sagesse.

Suivent d'autres livres qui thématisent la double identité anglo-française. *Le Perroquet de Flaubert* (*Flaubert's Parrot*, 1984) qui apporte à Barnes la gloire mondiale; *Talking It Over* (1991, publié en français sous le titre *Love, etc.*), roman qui serait, selon certaines interprétations⁸, en relation d'intertextualité avec le film *Jules et Jim* de François Truffaut, et qui sera à son tour adapté au cinéma par Marion Vernoux (*Love, etc.*, 1996); le recueil de nouvelles *Outre-Manche* (*Cross Channel*, 1996); et finalement *Levels of Life* (2013, paru en français sous le titre *Quand tout est déjà arrivé*).

Ce livre inclassable (roman en trois contes, recueil de trois essais, confession, livre de deuil ...) s'ouvre avec deux courtes phrases lourdes de sens: "You put together two things that have not been put together before. And the world is changed."⁹

Si le début a l'air d'une maxime, d'un art poétique condensé, le livre se termine par un hommage explicite à la France:

We did not make the clouds in the first place, and have no power to disperse them. All that has happened is that from somewhere – or nowhere – an unexpected breeze has sprung up, and we are in movement again. But where are we being taken? To Essex? The German Ocean? Or, if that wind is a northerly, then, perhaps, with luck, to France¹⁰.

Quelles sont "les choses" que Julian Barnes "met ensemble" dans cet ouvrage? Premièrement, quelques anecdotes sur les aventures des pionniers du vol au ballon, dont Félix Nadar et Sarah Bernhardt. Ensuite, l'histoire d'une liaison amoureuse de la célèbre actrice, racontée du point de vue de son malheureux amant anglais. Et finalement, le poignant récit de la douleur de Barnes après la mort de son épouse Pat Kavanagh.

Dans la partie directement autobiographique du texte, la sincérité de Barnes semble absolue. Pourtant, elle n'est pas sans réserve. Quoique le portrait de Pat Kavanagh apparaisse sur la couverture de la première édition, sa vie à elle n'est pas le sujet du récit. Plusieurs critiques ont vu en cela un défaut du livre, ou même un défaut caractériel de l'auteur. Pourquoi n'écrit-il pas *d'elle*, de son épouse décédée, mais seulement de ses propres sentiments envers elle? Ce n'est ni par égocentrisme ni par pitié de soi-même, mais par discrétion, répond Barnes. L'histoire de sa femme ne lui appartient pas, il ne se sent pas le droit de l'exploiter.

⁸ Cf. Merrit Moseley, *Crossing the Channel: Europe and the Three Uses of France in Julian Barnes's Talking It Over*, dans: *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives*, ed. S. Groes and Peter Childs, London, Continuum, 2011, pp. 69-80).

⁹ Julian Barnes, *Levels of Life*, London, Vintage, 2014, p. 3.

¹⁰ Ibid., 118.

3. L'autobiographisme

Exploite-t-il sa propre histoire? Strictement parlant, Barnes n'est pas un des écrivains qui racontent leur vie. Certes, il met un peu (ou même beaucoup) de soi-même dans ses personnages – mais quel romancier soucieux de la vraisemblance psychologique ne le fait pas?

Pourtant, une lecture naïvement (et à la fois méthodiquement) biographique de l'œuvre de Barnes peut jeter une nouvelle lumière sur cet autobiographisme indirect. Les parallélismes entre l'écrivain et quelques-uns de ses personnages sortent du commun au point de paraître prophétiques. Une comparaison provisoire, très flatteuse pour Barnes: pareil à Louis Ferdinand Céline, qui écrit la vie de Semmelweis avant de la vivre, il semble parfois contempler sa vie future à travers les histoires de ses héros. (Contempler paisiblement, mélancoliquement: à cet égard, aucune similitude avec l'écriture fulgurante de Céline.)

Peu avant la mort subite de son épouse, avant de savoir qu'elle est incurablement malade, Julian Barnes publie un "traité sur la mort" auquel il donne un titre sombrement ironique: *Rien à craindre, Nothing to be Frightened of*. Pourquoi un homme heureux selon toute apparence, un artiste à l'apogée de ses forces, se préoccuperait-il de la mort? Cet essai serait-il écrit dans une prémonition? Barnes réfute les spéculations des critiques et des journalistes. Quand il se met à écrire, souligne-t-il, il connaît déjà la mort et le deuil, ayant perdu ses parents et des amis proches. Et puis, c'est un choix thématique dicté par le *common sense*. La mort n'est-elle pas un événement que nous savons inévitable? Craindre la mort, et essayer de ne pas la craindre, n'est-ce pas une attitude naturelle?

Encore une fois: *se non è vero, è ben trovato*. (L'attitude naturelle, pour la plupart de gens, c'est de bloquer la conscience de la mort.) On peut bien se passer des spéculations (quasi) psychologiques. Même si nous nous en tenons aux faits biographiques – les événements dans la vie de l'écrivain en parallèle à ce qui arrive aux protagonistes de ses œuvres – nous pouvons lire la prose narrative de Barnes, et en particulier ses textes d'inspiration française, comme l'histoire d'un lent rapprochement entre l'auteur et ses personnages. L'impression que nous gagnons, troublante et fascinante à la fois, est celle d'une autobiographie écrite en marche arrière. Julian Barnes est bien conscient de cet effet.

Nearly thirty years ago, in a novel, I tried to imagine what it would be like for a man in his sixties to be widowed. /.../

I read this passage at her funeral, October snow on the ground, my left hand touching her coffin, my right hand holding open the book (which was dedicated to her). My fictional widower had a different life – and love – from mine, and quite a different widowing. But I had to suppress just a few words in one sentence, and was surprised at what I took to be my accuracy. Only later did novelist's self-

doubt set in: perhaps, rather than inventing the correct grief for my fictional character, I had merely been predicting my own probable feelings – an easier job¹¹.

A la publication du *Perroquet de Flaubert*, Julian Barnes a 38 ans, il est marié et heureux. Geoffrey Braithwaite, médecin en retraite, le protagoniste-narrateur de son roman, est au seuil de la vieillesse, désabusé, mal-aimé, veuf. Les deux Anglais – l'écrivain et le personnage fictif – ont quand même des choses en commun: ils aiment la France, ils sont des admirateurs de Gustave Flaubert, ils haïssent les critiques littéraires en général et ressentent une animosité particulière envers Enid Starkie, professeur à l'université d'Oxford, spécialiste de Flaubert. "I once heard Dr Starkie lecture, and I'm glad to report that she had an atrocious French accent /.../"¹²

A la publication de *Cross Channel*, Julian Barnes a 50 ans. Il n'est pas encore "âgé" ("elderly") comme le narrateur fictif du recueil ("And the elderly Englishman, when he returned home, began to write stories you have just read."¹³), il n'est pourtant plus tout jeune.

Quand il écrit *Levels of Life*, il a 67 ans et il est en deuil de sa femme. Bien que son amour et son veuvage soient "différents" de ceux de Geoffrey Braithwaite, le ton sobrement mélancolique que Barnes adopte dans les passages autobiographiques indique que Braithwaite et son créateur s'accordent dans une conviction: l'amour est rarement réciproque, ce n'est que l'intensité de la non-réciprocité qui varie d'un amour à l'autre.

"Of course, love may not be evenly matched; perhaps it rarely is."¹⁴

Dans le contexte du récit central (celui de la liaison entre Sarah Bernhardt et l'Anglais Fred Burnaby), cette phrase fonctionne comme un commentaire fait par le narrateur. Pourtant, si nous considérons le livre dans son ensemble, la distinction entre le narrateur et l'auteur devient moins claire: du commentaire auctorial à l'allusion autobiographique, il n'y a qu'un pas. Et finalement, dans le contexte de l'œuvre de Barnes, cette même allusion peut être perçue comme intertextuelle: allusion pas seulement à Geoffrey Braithwaite mais, à travers ce personnage, à d'autres mal-aimés emblématiques.

4. L'intertextualité

L'intertextualité dans l'œuvre de Barnes, et particulièrement dans les livres d'inspiration française, peut être considérée comme un élément (auto)biographique. Barnes n'est pas seulement un lecteur passionné, mais un grand connaisseur de la littérature française, spécialiste du XIXe siècle. En

¹¹ Ibid., pp. 114-5.

¹² Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, London, Picador, 2002, p. 80.

¹³ Julian Barnes, *Cross Channel*, London, Vintage, 2009, p. 211.

¹⁴ Julian Barnes, *Levels of Life*, p. 32.

témoigne sa traduction commentée de *La Doulou* d'Alphonse Daudet (*In the Land of Pain*, 2002), œuvre d'érudit éminemment communicative qui nous fait penser à la possibilité d'une autre carrière pour l'écrivain: celle de professeur.

Son talent didactique est évident et s'exerce dans sa prose narrative aussi bien que dans ses essais. Malgré de nombreuses allusions intertextuelles, l'œuvre de Barnes n'est pas hermétique. Certes, la lecture du *Perroquet de Flaubert* offrira (le) plus de jouissance intellectuelle à ceux qui ont lu tout Flaubert. Pour saisir le principe et tirer au moins quelque plaisir du jeu intertextuel, il suffit d'avoir lu *Madame Bovary*.

Comme pour dédommager les lecteurs moins instruits, Barnes établit des connections intertextuelles très évidentes. Geoffrey Braithwaite est un personnage sans éclat, un humble médecin – pareil à Charles Bovary. Son épouse, une adultère en série, s'était suicidée. Si ces faits encore ne suffisent pas, les initiales de son nom (Ellen Braithwaite, EB) nous invitent de voir en elle une Bovary moderne.

D'autre part, le perroquet empaillé autour duquel tourne la rêverie de Braithwaite (et autour duquel Barnes organise le récit) n'a rien à faire avec *Madame Bovary*. Et, d'autre part encore, le livre préféré de Braithwaite ne sont pas les *Trois contes*, mais *Bouvard et Pécuchet*:

un excellent choix (le choix de James Joyce, après tout), quoique un peu élitiste pour un simple médecin en retraite. Les souvenirs de son mariage rappellent l'histoire d'Emma et de Charles Bovary. Néanmoins, Braithwaite semble trouver plus d'intérêt dans les réflexions métalittéraires que dans les réflexions sur l'adultère. (Plus d'intérêt, parce que plus de consolation: du point de vue psychologique, ce choix improbable s'avère comme vraisemblable.)

Mario Vargas Llosa tombe amoureux d'Emma la révolutionnaire¹⁵, Vladimir Nabokov proclame *Madame Bovary* pour "un conte de fées" ("a fairy tale")¹⁶. Julian Barnes opère un compromis entre les deux interprétations. Il est important de peindre la vérité, mais il est également important de la peindre d'une manière artistiquement convaincante: selon Julian Barnes, Flaubert dépasse Balzac non pas dans le réalisme (i.e. la connaissance de la réalité contemporaine), mais par la perfection formelle de son écriture. Les opinions littéraires de Geoffrey Braithwaite sont un reflet de ce compromis.

4. Littérature et réalité

Le grand nombre d'histoires "vraies" dans l'œuvre de Julian Barnes, l'emploi des histoires "prêtes à raconter" (biographies, anecdotes, faits divers

¹⁵ "Cuando desperté, para retomar la lectura, es imposible que no haya tenido dos certidumbres como dos relámpagos: que ya sabía qué escritor me hubiera gustado ser y que desde entonces y hasta la muerte viviría enamorado de Emma Bovary." (Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Madrid, Alfaguara, 2013, p. 5.)

¹⁶ "We now start to enjoy yet another masterpiece, yet another fairy tale. Of all the fairy tales in this series, Flaubert's novel *Madame Bovary* is the most romantic." (Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, New York, Harvest, 1982, p. 125.)

...), que nous considérons à bon droit comme une démarche postmoderniste, témoigne aussi bien de l'appartenance à la tradition du roman réaliste, en particulier du roman réaliste français: l'imitation fait partie de l'innovation, et vice versa.

Le roman *Arthur et George* (*Arthur and George*, 2005), basé sur un épisode de la vie d'Arthur Conan Doyle, présente un cas particulièrement intéressant à cet égard. Racontant la lutte de Conan Doyle pour la réhabilitation d'un homme injustement condamné, ce livre est "d'inspiration anglaise" – et pourtant en relation étroite avec la littérature française et l'histoire de la France. Impossible de ne pas y penser à l'affaire Dreyfus. Pas seulement parce que la droiture passionnée de Conan Doyle s'apparente à celle de Zola, mais parce que les deux victimes, Alfred Dreyfus et George Edalji, se ressemblent par leur passivité et surtout par leur conformisme: leur tragédie réside dans le fait qu'ils sont persécutés par la société à laquelle ils voudraient appartenir, dont ils partagent les valeurs et même, aussi absurde que cela soit, les préjugés raciaux.

Suivant l'exemple des romanciers réalistes, notamment celui de Flaubert, Julian Barnes prend grand soin de se documenter sur l'époque, les personnages et les événements qu'il décrit. Et, comme chez Flaubert, les faits historiques sont importants en soi, mais aussi et surtout par négation. L'essentiel, ce sont les choses inventées, les détails psychologiques (vraisemblables, mais pas nécessairement vérifiables), les petits détails de la vie quotidienne qui comblent les lacunes dans l'histoire et créent l'effet du vécu¹⁷.

Dans un beau paradoxe, le monde sur lequel l'écrivain se documente le plus soigneusement, c'est celui qu'il connaît le mieux, par intuition et par expérience, et qu'il ressent comme le sien. Ainsi, *L'Éducation sentimentale* est contestablement le livre le plus soigneusement recherché de Flaubert – bien que le roman comporte de nombreux éléments autobiographiques. Quant à Julian Barnes, le besoin de se documenter est étroitement lié à sa double identité franco-anglaise.

5. Quelques remarques de conclusion

Julian Barnes a souvent exprimé son admiration pour la littérature russe du XIXe siècle, avant tout pour les grands romans de Tolstoï. Pourtant, les hommages à la Russie dans ses écrits sont relativement rares jusqu'à 2016 – surtout en comparaison avec le nombre d'intertextualités avec la littérature française. Certes, le recueil *La table citron* (*The Lemon Table*, 2004), qui a suscité des comparaisons avec Tchekhov et Gogol, comporte une nouvelle basée sur la vie de Tourgueniev. Mais il ne faut pas oublier que Tourgueniev, bon ami de Flaubert, passe une grande partie de sa vie en France et y développe

¹⁷ Cf. André Maurois, *Voltaire, suivi de Aspects de la biographie*, Paris, Grasset, 1935, 234: "C'est dans cette impossibilité de réaliser la synthèse de la vie intérieure et de la vie apparente qu'est l'infériorité du biographe sur le romancier."

un sentiment que Julian Barnes doit trouver familier: à Paris, il se sent russe, en Russie, surtout à la campagne, il se sent français.

En 2016 paraît *Le fracas du temps* (*The Noise of Time*), basé sur la vie de Dimitri Chostakovitch: finalement, de la plume de Julian Barnes, un grand roman d'inspiration russe. En épilogue, Julian Barnes prend soin de citer ses sources: "The Shostakovich bibliography is considerable, and musicologists will recognise my two main sources: Elizabeth Wilson's exemplary, multi-faceted *Shostakovich: A life Remembered* [...], and *Testimony: The Memoirs of Shostakovich* as related to Solomon Volkov (1979)."¹⁸ Tout en exprimant sa reconnaissance à Elizabeth Wilson ("Elizabeth Wilson is paramount among those who have helped me with this novel."), il souligne la différence entre leurs approches: "But this is my book not hers; and if you haven't liked mine, then read hers." Quant au livre de Solomon Volkov, il l'a consulté "comme un journal intime": "I have treated it as I would a private diary: as appearing to give the full truth, yet usually written at the same time of day, in the same prevailing mood, with the same prejudices and forgettings."¹⁹

Malgré cette réserve, Barnes s'appuie sans hésitation – et par endroits avec une surprenante fidélité – sur le témoignage de Volkov. Ainsi par exemple en rapportant une anecdote sur Tikhon Nikolaïevitch Khrennikov (1913-2007, secrétaire général de l'Union des compositeurs soviétiques depuis 1948 jusqu'à la disparition de l'URSS).

Voici la version de Volkov (ou bien de Chostakovitch):

The story about Khrennikov is this. As head of the Composer's Union, Khrennikov had to submit the composer candidates to Stalin for the annual Stalin Prize. Stalin had the final say and it was he who chose the names from the list. This took place in his office. Stalin was working, or pretending to work. In any case, he was writing. Khrennikov mumbled names from the list in an optimistic tone. Stalin didn't look up and went on writing. Khrennikov finished reading. Silence.

Suddenly Stalin raised his head and peered at Khrennikov. As people say, 'He put his eye on him'. They say Stalin has worked out his tactics very well. Anyway, the hereditary shop assistant felt a warm mass under him, which scares him even more. He jumped up and backed towards the door, muttering something. 'Our administrator' backed all the way to the reception area where he was grabbed by two hearty male nurses, who were specially trained and knew what to do. They dragged Khrennikov off to a special room, where they undressed him, cleaned him up and put him down on a cot to get his breath. They cleaned his trousers in the meantime. After all, he was an administrator. It was a routine

¹⁸ Julian Barnes, *The Noise of Time*, p. 183.

¹⁹ Ibid.

operation. Stalin's opinion on the candidates for the Stalin Prize was conveyed to him later.

As we see, the heroes in both stories do not emerge very well. Both fouled their pants, yet both would seem to be grown-ups. Moreover, both men recounted their shame with rapture. To shit in your pants in front of the leader and teacher is not something that everyone achieves, it's a kind of honour, a higher delight and a higher degree of adulation²⁰.

Voici la version de Barnes:

Those obliged to play the customer to Khrennikov's shop clerk liked to tell a certain story about him. One day, the First Secretary of the Union of Composers was summoned to the Kremlin to discuss candidates for the Stalin Prize. The list had been drawn up as usual by the Union, but it was Stalin who made the final choice. On this occasion, and for whatever reason, Stalin decided not to play the avuncular Helmsman, but to remind the clerk of his own humble standing. Khrennikov was shown in; Stalin ignored him, pretending to work. Khrennikov became more and more anxious. Stalin looked up. Khrennikov mumbled something about the candidates. In return, Stalin 'gave him the eye', as they say. And immediately, Khrennikov shat himself. Panicked, and babbling some excuse, he fled from the presence of Power. Outside he found a couple of burly male nurses, well used to such a response, who grabbed him, took him to a special room, hosed him down, cleaned him up, let him recover himself, and gave him back his trousers.

Such behaviour was not, of course, abnormal. And you certainly did not despise the man for the weakness of his bowels in the presence of a tyrant who could obliterate anybody on a whim. No, what you despised Tikhon Nikolayevich Khrennikov for was this: that he recounted his shame with rapture²¹.

Ce n'est pourtant pas le nombre relativement restreint de sources, ni la fidélité excessive à une source particulière, qui fait de ce roman une exception dans l'œuvre de Julian Barnes. Les différences fondamentales entre *Le perroquet de Flaubert* (ou bien *Arthur et George*) et *Le fracas du temps* ne sont pas dues au manque d'érudition. Dans les trois cas, les sources sont bien suffisantes pour un auteur célèbre par sa capacité de remplir les lacunes. Dans *Le fracas du temps*, cependant, il semble prendre le chemin inverse: au lieu d'ajouter, il enlève. Au lieu de remplir les lacunes, il les élargit pour pouvoir y

²⁰ Solomon Volkov, *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, London, Faber and Faber, 1987, pp. 196-197.

²¹ Julian Barnes, *The Noise of Time*, pp. 143-144.

insérer des réflexions sur le rôle de l'artiste dans la société totalitaire, sur la puissance de survie de la beauté, sur le courage et surtout sur la lâcheté humaine, sur les dilemmes moraux qui ne sont pas liés à un individu – et même pas à une identité nationale. Le résultat de cette démarche artistique est une narration limpide, à la fois impressionniste et abstraite.

A l'instar de Mme de Staël, "je n'examinerai point ici lequel /.../ mérite la préférence": le francophile érudit qui invente par analogie; ou bien le bon connaisseur qui, en réfléchissant sur une biographie, la transforme en parabole.

Bibliographie:

Barnes, Julian

Flaubert's Parrot, London, Picador, 2002

Arthur & George, London, Vintage, 2006

Something to Declare, New York, Vintage, 2002

Cross Channel, London, Vintage, 2009

Levels of Life, London, Vintage, 2014

The Sense of an Ending, London, Vintage, 2017

The Noise of Time, London, Vintage, 2017

Daudet, Alphonse, *In the Land of Pain*, edited and translated by Julian Barnes, New York, Vintage Classics, 2016

Holmes, Frederick M., *Divided Narratives, Unreliable Narrators, and the Sense of an Ending: Julian Barnes, Frank Kermode, and Ford Madox Ford*, Papers on Language and Literature, Vol. 51, Carbondale, Southern Illinois University, 2015

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, OUP, 2000

Maurois, André, *Voltaire, suivi de Aspects de la biographie*, Paris, Grasset, 1935

Moseley, Merrit, *Crossing the Channel: Europe and the Three Uses of France in Julian Barnes's Talking It Over*, dans: *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives*, ed. S. Groes and Peter Childs, London, Continuum, 2011

Nabokov, Vladimir, *Lectures on Literature*, New York, Harvest, 1982

Volkov, Solomon, *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, London, Faber and Faber, 1987

Vargas Llosa, Mario, *La orgía perpetua*, Madrid, Alfaguara, 2013

De la uitarea trecutului la amintirea prezentului. Noi direcții în proza feminină românească

Alina Bako

alina.bako@ulbsibiu.ro

„Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: Contemporary women's prose writing has evolved along two distinct directions: on the one hand, the recollection of a recent past, carrying documentary, historical touches, a past linked to the communist age of the contemporary Romanian society, and, on the other hand, by a palatable return to the Phanariot era, with the help of an innovative linguistic and cultural reference.

Keywords: Romanian Fiction, Contemporary, Novel, Cultural Studies

Literatura română de după 1989 aparține unei perioade ce conține, în același timp, germeii dezvoltării ulterioare, dar păstrează și resturile mnemonice ale unui trecut scarifiant. Înțelegerea evoluției formelor literare în contextul unei „schizofrenii sociale” (Todorov 34), de care cultura românească a suferit, fragmentar, pe parcursul secolului al XX-lea și de care nu s-a vindecat pe deplin nici în prezent, depinde de modul în care ne raportăm la diferitele aspecte literare și implicațiile sociale ale acestora. Una dintre componentele esențiale este legată de literatura contemporană scrisă de femei și modalitatea prin care aceasta face referire la moștenirea trecutului, la recuperarea subiectivă a acestuia, la vitalitatea unei narațiuni ce provoacă o fuziune a sensibilității receptării, prin sita dură a istoriei. Aceasta este, dacă ar fi să ne raportăm la principiile esențiale ale comparative cultural studies, cel de-al optulea element necesar pentru o abordare eficientă propusă de acest tip de analiză : „the eighth principle represents the notion of working against the stream by promoting comparative cultural studies as a global, inclusive, and multidisciplinary framework in an inter- and supra-national humanities.” (Tötösy de Zepetnek *Comparative...* 5). Proza scrisă de femei, în perioada postcomunistă, îmbracă trei direcții pe care le putem evidenția astfel: prima dintre ele conține o rememorare a perioadei comuniste, pornind de la spații-pivot, pe care se grefează evenimente reale, lovituri înmănușate ale regimului comunist, spații intime și spații exterioare. Reformulare necesară a ficțiunii autohtone, românești, romanul propune o viziune pe alocuri sentimentală, pe alocuri documentară, destinată unui cititor care empatizează (Iser 34), dar și unuia iscoditor, dornic să-și lămurească trecutul recent. Memoria care funcționează în acest caz este cea individuală, raportându-se constant la niște matrițe autoinduse de regimul politic. Cea de-a doua direcție se naște tot dintr-

un raport necesar cu trecutul, dar cu unul mai îndepărtat, din secolele XVIII-XIX, relevantă fiind în acest sens proza Doinei Ruști sau cea a Simonei Antonescu, mustind de pitorescul unei epocii reconstruite pe tiparele unei memorii colective. Cea de-a treia direcție este cea a romanului fantastic-oniric, care propune un gen de narațiune ce dorește abolirea cu trecutul, raportându-se la situații generale, fără legătură cu determinările sociale și politice. Prima direcție este cea care recurge la istorie, la teroarea acesteia, căci „Aplicată artei, noțiunea de istorie nu are nimic a face cu progresul; ea nu implică o perfecționare, o ameliorare, o ridicare; ea seamănă unei călătorii întreprinse pentru a explora țărâmurii necunoscute și pentru a le înscrie pe o hartă.”/ « Appliquée à l'art, la notion d'histoire n'a rien à voir avec le progrès; elle n'implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée; elle ressemble à un voyage entrepris pour explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte. » (Kundera 28) O astfel de înscriere pe harta literatură urmărim în acest eseu, plecând de la proza feminină contemporană.

Spațiul literar românesc a suferit mutații evidente, reflectate și în apariția/dispariția unui anume tip de narațiune. Din acest punct de vedere, ni se pare relevantă și necesară metodologia propusă de Ana Lozola de la Pola cu referire la modul în studiile comparative culturale se pot referi la literatura scrisă de femei și despre femei. „My proposed framework of comparative feminist studies in comparative cultural studies with regard to gender and genre consists of understanding gender as a constant “work in progress,” such as the repetition of gestures, movements, and behaviours regulated by a set of rules and in understanding genericity as a function of textual modelling and performed by the iteration or by the citing of particular rules.” (De la Pola 145). Studiul de față, însă, nu are în vedere o viziune reduționistă, de tip feminist, ci își propune să elaboreze o schemă comună prin care pot fi încadrate într-un tipar al memoriei narațiunile scrise de scriitoare, după 1989. Trebuie observat că referirile noastre se fac la cărțile autoarelor aduse în discuție, urmărind modul în care literatura se îmbogățește prin scrieri care aduc plus valoare prin teorii ale corporalității, prin sensibilități gastronomice, prin rememorări ale trecutului comunist, prin evaziuni onirice, diferența specifică ce nu se opune masculinului, ci reprezintă un alt tip de a face literatură. Din punctul nostru de vedere, a analiza feminismul într-o literatură înseamnă a o recunoaște drept unică trăsătură valorizantă a acesteia, ceea ce ni se pare o greșeală fundamentală, pe care o identificăm în multe dintre studiile despre literatură feminine (see e.g. Tolan, Wollstonecraft, Friedan, Gilber and Gubar, Moi).

Direcția de acțiune, dinspre intim/privat spre public era o tendință general în comunism, de aici și spațiile imense, largi, care dominau arhitectura orașelor noi. Spațiile sunt legate de o memorie individuală sau comună, fiind o modalitate de exprimare a unui eu intens ancorat în realitățile epocii. Nu putem nega implicațiile ideologicului în crearea unei stări de fapt care ne îndeamnă să clasificăm literatura română în *înainte* și *după* 1989. Cercetările interdisciplinare din acest domeniu propun o viziune coerentă asupra relației

dintre memorie, spațiu și literatură, utilizând uneori chiar și mijloacele neuroștiinței, prin care se referă la modul în care memoria poate schița direcția unei forme narative (see Nalbantian). Putem stabili la nivel tematic axele principale de analiză pe care le vom aborda, având în vedere cele două nuclee fundamentale, memoria și spațiul. Spațiul în care se desfășoară acțiunea este cel românesc, cu diverse variații la nivel micro sau macro. În *Literature after Feminism*, Felski considera că elementul de diferență provine din subiectul abordat legat de „viață”, având în vedere spațiile “where social norms assert themselves as literary forms” (96). Spațiile devin plăci turnante pentru dezvoltarea narativă, care se face prin recursul la memorie și prin puterea de re-cunoaștere în text a cititorului, prin apelul la memoria colectivă, de obicei traumatică, ce aparține epocii de dinainte de Revoluție. Încercări de rememorare a trecutului cu focalizare pe proza scrisă de femei, prin ficțiune au mai existat (see Gheo și Lungu). Apariția ne interesează numai la nivel de experiment, pentru că remarcăm în textele publicate în culegerea amintită a unor nuclee narative pe care autoarele le vor dezvolta mai târziu. Se produce un fel de trezire a conștiinței care va da naștere mai multor romane scrise de autoare cunoscute și având drept principal filon narativ experiența din perioada comunistă. Adevărul este că orice narațiune vorbește despre sine, iar experiențele personale ale autoarelor despre care vom discuta mai departe au avut loc în perioada comunistă. Nu putem absolutiza recursul la acest tip de memorie, ca trăsătură distinctivă a narațiunii, pentru că aceasta se încadrează în tiparele socio-culturale ale trecutului românesc. Raportarea se poate face exclusiv din acest punct de vedere, iar ceea ce ne interesează mai mult în eseu de față este maniera în care memoria recurge la puncte ancoră pentru a reda un parcurs personal, ce ține de o redescoperire a scrisului feminin, dublată de trăirea distinctă a unei epoci culturale, care a marcat evoluția percepției genurilor în societate. Sintagma de „literatură feminină” este considerată ca fiind lipsită de fundament, Eugen Negrici negând acest model de interpretare: „Nici stilul, nici viziunea artistică și nici planul morale actului creator nu furnizează destule argumente viabile pentru a atașa un sex anume literaturii.” (Negrici 56) Însă, trebuie să observăm că literatura română după 1989 s-a coagulat prin direcții multiple de dezvoltare, iar unele cărți scrise de femei au făcut carieră, fiind valoroase prin conținut și prin sensibilitatea exacerbată a trăirilor ce reies din reverberațiile acute ale sufletului feminin. Există, așa cum vom demonstra aici, o literatură feminină, nu una impusă conform legilor feminismului, exagerat inclus drept criteriu de promovare. „Pentru scriitoare precum Herta Muller, Margaret Atwood sau Gabriela Adameșteanu, relativizarea propriei identități de gen, lingvistice sau culturale nu mai este ceva de droit. Iar literatura lor ajunge să fie alimentată de o experiență feminină, a vulnerabilității și a suferinței, a grijii și a comemorării, a capriciului și a tragicului cotidian, care pur și simplu nu poate fi trecut cu vederea.” (Mironescu 52), observând criteriul esențial, cel al experienței feminine care poate alimenta scrieri narative profunde. În ultimii ani au apărut diverse studii

privind experiența din perioada comunismului, reflectată în literatură sau devenind sursă documentară pentru aceasta. De la recenta *Cum citesc bărbații cărțile femeilor*, volum coordonat de Lia Faur și Șerban Axinte, până la *O lume dispărută* (Ion Manolescu, Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir), *Cartea roz a comunismului* (coord. Gabriel H. Decuble), *Născut în U.R.S.S.* (Vasile Ernu) sau *Tovarășe de drum. Experiența feminină în comunism* (coord. Radu Pavel Gheo, Dan Lungu), memoria recentă a evenimentelor trăite înainte de 1989 a cucerit o largă pagină a literaturii române. Între romanele apărute în ultimii 27 de ani, cele scrise prin filtrul sensibilității feminine ocupă un spațiu restrâns. Dintre acestea, ne vom referi la acelea care, recurgând la memoria fidelă sau uneori infidelă, preiau momente trăite în diverse spații, pentru a le reconstrui ficțional. O astfel de scriere este romanul *Inocenții*, publicat în 2016, de Ioana Pârvulescu (două alte romane au apărut anterior *Viața începe vineri*, *Viitorul începe luni*) și care preia drept cadru narativ Brașovul, orașul cetate ce a trecut prin diverse transformări, de la schimbarea numelui în Stalin, până la schimbările numelor străzilor, toate reconstituite prin apelul la o memorie pe care o putem numi semi-voluntară, dat fiind faptul că autoarea mărturisește că aspectele autobiografice se împletesc cu cele ficționale. „Acest „tocmai atunci” apărea mereu pomenit la evenimentele petrecute în orașul Stalin. Am înțeles mai târziu de ce: viața personală își permite, în anumite momente, să se lupte și chiar să învingă istoria, s-o ia în răs și-n răspăr. Uneori trăiești câteva scurte momente de rai, în mijlocul iadului. Îmi plăcea deosebit de mult când mama sau tata ne povesteau despre lucruri din lumea de dinaintea nașterii noastre. Era aproape la fel ca atunci când citeam.” Cele două forme de memorie, cea personală și cea colectivă se împletesc cu datele concrete ale istoriei. Personajul principal, fiica cea mică, inocenta Ana, este cea schimbă planurile de la istoria personală, la Istorie. Legitimarea se face prin trăirea în comunitate/familie a evenimentelor sociale și personale, căci uneori „to have a history is the same as what it means to have a legitimate existence: history and legitimation go hand in hand; history legitimates „us” and not others” (Ashcroft, Griffiths and Tiffin 355) Această nevoie de identitate, de regăsire după o perioadă dominată de totalitarism (see Arendt) face personajul să atace subiecte necesare unei definiri personale și collective. Memoria se manifestă și la nivelul istoriei personale, prin intermediul morții: „Îmi plăcea ideea cu mormintele. Ca toate noutățile, avea ceva misterios și teribil. Nu știam încă ce înseamnă să-ți pese de un mormânt, pentru că o bucată de pământ ți-a înghițit un om.” (Pârvulescu 122) Recursul la absența dureroasă a ființei devine o vizită necesară în propria spiritualitate. Explicațiile sunt date pe parcursul curgerii narative, iar, de multe ori sunt intercalate episoade detaliate: „Și când o să-l citești pe Homer, o să dai de sulf și-n Iliada, chiar ca semn al lui Zeus, de altminteri e folosit ca leac încă din Antichitate. Dacă iadul ar exista, și în el ar fi pucioasă, s-ar duce lumea la băi, acolo, să-și vindece tot felul de boli și ar scăpa de dureri! Iadul ar deveni stațiune balneară”. (300) Dacă dădeam de mucegai, care pe alte mame le făcea să-și iasă din fire, mama spunea: nu-i

nimic, obții din el penicilină, și brânza cu mușcăi e cea mai bună. Mereu lega viața de chimie într-un mod uimitor.” Casa, spațiu al memoriei, devine personaj: „Ți-am spus, nu-i așa, că eu mă simțeam încă de pe-atunci rudă de sânge cu casa noastră? Era un membru al familiei. Avea în codul ei genetic câte ceva din toți cei cu care, în anii copilăriei, m-am intersectat în lăuntrul ei, cu toți cei pe care i-a găzduit o vreme. Își încrucișaseră și ei acolo vocile, viețile, istoriile personale, rupte, nu fără răni, din istoria cea mare. Aerul casei era dat de respirația lor, se mișca în același ritm cu mișcărilor lor. (...) ADN-ul casei e amestecat într-al meu.” (322-23) sau „Casa noastră cu pod și pivniță supraviețuise într-o lume de blocuri. Era o eroină. Ne depășea în toate privințele. Trecuse prin două războaie mondiale, două cutremure, un bombardament. (...) Casa însăși, cândva nesfârșită, mi se pare acum mică de statură și neîncăpătoare. E limpede că am trecut și eu dintr-o casă în alta, și știu ce înseamnă asta: am altă vârstă. Tot ce am scris aici e, poate, ca să reintru pentru un timp în casa cealaltă și în singura vârstă la care poți s-o vizitezi.” (356)

O anima a construcție apare și la Simona Șora în *Hotel Universal*, roman care se concentrează, mai degrabă, asupra unui fapt divers și asupra unei istorii subiective, legate de un spațiu al Bucureștiului, fostul han Teodoraki din Gabroveni și transformările prin care trece acesta, cu istorii de secol XIX și amintiri din anii 90, de la Hotel Universal până la Căminul studențesc, martor al unor întâmplări tragice. Ficționalul este brodat pe marginea aspectelor documentare. Hanul a fost distrus în incendiul din 1847, după Revoluție, clădirea Hotelului Universal, fostul han Teodoraki, s-a transformat într-un bordel în perioada comunistă și loc al Securității. După '89 a fost transformat în cămin studențesc, ce aparține Universității București. Datele documentare există, clădirea se găsește în București, pe Strada Gabroveni, la numărul 12. „Maia se trezea noapte de noapte în balconul camerei din caminul Universal, stînd turcește pe cimentul rece. N-ar fi putut spune cum ajungea acolo: probabil, după ce adormea profund, se dădea jos din pat, tragea draperiile grele de culoarea mustarului, pline de praf și pete vechi, deschidea cele două uși cu geamuri înalte și ieșea pe terasa de la etajul trei, unde nu era liniste decît vreo două ore pe noapte. Pina spre trei dimineața se auzeau muzici și voci, tipete întretăiate, grohăituri de poftă și mugete de mulțumire. Așa trebuie să fi fost pe arca, își zicea Maia, în somnul ei somnambulic din care nu se trezea, ca să intre înfrigurată, dar odihnită, pina nu se făcea liniste.” (45) Amintirile se amestecă, trecerea din planurile prevestit spre cel al timpului povestit prin epistole se face fără avertisment: „De unde avea Vasile cartea? – întrebare Diana. De la Fondul Secret al Bibliotecii Universitare, aia arsa la revoluție, se trezi Aliona repetînd ce auzise nu demult, într-o seară, la Cafeneaua Veche, unde Vasile se întîlnise cu mai mulți amici. Nimeni n-a putut explica vreodată pina la capăt cum ajunsese în acea perioadă Aliona cea mai căutată ghicitoare din oraș.” (89) Hotelul este văzut ca un organism viu, tot timpul dinamic, ce nu doarme niciodată: „Există vreun moment în care nu era nici o țigara aprinsă

in Universal? – o întreba psiholoaga, pe un ton ironic. Nu, nu exista, chiar si la primele ore ale diminetii, cind vacarmul se potolea si deasupra patruleterului negru al curtii interioare se putea vedea, citeva minute, cerul, in Universal incepeau sa-si aprinda primele tigari portaresele care schimbau tura. Uneori, prima tigara o aprindea chiar Maia cind, trezindu-se brusc, se intorcea rebegita de pe balcon, punind capat, cu o cafea fierbinte, fiarta pe resou, si o tigara, veghii ei automate.” (102) Spațiul narativ conține lungi pasaje, personajul reconstituind prin apelul la memorie evenimente din existența sa, ca o formă de defulare. Atmosfera din căminul ce devenise Hotelul Universal este una ce se mulează perfect pe cea generată de starea societății. Ideea de intimitate este negată fundamental, individualul topindu-se într-o uniformitate constrângătoare.

Ruxandra Cesereanu, în romanul *Un singur cer deasupra lor*, face o rememorare dureroasă a unui trecut, altfel decât Ioana Pârvolescu sau Simona Șora. Amestecul de ficțiune și realitate crudă destăinuie o viziune grotească asupra lumii. Memoria ei funcționează cu excitate și cu o brutalitate care uneori șochează cititorul, fiind tributară documentarului. Relevantă ni se pare mărturisirea autoarei, care respinge ideea unui roman istoric, compunând astfel o imagine de tip puzzle pentru epoca trecută, însă trecută printr-o sită ficțională, ce abia se simte. Recursul la amintiri aproape prospete, semn al unei memorii colective ce păstra încă pete stridente din perioada comunistă, face ca narațiunea să fie vie sau “Memory enables and vitalizes narrative; in return, narrative provides form for memory, supplements it, and sometimes displaces it” (Olney 417). Senzația de separare textuală care se simte la lectura romanului este una care se atenuază prin diversitatea subiectelor prezentate. Majoritatea poveștilor care alcătuiesc carnea textuală a romanului au fost scrise pornind de la fapte reale, personajele dând și numele capitolului. Deși pare o culegere de povestiri, romanul se încheagă și datorită prezentării cronologice care se face începând cu regimul politic al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, urmat de cel al lui Ceaușescu și ajungând până la Revoluție și în primii anii de după. Fiecare personaj devine un arhetip al mitologiei comuniste: „fugarul Roby nu rămăsese cu mâinile în sân: ca străin în țara lui și în lume oricum, hotărâse că trebuie să o șteargă de aici, să fugă văzând cu ochii. Știa cum se numea clandestinul cu păr vâlvoi, ascuns pe graniță, vânat de graniceri și mai apoi de securiști, dacă era prins viu. Numele oricărui fugar care făcea lucrul acesta era acela de frontierist.” (Cesereanu 45) sau „Pasaportul avea urma dintilor lui, caci muscase din el, fara sa isi dea seama, muscase de frica si de greta la un loc. Nu mai era bun de nimic ca pasaport, atita doar ca putea dovedi cine era Roby si de unde venea. Roby pe numele lui intreg Robert. Oho, venea din iad, fireste. Acolo unde nu se gasea nici frumusete, nici adevar.” (47) La care se adaugă, ca o rugăciune perpetuă „Roagă-te pentru mine păcătosul!” care amintește de febrilitatea credinței steihardiene. Dezumanizarea întreprinsă de torționari precum Marchizul din *Alexandru* devine un exemplu de tortură în închisori: „îi puse pe deținuți să meargă până seara în genunchi purtând pe cap niște coroane

ca de spini, făcute din sârmă ghimpată”(89), prin distrugerea credinței și umilirea credincioșilor. „Experimentul Pitești” este rememorat, la granița dintre realitate și ficțiune. Memoria colectivă imaginează autoritatea drept una satanică: „„Driș și-l închipuia pe Dracu’ exact ca pe un milițian sau securist dintre cei care-i goniseră la tren.” (25) Imaginarul apocaliptic îl reprezintă pe Dumnezeu care „ar fi trebui să fie o bombă și să explodeze cumva, undeva, cândva. Și să-i facă praf pe toți, diavoli și îngeri la un loc” (26). Figura tutelară a bunicului domină capitolul *Padre Basilio*, care este construit pe baza documentelor strânse prin analiza dosarului întocmit de Securitate preotului Greco-catolic, Vasile Cesereanu. Paleta de întâmplări grotești este largă, de la portrete precum refugiații în munți, deportările în Bărăgan, acuzațiile aduse intelectualilor și pedepsirea lor, „experimental Pitești”, mineriadele postdecembriste, orfelinatele, experiențele individuale precum avortul, fuga peste Dunăre, înfometarea. Femeile din prozele Ruxandrei Cesereanu sunt desenate în tușe groase, uneori grotești, alteori cu un diafan ce durează numai câteva momente, fiind înăbușit de teroare istoriei. Marta Petreu analiza semnificațiile titlului, în direct legătură cu morala: „Titlul însuși e o poveste, căci îmi place să cred că cerul de deasupra este același cu cerul – înstelat – al lui Kant; atîta doar că multe dintre personajele Ruxandrei Cesereanu au fost lipsite de partea a doua a sentinței kantiene, de „legea morală în mine”(see <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=2197>). S-a discutat despre asocierea acestui roman cu *Povestirile din Kolîma* ale lui Varlam Șalamov, autoarea însăși situând scriitura sa sub semnul memoriei care se asociază pe de o parte cu emoția și pe de altă parte cu veridicitatea oferită de informație. Din aceeași stirpe a prozei lui Soljenițin, proza reconstituie, prin apelul nu numai la o memorie individuală, personală, ci și prin aruncarea unor puncte-năvod, asupra unor ancore menomonice, existente la toți cei care au trăit perioada respective. Cu atât mai mult, cei mai tineri, citesc mai degrabă ca ficțiune transcrierea dureroasă a unor experiențe pe atât de diverse și de definitorii pentru o societate bolnavă.

Tot despre tarele comunismului vorbește și Gabriela Adameșteanu în romanul *Provizorat*. Acțiunea plasată în București, în jurul anului 1970, o are ca personaj principal pe Letiția Arcan, al cărei tată Victor Branea a făcut închisoare politică, demonstrându-se astfel „originea nesănătoasă” care împiedica accesul la studii și promovare. Spațiul descris este *Clădirea* și reprezintă Casa Presei Libere de azi și formă a memoriei care surprinde un triumf amoros, având în fundal situația politică a epocii. Personajele masculine nu sunt suficient articulate, soțul Petre Arcan și amantul Sorin Olaru, suferind de un anume schematism, redundanța generând o distanță a cititorului față de text. „Petru e veșnic speriat că va fi denunțat pentru că ascultă Europa Liberă” (Adameșteanu 22) Personajele cad pradă nevoii de certitudine, unei frici profunde care e specific regimului totalitar. Petre, cel care face un stagiul în China, lansează fraza ce justifică titlul romanului „cu paharul golit în mână, semnele arată clar că binele de azi, cât mai este, e provizoriu”(262).

Femeile din proza Gabrielei Adameșteanu sunt frivole, inconstante, parvin, sunt fie bărbătoase, fie excesiv de senzuale. „Chicotesc, deprinse prin sânge să ascundă cea au în minte, să-și fure bărbații, să se bucure că cealaltă arată azi mai prost ca ieri, să-și transmită complimente false, o data cu amprenta rujurilor sîdefate, la modă, ca și ochii foarte fardați.” (275) Condiția femeii este redusă de ipostaza ei fizică: „risca să ajungă pe eșafod alături de biata Eleonora, această Marie-Antoinette? Sau Mary Stuart sau oricare altă regină care, în loc să-și asculte mintea, își ascultase inima și ovarele?” și „Milițienii dau drumul la arestări cu bătaii. Câte femei au murit? Ei, asta chiar nu vom ști, în atâtea decenii se vor aduna probabil sute de mii, ca să nu mai vorbim despre cele rămase fără uter, fără ovare...” (286) Din acest punct de vedere, observăm un tipar al comportamentului uman pentru a “to draw attention to the structures of fiction is also to draw attention to the conventionality of the codes that govern human behavior” (Greene 2).

Un tipar care se sparge apare și în *Cruciada copiilor* de Florina Iliș. Este o alegorie a tranziției prin care trece societatea românească după 1989, trenul accelerat, menit să ducă mai mulți copii la mare, în vacanță, este deturnat, ca într-un joc, ce se dovedește prea serios. De la Cluj spre mare, străbate țara, copiii, deși însoțiți de profesori, devine un câmp al ludicului, condus de Calman și ceilalți (băiatul obsedat de Harry Potter, apar detalii legate de epoca informaticii, precum înregistrarea evenimentului cu o camera digitală, punerea on-line a acțiunilor, prin crearea unui site). Apar referiri directe la situația de după Revoluție, care păstrează memoria comunismului, imprimată cultural în însăși existența românilor. Ceea ce Maurice Halbwachs numea „collective memory” (17) păstrează mai ales elemente ale culturii, pe când ceea ce Vansina numea „communicative memory” (see *Oral Tradition as History*), importante fiind „the memories that an individual shares with his contemporaries” (Vansina 112) Amintirile trecutului recent constituie magma narativă pentru romanele pe care le discutăm în acest eseu. Uneori, așa cum se întâmplă și în textul Florinei Iliș, „the distinction between myth and history vanishes” (Assmann 113), având, mai degrabă ceea ce putem numi „cultural memory” adică „a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms, that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcend: They may be transmitted from one generation to another” (Assmann 110-11). Memoria comunicativă posedă mai multe elemente ce aparțin realului, unui trecut familiar pentru o mare parte dintre indivizii unei societăți. Romanciera notează, punând vorbele în gura ziaristului Pavel Caloian: „Regimurile post-revoluționare, așa zis democratice, avînd în structurile de bază mentalități comuniste care supraviețuiesc căderii făuritorului lor, sunt extrem de alunecoase și periculoase în noua și perversa lor înfățișare democratică” (Iliș 87) Recursul la memoria culturală se face printr-o întoarcere într-un timp nedefinit, starea esențială fiind amînarea: „suntem într-o continuă amînare, o istorie a amînării e istoria românilor! de parcă destinul unei țări poate fi amînat la nesfîrșit, te ia pe sus orice ai face,

cum s-a întâmplat și cu revoluția! Dar noi, românii, ne-am format la școala amînării și a răbdării, suntem etern amînății istoriei! Cînd oare ne vom lua destinul în mîini?!” (Iliș 285)

Introducerea în text a unor astfel de pasaje reliefează un simț acut al evoluției sociale, un glas al memoriei colective care înmagazinează informațiile concrete primite, dar și transformări aproape mitice ale evenimentelor, care capătă dimensiuni spectaculare. Aceeași perioadă a tranziției este adusă în scenă de cartea Ioanei Nicolaie „Pasărea pe sîrmă”, prin urmărirea destinului Sabinei, studentă la Litere, în anul 1992. Alături de Eman descoperă sordidul vieții, lipsa reperelor, o societate în degringoladă. „Băuseră, în timp ce vorbeau, un ceai fierbinte într-un pasaj. La Revoluție, își aducea aminte Sabina, crezuseră toți în revărsări de bunăstare. Avea să fie ca-n Vest, cu bunătați pe masa și haine care să nu te țină o viață. Însă îi acoperise imediat sărăcia și inflația. Iar minerii împrôșcaseră un strat gros de mîzgă pe noua realitate. Murdăria trecuse prin ecranele televizoarelor în emisiunile de știri occidentale.” (Nicolaie 12) Sentimentul amar al celor ale căror visuri se năruiseră după Revoluție este exploatat, prin apelul la memoria comunicativă sau informațională. Încă proaspete, amintirile își găsesc reverberativ canalul prin analiza unei perioade sumbre din istoria românească. Observația unui turc este înregistrată cu naturalețea dată de trăitul în vremurile de după 90, în care libertatea este înțeleasă multiplu, în funcție de individual, iar nu de colectiv. Amintirea se construiește din “influences operating in the present as well as from information stored about the past” (Schacter 8). Cele trei dimensiuni se amestecă: „La România viitor ca o șarma stricată. Taie la el, aruncă la coș. Miez, poate, e mai bun.” (Nicolaie 89) La fel se construiesc și raportările la spațiu, căci fiecare construcție păstrează scheletul trecutului, pe care se grefează prezentul: „Casele începeau pe partea opusă, scunde, cu aceiași pereți în nuanța chirpiciului. Puțin mai departe era o fostă alimentară, cu acoperiș de tablă și cu zăbrele zdrăgănind la fiecare deschidere-a ușii. Acolo trebuia să miroasă a spirt și pe cimentul de jos sigur se imprimaseră urmele.” (Nicolaie 171) Senzațiile provoacă rememorări, simțite ca urme ale unui trecut apăsător. „Ieși în marea piață, cu bulevardul Victoria Socialismului feliind bucata aceea de oraș și, foarte departe, cu povara Casei Poporului. Pașii o purtară spre Hanul lui Manuc, prin parcare udă de ploaie.” (Nicolaie 234) Reperele spațiale sunt forme de aducere în prim-plan a memoriei informaționale, pentru a conferi veridicitate parcursului narativ.

Tot despre Bucureștiul de după 1990 scrie și Gabriela Melinescu în „Acasă, printre străini”, care împrumută personajului feminin vocea celui care se întoarce acasă, rememorând trecutul: „Deodată, timpul s-a răsucit înapoi și m-am trezit pe străzile Bucureștiului. Era în anul 1953 și în oraș domneau lipsuri teribile...” (Melinescu 21) sau Bucureștiul „era ca o cutie de rezonanță pentru noi glasuri care se amestecau neconținut cu timbrul vocilor dispărute – reflectări fonice care dau glas sentimentelor umane(...) nu-și pierduse atmosfera plină de farmec cosmopolit – un alt oraș, invizibil, se arăta peste

acesta, deformat de cruzimile istoriei. Prin urmare: non-timp peste timp”(234-35). Luli Pelican este personajul care trădează, însă, un alter-ego al autoarei. Întoarcerea în București nu este o întoarcere în Ithaca, ci o înregistrare stearpă a lipsei unor schimbări mereu așteptate. „Am căutat strada copilăriei mele. Când am găsit-o, n-am mai recunoscut-o. Totul devenise atât de mic – casele erau cu adevărat îngropate în pământ, ferestrele, chiar și acoperișurile ajunseseră la nivelul pământului, al mormântului, al morții”(224). Amintirea devine o formă de moarte, o ștergere a trecutului care naște alte ipostaze ale fricii din perioada comunistă. Delațiunea, care întreține suspiciunea între membrii societății, care provoacă o neîncredere schizoidă între prieteni sau familie, este simptomul unei societăți bolnave, fără temelii solide. Personajul își amintește, fiind evident une porte-parole a autoarei: „A demasca dușmanii poporului, aceasta era îndatorirea cea mai de seamă a fiecărui cetățean. Mi s-a făcut frică – era primejdios nu numai să vorbești despre asemenea lucruri, ci chiar și să le ascuți. Pretutindeni printre noi se aflau urechile denunțătorilor. Oricine, un vecin amabil, chiar și o rudă, putea să se transforme în turnător.” Întoarcerea în trecut produce o exacerbarea a evenimentelor, a situațiilor, văzute cu ochii prezentului, viitor al trecutului despre care se discută: „Certain events from our past take on extraordinary meaning over time as their significance in the overall story of our lives and times come to be known.” (McAdams 45)

O întâmplare tragică se află și în centrul romanului Doinei Ruști *Fantoma din moară*, în care planul fantastic se îngemănează celui real, punctul de intersecție fiind uciderea accidentală a lui Maxu, unchiul Adelei, personajul principal, în moara părăsită a lui Gogu Stănescu, din satul Comoșteni. Fantoma este pivot al acțiunii, întâmplările fantastice ducând la o dezechilibrare a lumii satului, ea însăși supusă destrămării sub imperiul comunismului. Familia de învățători din care face parte Adela decade, asemeni satului în centrul căruia se afla. Demolarea morii în 1986, ca și înregistrarea cu simț ascuțit al detaliului a ruinelor caselor din sat sunt semne ale unei lumi care nu mai poate rezista. De la imaginea Bucureștiului, atât de prezentă în proza feminină contemporană, Doina Ruști face trecerea spre formula romanului ce are în centru comunitatea rurală, dramele trăite la sat, în care spațiul central este moara. Pretext al povestirii, fantoma reprezintă o modalitate eficientă de construcție narativă. Acoperind aproape un secol, autoarea recurge la vagi amintiri din epoca terorizantă a comunismului, de la delațiune, până la arestul pentru recurgerea la avort sau deținerea de cărți interzise.

În *Rău de România*, Magda Ursache construiește un discurs confesiv, despre perioada 1973-1989, o rememorare dureroasă a unui trecut în care personajul regăsește și prezentul prea crud, prea tânăr pentru a fi dezbrăcat de toate tarele trecutului: „Nu demult credeam că singurul câstig al evenimentului '89 e libertatea opiniei. Mă tem, însă, că adevărurile noastre sînt controlate iarăși”. Încă o amintire dureroasă, care apare în mai multe romane ce rememorează perioada comunistă este cea legată de „dosarele” privind

„originea nesănătoasă”. Iolanda, personajul feminin înregistrează aproape jurnalistic: „Fișa fiecăruia dintre noi, cei cu origine nesănătoasă, se afla sub nasul vigilent al comisiei, care examina ca atare. Am simțit discriminarea pe propria-mi piele. Burghezii din tată în fiu-fiică nu aveau parte de note puse nepărtinitor...”. (Ursache 34)

Lectura acestor romane se face prin recursul la memoria cititorului, o lectură nu a unei cărți, ci, mai degrabă a unui fals jurnal, în care sunt înșirate experiențe diverse. Direcțiile prozei feminine contemporane, în relație cu trecutul, sunt așadar confirmate, pe de o parte de această amintire proaspătă a trecutului recent, filtrată prin sensibilitatea feminității, iar, pe de altă parte prin recursul la o memorie culturală a trecutului îndepărtat, așa cum se întâmplă în romanele ce tratează subiecte despre istoria de acum două secole, subiect al unui eseu viitor. Trei sunt concluziile care se impun, ca urmare a analizei întreprinse asupra romanului românesc scris de femei, în perioada postdecembristă: prima este legată de respingerea unei atitudini feministe ferme, exagerate, care să ducă la scrieri ce promovează exclusiv această mișcare, dincolo de valoarea evidentă. Cu toate acestea, majoritatea autoarelor au resimțit o anume rezistență „masculină” în receptarea inițială a textelor, pentru ca mai apoi criteriul estetic să rămână singurul eficient în judecarea romanelor. Cea de-a doua concluzie reprezintă, de fapt, observația privind coagularea puternică unei proze feminine românești, în context european, având ca subiect perioada comunistă și dramele femeilor și nu numai, ca personaje bine încheiate ale unei societăți prin excelență masculine și care propun o viziune nouă în literatura Europei de Sud-Est. Cea de-a treia se referă la spațiul rememorat, fie că este vorba despre cel public, dacă avem în vedere imaginea extinsă a orașului sau satului și variațiile acestuia, fie că e vorba despre cel privat și constrângerile impuse de regimul politic comunist. Maria Todorova (2014) scria că literatura europeană nu poate fi judecată fără a avea în vedere și literaturile din foste țările comuniste. Adăugăm faptul că amintirile narrative din constituie atât un document, cât și o componentă a culturilor naționale și a culturii europene. Proza feminină românească contemporană este un filon necesar, o sursă primă și importantă a judecării unui trecut care face parte din istorie. Iar literatura însăși face istoria.

Acknowledgment:

This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ INTELIT, within PNCDI III.

Bibliografie:

Adameșteanu, Gabriela. *Provizorat*. Iași: Polirom, 2010.

- Antofi, Simona. "The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative- educative effects." *Procedia Social and Behavioral Sciences* 93 (2013): 29-34.
- Antohe, Sorin and Tismaneanu, Vladimir. *Between Past and Future: The Revolutions of 1989 and Their Aftermath*. Budapest: Central European UP, 2000.
- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. London: Harcourt, 1979.
- Assmann, Aleida. *Memory, Individual and Collective*. Oxford: Oxford UP, 2006.
- Bako, Alina. *Reprezentări ale bolii și maladii ale sistemului socio-politic în romanul românesc. (1960-1980)*. București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2015.
- De la Pola, Ana Lozano. "Gender and Genre in Comparative Literature and (Comparative) Cultural Studies" în *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. Edited by Steven Tötösy De Zepetnek and Tutun Mukherjee, Cambridge University Press India Pvt. Ltd. under the imprint of Foundation Books, 2013.
- Felski, Rita. *Literature After Feminism*. Chicago: U of Chicago P, 2003.
- Funk, Nanette, Mueller Magda. *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the Former Soviet Union*. New York and London: Routledge, 1993.
- Halbwachs, Maurice. *La memoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997
- Ifrim, Nicoleta. "Memory and Identity-Focused Narratives in Tănase's 'lived book'" CLCWeb: Comparative Literature and Culture 19.2 (2017) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4>
- Imre, Aniko. „Comparative Central European Culture: Gender in Literature and Film” in *Comparative Central European Culture*. Ed. Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette: Purdue UP, 2002, p.71-90.
- Iliș, Florina. *Cruciada copiilor*. București: Cartea Românească, 2005.
- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader*, John Hopkins University Press: 1978.
- Kennedy, Michael D. *Envisioning Eastern Europe: Postcommunist Cultural Studies*, Ann Arbor: U of Michigan, 1994.
- Konrad, Gyorgy. *The Melancholy of Rebirth: Essays from Post-Communist Central Europe 1989-1994*, Trans. Michael Henry Heim. New York: Harcourt Brace, 1995.
- Kundera, Milan. *Le rideau*. Gallimars: Paris, 2005.
- McAdams, D. P. *The stories we live by: Personal myths and the making of the self*. New York: Morrow, 1993.
- Melinescu, Gabriela. *Acasă, printre străini*. Iași: Polirom, 2003.
- Moi, Toril. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Ed. Catherine Belsey and Jane Moore. New York: Basil Blackwell, 1989.
- Nalbantian, Suzanne. *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*. Palgrave Macmillan, 2003.

- Nicolaie, Ioana. *Pasărea pe sârmă*. Iași: Polirom, 2008.
- Pârvulescu, Ioana. *Inoceții*. București: Humanitas, 2016.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil, 2000.
- Ruști, Doina. *Fantoma din Moară*. Iași: Polirom, 2008.
- Schacter, Daniel L. *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*. New York: HarperCollins, 1996. Print.
- . *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers*. Boston: Houghton Mifflin, 2001.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Șora, Simona, *Hotel Universal*. Iași: Polirom, 2012.
- Terian, Andrei. "National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867-1947." CLCWeb: Comparative Literature and Culture 15.5 (2013): <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2344>>.
- Todorova, Maria, Dimou, Augusta, Troebst, Stefan, *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*. Budapest: Central European University Press, 2014.
- Tolan, Fiona. *Feminisms. 'Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 319-339.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. "Configurations of Postcoloniality and National Identity: In-between Peripherality and Narratives of Change." *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association* 23 (1999): 89-110.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Central European Culture*. Purdue: Purdue UP, 2002.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. „Women's Literature and men Writing about Women” in *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. By Steven Tötösy de Zepetnek. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1998. p.173-214
- Ursache, Magda. *Rău de România*. Iași: Editura „Junimea”, 2003.
- Vansina, Jan. *Oral Tradition as History*. Madison: U of Wisconsin P, 1985.
- Wieviorka, Michael. *La différence*. Paris: Éditions Balland, 2001.
- *** *Cum citesc bărbații cărțile femeilor*. volum coordonat de Lia Faur și Șerban Axinte, Iași: Polirom, 2017.
- *** *Tovarășe de drum. Experiența feminină în comunism*. volum coordonat de Radu Pavel Gheo, Dan Lungu, Iași: Polirom, 2008

Online Content At Arm's Length – Consumers In Torrent Platforms In Bulgaria

Nevena Dobрева, PhD

University of Economics – Varna

Abstract: In the light of the European attempt to create a digital single market for online content, Bulgarians continue to use torrent platforms to access and download cultural content without any legal and economic consequences. The proposed paper attempts to answer the question whether the so called 'copyright wars' between big economics entities in content industries and pirate platforms appear to finish in favour of marginal consumers or those who prefer to share and download online cultural content freely through peer-to-peer techniques.

The paper focuses on the realities in Bulgarian society concerning the unregulated and illegal access to online content in vast quantities and the lack of adequate response from the national authorities for restoring the power balance and protecting the authors. In order to explore the contemporary situation, firstly, the paper will examine the changes in legislation and public debate on copyright and online access to cultural content in Bulgaria. Secondly, the nature of the most popular torrent websites will be critically viewed. The online research is supplemented by empirical data, gained by questionnaires, in which are investigated the motives and reasons of ordinary consumers to access and download digitally stored cultural content from torrent websites. In the conclusion, the collected materials and data will be analysed and I will outline the main challenges in the field of copyright protection of online content.

Keywords: online content, copyright, torrent platforms, cultural practices, peer-to-peer sharing

The rapid development of information and communication technologies has led to new challenges in the field of intellectual property protection. The ways, in which authors and media users produce, distribute, share and consume cultural content, have changed in the new decentralized digital environment. On the one hand, digital technologies have enabled the emerging of new social-economic systems in the digital space as well as creativity to flourish. On the other hand, they have caused destruction to the

long-established business models of content industries and questioned the adequacy of the existing copyright laws in nation states.

Technological developments have allowed ordinary people to share and consume cultural content freely online. Peer-to-peer file sharing is a cross-border distribution channel, which is “broadly accessible and resilient to outside control” (Hervas-Drine & Noam, 2017:16). In the core of peer-to-peer architecture is our ability to share content with family and friends by transmitting files from our computer to theirs. If we are a part of peer-to-peer network, then we are sharing the content stored on our computer to multiple users over this network. In many cases, that content can be an object of copyright laws and therefore, the economic rights of the authors might be violated. In the 1990s online platforms, which were access points to peer-to-peer networks, appeared in the digital environment. Through them users could access plenty of available cultural content from others’ computers. The big copyright companies saw the possible economic consequences for their industry and “rights holders have turned to discourse in order to try and encourage users to self-regulate their behaviour and consume content legally and to persuade governments to introduce regulation that is favourable to their interests” (Edwards et al., 2015: 61). Over the years, the dominant discourse tries to legitimate the current copyright regimes and to protect right-holders’ interests, while neglecting wider public interests.

The first signs of a problematic change in the power balance between big copyright companies and media consumers became evident in the late 1990s when the so called “copyright wars” started. In 1995 content industry and the U.S. Department of Commerce created a strategy against peer-to-peer file sharing, which included such measures as extension of the life of copyrighted works and strengthening of criminal penalties for copyright infringement. Firstly, the authorities closed and prosecuted peer-to-peer platforms as MP3.com and Napster, and then they focused on their users. It was clear that digital technologies have disrupted the power balance between copyright holders and consumers. As Edwards et al. point out “users’ refusal to accept current approaches to copyright regulation signals fundamental errors in the approach taken by policymakers and industry, who tend to focus on the efficacy of regulatory efforts while taking the notion of copyright for granted.” (2013: 10). Copyright laws protect not only the authors’ rights but they have to secure necessary freedoms for users by reaching a balance between rights of creators and availability to the public. In the new situation, we are witnessing how policymakers and content industry are controlling the wires in unprecedented ways. It is apparent that modern copyright policies are author-centred and usually downplay the public interest.

Today the copyright wars are not so many because of cultural and creative issues, but because of economic interests (Mičunović & Balković

2015: 28). According to Nill and Geipel (2010), the balance between sharing and owning the markets for creative works is constantly changing in response to the interaction between new technologies, the resulting change in the roles of market participants and the wider public. Today's copyright laws reflect a continuous struggle between stakeholders to change the balance for their benefit. Free file sharing, large content downloading portals, and the ability of anyone to use their home computer to copy and distribute content are often subject to copyright and lead to some damage to traditional players on the market. Nonetheless, the public debate on copyright and unregulated peer-to-peer sharing of cultural content has never gained such popularity in Eastern European countries.

The introduction of digital technologies in Eastern Europe have brought very different situation in comparison to Western Europe and the U.S. For the first time citizens of post-soviet countries had access to unlimited content online without any restraints. Under these circumstances, new communities formed in the digital space, in which people were freely sharing and consuming cultural content by using peer-to-peer architecture. Online-mediated platforms became relatively popular among users who deepened the activity of exchanging content online. These new cultural practices grew into unseparated part of the life of many young Bulgarians in the late 1990s and 2000s. The conducted research shows that Bulgarians continue to use torrent platforms as the main distribution channel for accessing cultural content online.

The empirical research includes a review of the key documents in the field of copyright protection, virtual ethnography and a survey, based on a small sample of 115 participants. The research was carried out in the period April-May 2018 and gave overall view on the attitudes of the consumers who share and download cultural content. The survey was conducted using an online questionnaire and was distributed via social network sites and mailing. The questionnaire consisted of 18 questions (one choice, multiple choices and open end) and included general information about respondents, practices of consuming cultural content online and attitudes to copyright law, authors' rights and content protection.

The existing regulations in the country do not seem to interfere with this cultural practice. Torrent websites are rarely a topic in public debates on copyright and authors' protection. Bulgarian Law on Copyright and Neighbouring Rights was only introduced in 1993. It regulates the relationships related to the creation and distribution of literary, artistic and scientific works. According to the law, the copyrighted works cannot be distributed or reproduced without owner's permission and authors have 'moral rights', which forbid misrepresentation of the original work and insist on the recognition of the original author. Throughout the years, the Bulgarian

copyright law has been developed and harmonized with the European legislation in that area. It regulates the conditions of free use of works when this action does not hamper the normal use of the work and the legitimate interest of the owner are not impaired. Such cases are use of quotations from works, use of parts of published works for scientific research, public presentation of published works in educational establishment, use of works for the purposes of the national security, etc. The law allows free usage with payment of compensation when a natural person reproduces the work for personal use. Peer-to-peer file sharing of copyrighted content could be considered as a copyright infringement when users share that content to multiple consumers over the peer-to-peer network. Torrent platforms are an object of the Bulgarian Electronic Commerce Act. According to this act, a provider of a service that constitutes storage of information shall not be liable either for the content of the information stored or for the activities of the recipient of the service, if the service provider does not have an actual knowledge of the unlawful character of the activities or the information.

In a broader context, copyright is in the core of the cultural and creative industries and play a key role for the development of the European Digital Economy. In 2015, the European Commission introduced A Digital Single Market Strategy for Europe. It is built on three pillars: better access for consumers and businesses to online goods and services, creating the right condition for the flourishing of digital networks and services and maximising the growth potential of the European Digital Economy (COM (2015) 192 final: 3-4). The European Commission points out the importance of online platforms in the social and economic life of Europeans and their strategic position in achieving the aims of the digital single market strategy. In a communication of the Commission about *Tackling Illegal Content Online. Towards an Enhance Responsibility of Online Platforms* (COM(2017) 555 final) are proposed a set of guidelines and principles to address the illegal content online. The EU aims to facilitate and speed up practices to prevent, detect, remove and block access to illegal content, which most often appear on platforms that allow free uploads of content from third parties. Hosting services providers cannot be held liable for the content they transmit, store or host if they act in a strictly passive manner. When identifying illegal content, they must promptly take action to remedy it. Bulgarian torrent platforms have adopted the new EU regulations and support pages for violations reports if any content is used unlawfully. They monitor and remove content, which poses a threat to national security, public interest or financial and economic interests of right-holders. At the same time, ordinary users are not motivated to report copyrighted content and these actions are typically used by Bulgarian right-holders for their own content.

The Bulgarian authorities organized two campaigns against the most popular torrent websites in the country in 2007 and 2010. The attempts of

closing the torrent platforms failed due to the lack of a workable legal framework to provide the necessary grounds for proving criminal activity. In result, many Bulgarian torrent websites moved their servers to other countries. Since then, no more serious measures have been taken against unauthorized sharing of cultural content through peer-to-peer networks. The activities of media consumers related to peer-to-peer file sharing in Bulgaria stay outside mainstream media and political measures. There are several reasons why copyright wars between content industries and torrent platforms have never reached Bulgaria or other Eastern European countries. Firstly, the content industries usually do not recognize smaller countries as potential markets for their businesses. For instance, popular online media providers like Spotify and Netflix only entered the country in 2013 and 2016. Secondly, the popularity of this practice among Bulgarian media users makes almost impossible the monitoring of these activities and taking active measures of preventing them. Finally, Bulgarians do not have enough experience in online purchasing of goods, especially digital content. Most of them are not familiar with the existing official providers of digital content or do not trust these vendors.

Downloading content from torrent websites is a common practice among Bulgarian users. The conducted survey shows that 68% of all respondents download content once or more times a month and only 4% have not downloaded content from torrent platforms during the last twelve months¹. Regarding the age distribution, more active are the users aged 20-30 than those over 30 who use torrent platforms once a month or rarely. There is a slight difference between men and women. It could be stated that men tend to visit torrent platforms on a daily basis more often than women do. Furthermore, 78% of the participants in the survey believe that this practice is common for most of the people in their social circles. The respondents preferably use Bulgarian torrent websites (Zamunda.net, Arenabg.com, Zelka.org).

Today, the existing torrent websites in Bulgaria are functioning as social networks, in which users comment, rate and monitor the quality of the content. These platforms appear to be a digital meeting place for people, who share the perception that the Internet is equal to freedom and they have every right to avail the content on it. These platforms offer plenty of copyrighted cultural content. The most popular website for peer-to-peer file sharing is Zamunda.net. It is the sixth most visited website in Bulgaria². Torrent platforms outperform the rest of digital vendors, generally due to the wealth of content that can be offered to their users. For example, Zamunda.net provides more than 140,000 torrent files of movies in different quality. Users can choose the content they want in catalogues, where detailed information about the files and content is presented. In the platform, there are specific roles for users – from newly registered members to uploaders with different ranks, authors and moderators. Like other torrent platforms in Bulgaria, Zamunda.net functions

as a community of users, where everyone can download, rate, comment files (about 89% of the participants in the survey) and interact with other users. Those who want to be engaged further can upload and edit content. Most of the respondents tend to have confidence in the content they download from the torrent platforms (figure 1). Only 6% of them do not trust this distribution channel.

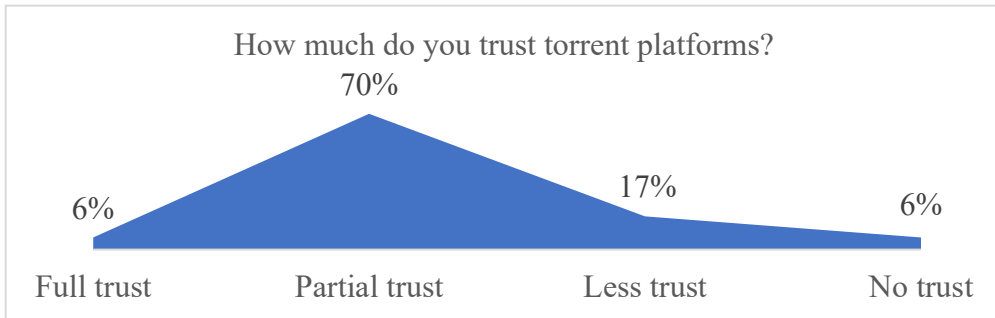


Figure 1. Level of Trust in Using Torrent Websites in Bulgaria.

Regarding the kind of cultural content, users of torrent platforms are most interested in downloading audio-visual content (movies and TV shows). On the contrary, they are more willing to pay for books and software products than the content they usually consume through peer-to-peer file sharing networks (figure 2). This observation is in accordance with the Eurostat Statistics, in which it is estimated that 57% of Bulgarians (86%, aged 16-24) use the Internet for playing/downloading games, images, films or music in 2014, and only 26% visited cinema in 2011 (Eurostat, 2016). Apparently, Bulgarians do not only prefer to consume audio-visual content in domestic atmosphere, but it is more convenient for them to download this content from torrent websites than to buy it from official vendors.

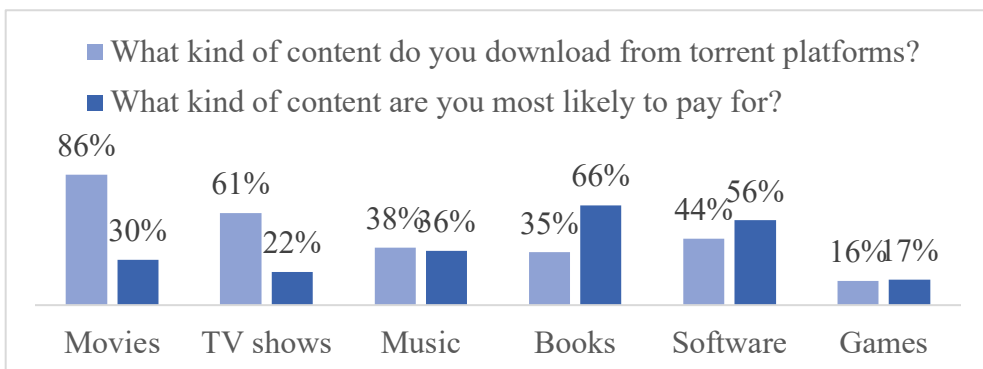


Figure 2. Dynamics between types of cultural content, which users would download or pay for.

In *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity* (2004), Laurence Lessig introduces four categories of file sharers who can be found in Bulgarian society. Torrent platforms are convenient distribution channels for those users who prefer to download content instead of paying for it. They use torrent websites as substitutes for purchasing content and actually, they violate the economic rights of the right-holders. This group represents most of the Bulgarian media users of peer-to-peer networks. Bulgarians choose to use these distribution channels mostly because content is free of charge (86% of the respondents) and easy to access (78%). The second category of users of sharing networks want to sample the content before purchasing it. Only about 16% review the content in torrent platforms before buying it from official vendors. The third group is represented by 29% of the respondents who download content, which is no longer sold or is not available for purchase in Bulgaria. Finally, some users do not use peer-to-peer networks to get copyrighted content. In the survey, they account for only 4% of all respondents.

The motives behind this practice could be determined as primary pragmatic (figure 3). Many Bulgarians are motivated to use peer-to-peer networks because of financial obstacles. They are not willing to pay for digital goods, as 40% of the respondents have not purchased such content during the last year. Torrent platforms offer easier access to plenty of copyright content, which can be downloaded for a few minutes depending of the preferred quality. One third of the respondents does not believe that the content is available for sale in Bulgaria and 10% do not trust online content purchasing. The data show that purchasing of digital content is an exception, especially when it comes to audio-visual products. There is some tolerance towards Bulgarian authors, as 23% of the respondents choose to pay for their content. Significantly, the most popular torrent platform in the country provides free advertising banners on its front page for Bulgarian artists.

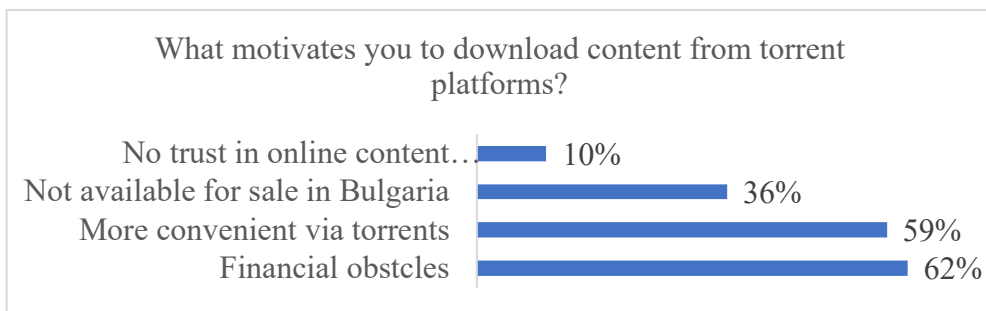


Figure 3. Users' Motivation for Downloading Content from Torrent Platforms.

The respondents were asked whether they think they are trespassing copyright when using peer-to-peer file sharing. Only 32% of them consider that they are violating authors' right when downloading cultural content from

torrent platforms, 44% are not sure whether they infringe copyright laws or they believe that the harm is minor. In the survey, 14% of the respondents are confident that they do not infringe copyright laws. As other researchers suggest, it is possible that one of the reasons for the popularity of peer-to-peer file sharing is the complex system of copyright, which does not relate to technological advances and it is not well communicated with the users (Edwards et al., 2013, Larsson et al., 2012). If sharing cultural content over the torrent platforms is a norm and socially embedded activity, blaming the users that they are doing something illegal will not lead to overcoming this practice.

Bulgarian users of peer-to-peer file sharing platforms are not ready to abandon this activity. Only 36% of the respondents would stop downloading content if tighter regulations and punitive measures are introduced in Bulgaria. For 39% of them the only productive measure for the prevention of this practice is the closing of torrent platforms. However, many respondents believe that this practice should not be restricted, because sharing is in very nature of the Internet. As an alternative, the respondents prefer to pay reasonable price for a subscription to platforms, which could offer access to diverse and rich content, comparable to that in torrent websites. More unpopular payment methods are paying for each item and voluntary donations. Notwithstanding, 37% of the respondents will not pay for copyrighted content if there is an option to download it from torrent platforms.

The lack of public debate on peer-to-peer sharing of copyrighted content in Bulgaria is a signal that Bulgarian consumers are not under pressure to abandon this practice and its vast popularity justifies their actions. The absence of commercial lobbying and legislative changes, which aim at legal consumption of cultural products and services in the digital environment, favours Bulgarian consumers who stays in the marginal area of copyright wars, which are on the international scene for more than 20 years. The conducted research shows that many users do not believe that they infringe copyright by using torrent platforms. However, they insist on protecting their freedoms in the digital space and do not want to be restricted in accessing cultural content online. Gradually, media users and torrent platforms start showing tolerance and appreciation to Bulgarian artists by creating a new digital environment for their cultural products. In Bulgaria, a public debate on copyright is needed so that a fruitful environment can be created for Bulgarian and foreign authors. A special concern is the audio-visual sector, which is the most troubled by peer-to-peer file sharing.

Digital technologies have led to new opportunities for users to create, consume and share cultural content online, and they would hardly limit these practices in favour of content industries. The power balance between right-holders and wider public is constantly changing in a number of countries. The interests of big companies in the content industries and their actions against

pirate platforms and media users started copyright wars in Western Europe and the U.S. However, the marginal consumers on the global arena as those in Bulgaria and other Eastern European countries have stayed in the shadows of the attempts of restoring the power of long-established business models. The data show that Bulgarians continue to use torrent websites as the main distribution channel for copyrighted cultural content. The national authorities do not demonstrate an interest in limiting or preventing this practice. The new EU regulations do not focus on banning these websites, while their owners fulfil the obligations to monitor and remove reported content, which is an object of copyright laws. In today's situation, a more productive way to overcome trends in unauthorized use of cultural content is the introduction of more flexible business models by online service providers. They will have to compete with torrent platforms in attracting media users by offering fast and convenient access to a wide range of digital cultural products. The payment methods also have to be reconsidered by the official vendors; they can offer subscriptions to rich catalogues of cultural content or free access by using advertisements.

In the next years, Bulgarians may be pushed to quit peer-to-peer file sharing. Probably, they will continue to find ways to access cultural content through these methods, because of the fact that this has been the dominant practice in Bulgarian society for the last two decades. The contemporary challenges to copyright protection are related to the need for reaching consumer understanding of the authors' efforts in creating cultural products and their economic rights and adopting new business models by content industries, which will favour users' freedoms. It could be concluded that it is time for a reform in copyright framework, in which public interests and digital environment are taken into account as a space where the consumption of cultural products and services increasingly occur.

Bibliography:

1. Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. *A Digital Single Market Strategy for Europe*. COM (2015) 192 Final, Brussels, 6.5.2015.
2. Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. *Tackling Illegal Content Online. Towards an enhanced responsibility of online platforms*. COM (2017) 555 Final, Brussels, 28.9.2017.

3. Edwards, L. et al. (2013). Framing the Consumer: Copyright Regulation and the Public. In: *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19(1), pp. 9-24.
4. Edwards, L. et al. (2015). Discourse, Justification and Critique: towards a Legitimate Digital Copyright Regime? In: *International Journal of Cultural Policy*, 21(1), pp. 60-77.
5. Eurostat (2016). *Cultural Statistics. 2016 Edition*. Luxemburg: Publication Office of the European Union.
6. Hervas-Drane, A. & Noam, E. (2017). Peer-to-Peer File Sharing and Cultural Trade Protection. In: *Information Economics and Policy*, 41, pp. 15-44.
7. Larsson, S. et al. (2012). Online Piracy, Anonymity and Social Change: Innovation through Deviance. In: *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19(1), pp. 95-114.
8. Lessig, L. (2004). *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York: The Penguin Press.
9. Mičunović, M. & Balković, L. (2015). Author's Rights in the Digital Age: How Internet and Peer-to-Peer File Sharing Technology Shape the Perception of Copyrights and Copywrongs. In: *Libellarium*, VIII (2), pp. 27-64.
10. Nill, A. & Geipel, A (2010). Sharing and Owning of Musical Works: Copyright Protection from a Societal Perspective. In: *Journal of Macromarketing*, 30(1), pp. 33-49.

Notes:

1. Similar research, conducted by Mičunović and Balković (2015: 50) in Croatia in 2013, among 535 users showed similar results that 68% of the respondents downloaded content from torrent platforms several times a month or more often, and only 6% never downloaded content illegally.
2. The data was retrieved from Alexa.com on 1 June 2018 at: <https://www.alexa.com/siteinfo/zamunda.net>.

Conceptualizarea metaforică a puterii în jurnalismul de televiziune din România

Valerica SPORIȘ
valerica.sporis@ulbsibiu.ro

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: This paper aims to analyse conceptual categories clustered around power metaphors. My research focused on metaphorical conceptualizations of POWER in current Romanian TV journalism, in collecting metaphors I relied on the MIP and MIPVU methods. People frequently use metaphors in ordinary life situations. Identifying/Collecting (manually) power conceptual metaphors in media discourse was a challenge for me. Power is a polysemantic lexical term and an abstract noun. At present, the mappings of power are very interesting, because power is closely connected to politics. The metaphorical correspondences developed by word power differ from one context to another.

Key words: cognitive linguistics, conceptualization, power, politics, TV journalism.

1. INTRODUCERE

Limbaajul este atât „activitate cognitivă”, cât și „activitate creatoare”, cunoașterea lingvistică fiind, de multe ori, o *cunoaștere metaforică* – după cum afirma Eugeniu Coșeriu²². Ne putem exprima metaforic în scopuri și situații diverse. Metaforele pot ilustra un mod **individual** de a gândi, de a percepe realitatea, însă și un mod **colectiv**, întrucât gândirea și percepția individului sunt influențate nu numai de propriile experiențe, ci și de tradiția culturală, de societatea și epoca în care el trăiește: „The metaphors we live by, whether cultural or personal, are partially preserved in ritual.”²³.

Metafora, ca *act de limbaaj*, de *gândire*, de *acțiune* sau de *creație*, poate oferi individului, implicit jurnalistului, ocazia de a exprima realitatea (deseori, propria realitate) în termeni particulari. Când spunem **metaforă**, avem în vedere trei mari categorii:

²² Eugeniu Coșeriu, *Creația metaforică în limbaaj*, în *Dacoromania*, V-VI, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2000-2001, p. 15-16, 20.

²³ George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980/2003, p. 234.

- *metafora lingvistică* – structurată la nivelul limbajului;
- *metafora poetică* – structurată estetic;
- *metafora conceptuală* – structurată cognitiv²⁴.

În studiul de față, am în vedere *metafora conceptuală/conceptul metaforic* și *metafora lingvistică*, aceasta din urmă, ca modalitate de manifestare concret-verbală a metaforei conceptuale: „[...] the linguistic expressions (i.e., ways of talking) make explicit, or are manifestations of, the conceptual metaphors (i.e., ways of thinking). To put the same thing differently, it is the metaphorical linguistic expressions that reveal the existence of the conceptual metaphors.”²⁵.

Pe lângă *Introducerea* și *Concluziile* inerente, studiul de față cuprinde trei secțiuni. Secțiunea a 2-a precizează tema și scopul cercetării, plasate în cadrul larg al lingvisticii cognitive, iar următoarea secțiune descrie metoda de cercetare. Secțiunea a 4-a, cea mai bogată în conținut, prezintă, în strânsă relație cu *POLITICA*, metaforele conceptuale: *PUTEREA este SUS*, *PUTEREA este RĂZBOI*, *PUTEREA este JOC*, *PUTEREA este PIESĂ de TEATRU*, *POLITICA este PUTERE*, *FUNCȚIA este PUTERE* și contextele discursive în care acestea se manifestă.

Pentru a observa modul în care este conceptualizată metaforic *PUTEREA* în jurnalismul actual de televiziune din România, am constituit un **corpus** alcătuit din enunțuri scurte – părți din discurs sau titluri, afișate pe burtieră, preluate personal, direct de pe micul ecran, ilustrând evenimente importante din viața politică a României anului 2018. Alegerea o motivez prin faptul că **televiziunea** reprezintă un canal deosebit de **accesibil** publicului larg, cu vârste, preocupări și opinii diferite, canal care dezbate frecvent teme despre politică și putere, valorificând cele trei tipuri de comunicare: verbală, paraverbală și nonverbală.

2. CADRUL TEORETIC

Studiul de față nu se constituie într-un demers teoretic (s-a scris foarte mult despre metafora conceptuală), ci se dorește a fi un capitol de lingvistică cognitivă aplicată, particularizat la cazul *PUTEREA în politica românească*. Cercetarea are la bază **CMT** (*Conceptual Metaphor Theory*), anumite concepții

²⁴ Valerica Sporiș, *Metafora conceptuală în jurnalismul de televiziune. Fenomenul BREXIT*, în *Transilvania*, nr. 11, Sibiu, Editura Armanis, 2016, p. 91.

²⁵ Zoltán Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 7.

ale unor lingviști consacrați: George Lakoff, Mark Johnson (Școala de la Berkeley), Gerard Steen, Zoltán Kövecses et al. (PRAGGLEJAZ Group).

Metafora conceptuală reprezintă, se știe, corespondența dintre două concepte care aparțin unor domenii diferite. Concepem un domeniu (*domeniul-țintă*) în termenii altui domeniu (*domeniul-sursă*), transferul producându-se la nivel conceptual. Metaforele conceptuale sunt „prin chiar natura lor, modalități de structurare (inter)subiectivă a experienței”²⁶ individuale și/sau colective.

2.1. TEMA CERCETĂRII

În postcomunismul autohton, în special în perioada actuală, **viața politică** reprezintă un subiect de maximă importanță nu numai pentru politicieni sau jurnaliști, ci și pentru cetățeanul de rând. După cum am afirmat în *Metafora conceptuală în actualitatea românească. „Politică și Război” la TV*, **comunicarea politică** reprezintă un proces complex, incluzând: *realitatea politică* (o realitate deseori creată și îndusă), *jocul politic* (jocul de/pentru **putere**, cu propriile reguli, dar și *nereguli*), *comportamentul politic* (deseori intempestiv sau vulcanic) și *limbajul politic* (deosebit de „colorat”, spectaculos și scandalos)²⁷.

În condițiile în care „Conceptul de activitate *cognitivă și creatoare* apare în definirea limbajului ca activitate umană și constituie nucleul întregii doctrine integraliste.”²⁸ [s.a.], discursul jurnalistic, privit ca variantă lingvistico-stilistică, poate reprezenta un spațiu ideal pentru exprimarea creativă (metafora *jurnalistică*). Remarcând prezența masivă a metaforelor conceptuale în jurnalismul de televiziune din România, am ales ca **sursă**: emisiuni de știri, talk-show-uri de actualitate, raportându-mă permanent la conceptul de *putere*: „un proces fundamental al societății, din moment ce societatea se definește prin valori și instituții, iar ceea ce este valorizat și instituționalizat este definit prin relații de putere.”²⁹.

²⁶ Simina-Maria Terian, *Discursul public românesc înainte și după integrarea europeană. O abordare din perspectiva lingvisticii cognitive*, în *Proceedings of the International Conference „Communication, Context, Interdisciplinarity”*, vol. 2, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2012, p. 958.

²⁷ Valerica Sporiș, *Metafora conceptuală în actualitatea românească. „Politică și Război” la TV*, în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, vol. 17, nr. 2, Alba Iulia, Universitatea „1 Decembrie 1918”, 2016, p. 395.

²⁸ Radu Drăgulescu, *Lingvistică generală*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2015, p. 102.

²⁹ Manuel Castells, *Comunicare și putere*, București, Editura Comunicare.ro, 2015, p. 10.

2.2. SCOPUL CERCETĂRII

Cercetarea de față țintește două mari obiective:

- urmărirea modului în care PUTEREA este conceptualizată metaforic în jurnalismul de televiziune din România, prin identificarea unor modalități de realizare lingvistică a metaforelor conceptuale referitoare la PUTERE;
- evidențierea diversității procedeelelor de exprimare a metaforelor conceptuale identificate în contextele discursive care compun corpusul.

Astfel, pe lângă componenta cognitivă, studiul are și o componentă semantico-pragmatică.

3. METODA DE CERCETARE

Pentru metodologia studiului de față, modelele consacrate de identificare a metaforelor conceptuale – *Metaphor Identification Procedure (MIP)*³⁰ și *Metaphor Identification Procedure Vrije Universiteit (MIPVU)*³¹ – reprezintă baza fundamentală.

Adnotarea manuală, utilizând *Procedura de identificare a metaforelor*, este aplicabilă pe un corpus restrâns. Etapele pe care le presupune, în cazul de față, acest model sunt:

- selectarea manuală a exemplelor (din discursul televizat actual din România, pe parcursul anului 2018);
- stabilirea categoriilor cognitive, a domeniului-sursă și a domeniului-țintă (studiu de caz: PUTEREA);
- analiza corespondențelor / „mapărilor” domeniului-țintă PUTERE și ale domeniului-sursă PUTERE.

Există, firesc, **avantaje** și **dezavantaje** ale utilizării acestei metode: „The main disadvantage of manual annotation is that it is time-consuming and it limits the size of the corpus, on the other hand it has the advantage that this type of annotation enables the researcher to search for source domain and target domain vocabulary.”³².

³⁰ Pragglejaz Group, *MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse*, în *Metaphor and Symbol*, 22(1), Lawrence Erlbaum Associates, 2007, p. 1-39.

³¹ Gerard J. Steen, Aletta G. Dorst, J. Berenike Herrmann, Anna Kaal, Tina Krennmayr, Trijntje Pasma, *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2011.

³² Crina Herțeg, *Money metaphors in English and Romanian. A Comparative Approach*, în *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, 2017, p. 118.

4. Conceptualizarea metaforică a PUTERII

Putere este un **cuvânt polisemantic**, utilizat la scară largă în societate, remarcându-se prin pletora sa semantică. Este un **substantiv comun**, un termen **abstract**, care poate fi pus în legătură cu un termen concret, fizic sau cu un alt termen abstract. Pornind de la aceste realități, voi prezenta câteva metafore conceptuale construite în jurul *PUTERII*.

4. 1. PUTERE – domeniu-țintă

a. *PUTEREA este SUS*³³

Ca orice altă metaforă conceptuală, *metafora orientatională PUTEREA este SUS* reprezintă rezultatul unui sistem de „mapări” și, prin corelație cu experiența umană, ea se află în relație de opoziție cu metafora conceptuală *LIPSA PUTERII este JOS*. După cum afirmau Lakoff și Johnson, „**Orientalational metaphors** give a concept a spatial orientation.” [s.n.], iar acestea „have a basis in our physical and cultural experience”³⁴, ceea ce este valabil și pentru categoriile spațiale *SUS* vs *JOS*.

A ajunge *SUS* necesită efort, forță, putere. Când vine vorba despre deținerea puterii, *SUS* înseamnă *FAVORABIL*, iar *JOS*, prin opoziție, înseamnă *NEFAVORABIL* – *POZIȚIA SOCIALĂ FAVORABILĂ este SUS*: „Cine va conduce DIICOT” (B1 TV, *Știrile B1*, 14 mai 2018) vs *POZIȚIA SOCIALĂ NEFAVORABILĂ este JOS*³⁵: „[...] cine vrea să confişte sărbătoarea românilor – planul pentru răsturnarea puterii cu violențe de stradă” (România TV, *Ediție specială*, 18 noiembrie 2018).

Prin extrapolare, *putere* înseamnă: autoritate, dominare, prestigiu, control, manipulare, coerciție, respect ș.a. *A deține puterea înseamnă deci și a deține controlul* – *CONTROLUL este SUS*³⁶: „Interese majore pentru controlul Legii offshore” (Antena 1, *Subiectiv*, 18 noiembrie 2018). În contextul dat, a controla înseamnă a domina, a stăpâni (prin forță, putere) și acest lucru se poate realiza dacă te poziționezi *sus, în frunte, în top, deasupra sau peste*: „Breaking News: Șah în coaliție pe șefia SIE” (B1 TV, *Talk B1*, 17 iunie 2018); „Domnia legii nu înseamnă domnia unei instituții” (România TV, *România TeVede*, 10 martie 2018).

³³ *POWER is UP* (George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 16).

³⁴ George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ *(MORE) FAVOURABLE SOCIAL POSITION is UP vs UNFAVOURABLE SOCIAL POSITION is DOWN* (Jasmina Hanić, *The sense of control and power with OVER*, în *Explorations in English Language and Linguistics*, 2013, p. 133).

³⁶ *CONTROL is UP* (George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 18). *HAVING CONTROL / FORCE is UP vs BEING SUBJECT to CONTROL / FORCE is DOWN* (George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 15).

b. *PUTEREA este RĂZBOI*

Conceptul metaforic *PUTEREA este RĂZBOI* îl consider element integrat metaforei supraordonate *POLITICA este RĂZBOI*³⁷, aceasta din urmă reprezentând una dintre cele mai frecvente metafore conceptuale din sfera politicului.

Interesul major pentru care „se războiesc” partidele este să dețină puterea în stat, astfel că înfruntarea pentru obținerea/menținerea/doborârea puterii politice este asemănată luptei pe front: „Atmosfera din PSD este de război total” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 20 noiembrie 2018); „Război total între palate” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 22 noiembrie 2018); „Ce urmează în războiul dosarelor” (Antena 3, *Ediție specială*, 19 noiembrie 2018); „Războinicii din PSD au cedat la prima baricadă” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 5 martie 2018); „Daddy s-a blindat: o singură voce, o singură voință” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 10 martie 2018); „Armata comandantului suprem, o pierdere de vreme” (B1 TV, *Lumea lui Banciu*, 10 iunie 2018); „Puciștii din PSD, noi imagini” (România TV, *România la raport*, 30 octombrie 2018). Luptei i se poate asocia violența: „[...] cine vrea să confişte sărbătoarea românilor – planul pentru răsturnarea puterii cu violențe de stradă” (România TV, *Ediție specială*, 18 noiembrie 2018).

Corespondențele între *puterea politică/puterea de stat* și *război* sunt numeroase: a provoca partenerul/partenerii, riscând declanșarea sau intensificarea unui conflict politic, reprezintă o acțiune percepută în aceiași parametri cu a începe un asediu: „[...] atacă iar Bruxellesul” (Realitatea TV, *Ediție specială*, 18 noiembrie 2018); „PSD, atac devastator la adresa fraților din Diaspora” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 27 noiembrie 2018).

În ansamblu, politică și putere înseamnă competiție, iar *COMPETIȚIA este RĂZBOI*³⁸: „[...] și [...] se bat pentru președinte executiv” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 5 martie 2018); „Tensiuni tot mai mari între președinte și PSD” (Digi 24, *Știri*, 14 mai 2018); „[...] atac la [...] după demisiile de la Ilfov” (Antena 3, *Ediție specială*, 19 noiembrie 2018).

„**Puterea politică** și ordinea socială depind de eficiența controlului exercitat de către actorii dominanți asupra procesului de comunicare”³⁹ [s.n.], după cum afirmă Manuel Castells. În dezbaterea politică, *ARGUMENTUL* /

³⁷ *POLITICS is WAR* (Zoltán Kövecses, *op. cit.*, p. 68, 122-123).

³⁸ *COMPETITION is WAR* (George Lakoff, Jane Espenson, Alan Schwartz (Ed.), *SECOND DRAFT COPY. Master Metaphor List*, University of California at Berkeley, 1991, p. 66).

³⁹ Manuel Castells, *op. cit.*, p. XXII.

*DISCUȚIA este RĂZBOI*⁴⁰: „Limbajul suburban, *armă* în dezbaterea aleșilor” (Digi 24, *Jurnalul de seară*, 14 noiembrie 2018).

c. *PUTEREA este JOC*

În limba română, *joc* este un termen polisemantic: fel de a acționa pentru a obține un rezultat, interpretare a unui rol, activitate distractivă, competiție sportivă, dans popular ș.a.

Jocul politic este pus în scenă deliberat, însă scopul său este ascuns de privirile celorlalți: „Toate *jocurile* politice pentru putere” (România TV, *Newsline*, 22 noiembrie 2018); „Toate *jocurile* de putere din PSD” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 4 martie 2018); „*Jocurile* perfide ale PSD cu Ungaria” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 18 noiembrie 2018).

Politicienii, coalițiile politice ascund secrete, secretul fiind instrument al puterii: „Planul *secret* al PSD” (Antena 3, *Esențial*, 21 noiembrie 2018); „Șocant! Cum au apărut în presă discuțiile *ultra-secretizate* dintre președinte și premier” (B1 TV, *Dosar de politician*, 25 aprilie 2018).

c.1. *PUTEREA este JOC COMPETITIV*

Jocul și sportul sunt domenii-sursă comune. Asemenea sportului, jocul înseamnă activitate, acțiune; el are reguli și consecințe: victorie sau înfrângere. În contextul cercetării de față, apreciez că *PUTEREA este JOC COMPETITIV* se subordonează conceptului metaforic *POLITICA este JOC COMPETITIV*: „Breaking News: *Șah* în coaliție pe șefia SIE” (B1 TV, *Talk B1*, 17 iunie 2018); „[...] *șah* la padișahul de Videle” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 21 noiembrie 2018).

c.2. *PUTEREA este JOC DE NOROC*

*VIAȚA este JOC DE NOROC*⁴¹ include *POLITICA este JOC DE NOROC*, care, la rândul său, își subordonează metafora conceptuală *PUTEREA este JOC DE NOROC*: „Toate «*cărțile*» pe care le are în mână președintele” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 21 noiembrie 2018). În cadrul jocului de noroc, pentru obținerea victoriei, ultima carte poate fi decisivă: „[...] joacă ultima *carte*”; „Ultima *carte* a lui [...]” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 27 noiembrie 2018).

d. *PUTEREA este PIESĂ de TEATRU*

PUTEREA este PIESĂ de TEATRU se subordonează metaforei conceptuale *POLITICA este PIESĂ de TEATRU*: „[...] a devenit un *personaj*

⁴⁰ *ARGUMENT is WAR* (George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 4, 7, 81, 115, 119 ș.a.).

⁴¹ *LIFE is A GAMBLING GAME* (George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 51, 155).

toxic.”; „Am girat toți un personaj toxic pentru țară.” (B1 TV, *Dosar de politician*, 5 noiembrie 2018).

Când spunem piesă de teatru ne gândim nu numai la personaje, ci și la scenariu: „*Scenariul* a fost bine pregătit” (Antena 3, *Ediție specială*, 19 noiembrie 2018); „Toate *scenariile* prezentate la Jocuri de putere” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 20 noiembrie 2018).

În drumul spre obținerea unei funcții, spre menținerea/doborârea puterii se construiesc diverse scenarii, ascunse ochiului public și al opoziției: „*Culisele* unui miting eșuat” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 10 iunie 2018); „Exclusiv: Informații incandescente din *culisele* PSD” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 20 noiembrie 2018).

4. 2. PUTERE – domeniu-sursă

a. POLITICA este PUTERE

POLITICA este un domeniu-țintă comun, care poate fi înțeles prin corespondențele cu elemente din domeniile: război, joc, sport, afaceri etc. *Politică* și *putere* sunt două concepte, doi termeni **abstracti**, care se intersectează și se condiționează la orice pas: „Politics has to do with the exercise of power. Political power is conceptualized as physical force.”⁴²: „[...] cine vrea să confişte sărbătoarea românilor – planul pentru răsturnarea *puterii* cu violențe de stradă” (România TV, *Ediție specială*, 18 noiembrie 2018).

Putere înseamnă autoritate, iar autoritate înseamnă și stat suveran – *PARTEA pentru ÎNTREG*⁴³: „Din 1990 până acum, pârghiile *puterii* au fost confiscate” (invitat, TVR 1, *România 9*, 15 noiembrie 2018). La rândul său, statul se confundă cu o persoană sau cu un grup/o coalitie care deține puterea: *STATUL ca PERSOANĂ*⁴⁴: „*Puterea*, în concediu după măcel” (Realitatea TV, *Realitatea românească*, 18 august 2018).

b. FUNCȚIA este PUTERE

Funcția este însemn al puterii: „Sultanul [președintele Turciei], ales președinte cu *puteri* sporite” (Digi 24, *Jurnalul de seară*, 25 iunie 2018); „PSD încearcă să amputeze *puterile* președintelui” (B1 TV, *Dosar de politician*, 12 iunie 2018); „Toate jocurile politice pentru *putere*” (România TV, *Newsline*, 22 noiembrie 2018).

⁴² Zoltán Kövecses, *op. cit.*, p. 24-25.

⁴³ *The PART for The WHOLE metonymy* (George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 36-38).

⁴⁴ *THE STATE-AS-PERSON metaphor* (George Lakoff, *Metaphor and War. The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf*, 1991, p. 3); *A STATE or A COUNTRY is A PERSON* (Zoltán Kövecses, *op. cit.*, p. 66, 68).

*A FI SUPERIOR înseamnă A FI DEASUPRA*⁴⁵: „Secretele celui mai puternic om din lume” (România TV, *Știrile România TV*, 20 noiembrie 2018) – cel mai important om politic actual este conducătorul celui mai important stat al lumii [SUA].

5. CONCLUZII

În studiul de față am urmărit conceptualizarea metaforică a PUTERII îndeosebi în spațiul larg al politicii românești, am prezentat ipostazieri ale metaforei **puterii** în limbajul media, cu referiri la situații reale, concrete. În România, puterea se împarte între Guvern și Președinție, motiv de dispută politică: „Tensiuni tot mai mari între *președinte* și *PSD*” (Digi 24, *Știri*, 14 mai 2018); „Război total între *palate*” (Realitatea TV, *Jocuri de putere*, 22 noiembrie 2018).

POLITICĂ și *RĂZBOI* sunt două domenii recurente, primul subordonându-și alte domenii, inclusiv *PUTERE*. Metafora *puterii*, alături de cea a *corupției*, este utilizată discursiv în mass-media de pretutindeni ca mijloc de sensibilizare, de motivare și de mobilizare a populației spre schimbare (politică, socială, economică). „We use **ontological metaphors** to comprehend events, actions, activities, and states.”⁴⁶ [s.n.], acestea aflându-se în corelație cu experiența noastră naturală, reală, care poate fi însă structurată metaforic.

Categoriilor conceptuale identificate de cognitiști le-am alăturat metafore subordonate elocvente pentru subiectul dezbătut: *PUTEREA este RĂZBOI*, *PUTEREA este JOC* (*PUTEREA este JOC COMPETITIV*, *PUTEREA este JOC DE NOROC*), *PUTEREA este PIESĂ de TEATRU*, *POLITICA este PUTERE*, *FUNCȚIA este PUTERE*.

Corpusul a fost selectat și interpretat din perspectivă cognitiv(ist)ă și semantico-pragmatică. Contextele mediatice prezentate în acest studiu arată cum viața politică (definită îndeosebi prin confruntare, conflict, putere, control, autoritate) este ilustrată prin metaforă. Exemplificările vin să demonstreze cât de vast și cât de dinamic este câmpul *puterii* în contextul politic actual.

BIBLIOGRAFIE:

Castells, Manuel, *Comunicare și putere*, Traducere Veronica Tomescu, București, Editura Comunicare.ro, 2015.
Charteris-Black, Jonathan, *Politicians and Rhetoric. The Persuasive Power of Metaphor*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011 (<https://books.google.ro/books?hl=ro&lr=&id=IkSBDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=%09Charteris-Black,+Jonathan,+Politicians+and+Rhetoric.+The+Persuasive+Power+of+M>

⁴⁵ *BEING SUPERIOR is BEING ABOVE* (Jasmina Hanić, *art. cit.*, p. 135).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 30.

etaphor&ots=CpZxrdF7RQ&sig=hRL3soMGXY5t3jflTmR3Fj5pO0s&redir_esc=y#v=onepage&q=%09Charteris-Black%2C%20Jonathan%2C%20Politicians%20and%20Rhetoric.%20The%20Persuasive%20Power%20of%20Metaphor&f=false, accesat octombrie 2018).

Coșeriu, Eugeniu, *Creația metaforică în limbaj*, Traducere Eugenia Bojoga, în *Dacoromania*, serie nouă, V-VI, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2000-2001, p. 11-33.

Drăgulescu, Radu, *Lingvistică generală*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2015.

Gauthier, Gilles, *La métaphore guerrière dans la communication politique*, în *Recherches en communication*, nr. 1. *La métaphore (I)*, Université Catholique de Louvain, 1994, p. 131-146 (<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/view/341/321>, accesat septembrie 2018).

Hanić, Jasmina, *The sense of control and power with OVER*, în *Explorations in English Language and Linguistics*, 2013, p. 132-148 (<https://hrcak.srce.hr/file/188864>, accesat noiembrie 2018).

Herteg, Crina, *Money and money-related metaphors in business English*, în *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, vol. 2, nr. 7, 2016, p. 54-59.

IDEM, *Money metaphors in English and Romanian. A Comparative Approach*, în *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, Future Academy, 2017, p. 115-125.

INDEX of /lakoff/metaphors (<http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors/>, accesat noiembrie 2018).

Kövecses, Zoltán, *Metaphor. A Practical Introduction*, second edition, New York, Oxford University Press, 2010.

Lakoff, George, *Metaphor and War. The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf*, 1991 (<https://georgelakoff.files.wordpress.com/2011/04/metaphor-and-war-the-metaphor-system-used-to-justify-war-in-the-gulf-lakoff-1991.pdf>, accesat noiembrie 2018).

Lakoff, George; Espenson, Jane; Schwartz, Alan (Ed.), *SECOND DRAFT COPY. Master Metaphor List*, University of California at Berkeley, octombrie 1991 (<http://araw.mede.uic.edu/~alansz/metaphor/METAPHORLIST.pdf>, accesat noiembrie 2018).

Lakoff, George; Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980/2003.

Musolff, Andreas, *Truths, lies and figurative scenarios. Metaphors at the heart of Brexit*, în *Journal of Language and Politics*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2017, p. 641-657 (https://www.researchgate.net/publication/320695384_Truths_lies_and_figurative_scenarios_Metaphors_at_the_heart_of_Brexit, accesat noiembrie 2018).

PRAGGLEJAZ GROUP, *MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse*, în *Metaphor and Symbol*, nr. 22(1), p. 1-39, Lawrence Erlbaum Associates, 2007

(http://www.lancaster.ac.uk/staff/eiaes/Pragglejaz_Group_2007.pdf, accesat noiembrie 2018).

Sporiș, Valerica, *Metafora conceptuală în actualitatea românească. „Politică și Război” la TV*, în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, vol. 17, nr. 2, Alba Iulia, Universitatea „1 Decembrie 1918”, 2016, p. 394-409.

IDEM, *Metafora conceptuală în jurnalismul de televiziune. Fenomenul BREXIT*, în *Transilvania*, nr. 11, Sibiu, Editura Armanis, 2016, p. 90-96.

Steen, Gerard; Dorst, Aletta; Herrmann, Berenike; Kaal, Anna; Krennmayr, Tina; Pasma, Trijntje, *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2011 ([https://books.google.ro/books?hl=ro&lr=&id=KxPkOIUZiNoC&oi=fnd&pg=PR1&dq=%09Metaphor+Identification+Procedure+Vrije+Universiteit+\(MIPVU&ots=-MwongX3ZX&sig=2CrBZB_-4MmGnOCMHucoDCj6o1c&redir_esc=y#v=onepage&q=%09Metaphor%20Identification%20Procedure%20Vrije%20Universiteit%20\(MIPVU&f=false](https://books.google.ro/books?hl=ro&lr=&id=KxPkOIUZiNoC&oi=fnd&pg=PR1&dq=%09Metaphor+Identification+Procedure+Vrije+Universiteit+(MIPVU&ots=-MwongX3ZX&sig=2CrBZB_-4MmGnOCMHucoDCj6o1c&redir_esc=y#v=onepage&q=%09Metaphor%20Identification%20Procedure%20Vrije%20Universiteit%20(MIPVU&f=false)

, accesat noiembrie 2018).

Terian, Simina-Maria, *Discursul public românesc înainte și după integrarea europeană. O abordare din perspectiva lingvisticii cognitive*, în *Proceedings of the International Conference „Communication, Context, Interdisciplinarity”*, vol. 2, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2012, p. 957-963.

Diferențele culturale în oglinda orizonturilor temporale

Irina Dincă

irina.dinca@e-uvt.ro

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: This paper aims to present some models of temporality emergent at the unconscious level of cultures, which are relevant in explaining the source of various cultural differences. This approach will have the starting point in the analysis of the horizons of time in the system of the stylistic matrix theorized by Lucian Blaga, which can be correlated with the cultural unconscious described by the American anthropologist Edward T. Hall. The time mandala imagined by Hall integrates several levels of time in a multifaceted system of temporality. The last section of the paper will focus on the way in which the orientation towards one of the three dimensions of time – the past, the present and the future – guides at an unconscious level the way of thinking and behaving of people with different cultural backgrounds. The three temporal horizons proposed by Blaga – the waterfall time, the river time and the fountain time – are analyzed in correspondence with the six time perspectives presented by Philip G. Zimbardo and John N. Boyd – past-negative, past-positive, present-fatalistic, present-hedonistic, future and transcendental future – and with the two temporal orientations from the 6-D model constructed by Geert Hofstede – long term and short term – in order to reveal their relevance in intercultural dialogue.

Key Words: temporal horizon, time perspective, time orientation, time attitude, cultural differences

„Așadar, ce este timpul? Dacă nimeni nu încearcă să afle asta de la mine, știu; dacă însă eu aș vrea să explic noțiunea cuiva care mă întreabă, nu știu.”
(Sfântul Augustin, 1998: 405)

I. Orizonturi temporale inconștiente

Parte integrantă a culturii, dimensiunea temporalității se dovedește a fi mult mai complexă decât timpul fizic, universal și obiectiv, măsurabil, uniform și ireversibil. Dincolo de timpul convențional, general asumat, fiecare cultură își are propriile fluxuri temporale care configurează subtil toate acțiunile, comportamentele, creațiile și valorile ce o definesc. Lucian Blaga surprinde această amprentă culturală a temporalității prin conceptul de *orizont temporal*, asociindu-i acestuia un sentiment al timpului prin care percepția temporală este filtrată și modelată cultural, conștient sau inconștient. Mai mult, Blaga dezvoltă *teoria dubletelor orizontice* și distinge între un *orizont temporal conștient* și un

orizont temporal inconștient: primul cuprinde deopotrivă *timpul fizic*, ce se înfățișează ca un „mediu omogen”, și *timpul psihologic*, „o succesiune indefinită de momente indiferente, care trec când mai repede, când mai încet, după starea psihică doar a privitorului” (Blaga, 1985: 120); cel de-al doilea orizont, cel inconștient, „se complică interior, dobândind un fel de fizionomie sau profil” (*Ibidem*) aparte, cumulând anumite predispoziții, într-un complex unic pentru fiecare cultură. Dacă orizontul conștient este – într-o oarecare măsură, cel puțin în ceea ce privește *timpul fizic*, convențional – „o constantă a umanității”, având un caracter general, orizontul inconștient este „o variabilă, în funcție de diverse colectivități istorico-geografice” (*Ibidem*: 138), fiind un factor generator de diferențe culturale.

Orizontul temporal inconștient este integrat de Lucian Blaga în complexul de factori inconștienți care alcătuiesc *matricea stilistică* prin care fiecare creație de cultură dobândește o *pecete stilistică* specifică. Astfel, în *Trilogia culturii*, Lucian Blaga definește *matricea stilistică* drept un „complex inconștient” de *categorii abisale*, *orizontice* (*orizontul spațial* și *orizontul temporal*), de *atmosferă* (*accentul axiologic*), ale *orientării* (*atitudinea anabasică și catabasică*) și *formative* (*năzuința formativă*), iar sinergia acestora are ca rezultat un *pattern* ce modelează din interior fiecare produs cultural (*Ibidem*: 409-410). Așadar, orizontul temporal nu este autonom și nu se manifestă izolat de celelalte dimensiuni ale culturii. El va fi corelat cu perspectiva spațială, nu întâmplător conceptul însuși de *orizont temporal* derivă dintr-o proiecție spațială implicită, iar metaforele conceptuale prin care Lucian Blaga își configurează modelele orizonturilor temporale posibile au o imagistică puternic spațializată. De altfel, teoreticienii metaforei conceptuale, George Lakoff și Mark Johnson, au susținut că „conceptele temporalității sunt structurate metaforic de către concepte ale mișcării și spațialității”, așadar reprezentările temporalității derivă „din concepte din domeniul spațial” (Evans, 2004: 15). *Timpul-cascadă*, *timpul-fluviu* și *timpul-havuz* asociază vizual derularea temporală cu fluiditatea apei care curge într-un cadru spațial și orientarea temporală către trecut, prezent sau viitor cu traiectoria spațială a elementului acvatic.

Lucian Blaga va distinge orbitele tot mai largi ale matricei stilistice, și implicit, ale orizonturilor temporale incluse în aceasta, într-o configurație multistratificată de viziuni culturale interferente. Astfel, *matricea stilistică* și *orizontul temporal* aferent pot fi puternic personalizate, putând constitui „substratul permanent pentru toate creațiile de o viață întreagă ale unui individ” (Blaga, 1985: 177) ori pentru viziunea lui personală despre lume. În conturarea acestei viziuni conlucrează un spectru mult mai larg de factori subiectivi, iar captarea acesteia într-o formulă stilistică este greu, dacă nu imposibil de realizat, tocmai prin bogăția de detalii care îi oferă unicitate. Cu cât perspectiva se extinde asupra unei mulțimi de indivizi și dobândește valențe colective, cu atât gradul de generalizare este mai mare și diferențele specifice sunt puse în paranteză, pentru a scoate în evidență ceea ce este similar. Astfel, la un alt

nivel, „matricea stilistică poate fi, cel puțin prin factorii esențiali, asemănătoare până la echivalență, la mai mulți indivizi, la un popor întreg sau chiar la o parte din omenire în aceeași epocă.” (*Ibidem*). Din această perspectivă, individul este prins într-o rețea de viziuni culturale concurente, uneori în armonie, alteori în vădită disonanță, care poate genera tensiuni și șocuri culturale. Cu atât mai mult cu cât individul nu mai trăiește într-o cultură insulară, iar dinamica și confruntarea modelelor culturale poate produce neașteptate interferențe și interacțiuni. Prin prisma acestor interferențe, rețeaua culturală în care este prins individul îi induce acestuia o serie de modele temporale concurente – de la cele microsociale, ale familiei sau ale grupurilor socio-culturale în care se integrează, la cele macrosociale, ale epocii sau ale grupului etnic sau religios din care face parte –, cu o influență mai mare sau mai mică asupra modului în care se conturează viziunea lui personală asupra timpului.

Această complexitate a „experimentării timpului” (Hall, 1989b: 127) în diferitele sale proiecții concomitente se regăsește într-o altă metaforă conceptuală din sfera acvaticului, formulată în anii '80 ai secolului trecut de un teoretician american al comunicării interculturale, Edward T. Hall. În viziunea acestuia, ființa umană este cufundată într-o „mare a timpului”, în care circulă diferiți curenți și contracurenți alimentați de apele aduse de râurile ce scaldă ținuturi diverse, iar acestea modifică natura amestecului și produc o formulă chimică unică, specifică fiecărui loc și fiecărui moment (*Ibidem*). Fiind asemenea „peștelui în apă”, nutrindu-se din mediul în care trăiește, omul se adaptează natural la înrâuririle mediului cultural în care își desfășoară existența, fiind rareori conștient de impactul acestor influențe.

Pentru Edward T. Hall, „timpul este cultură” (*Ibidem*: 11) și este practic „imposibil să separăm timpul de cultură la anumite niveluri” (*Ibidem*: 3), așadar, pentru a înțelege mai bine modul în care teoreticianul american descrie „cealaltă dimensiune a timpului”, cea ascunsă în „curenții subterani” ai inconștientului, e necesară mai întâi o incursiune în viziunea sa despre cultură. Cultura, în viziunea lui Hall, este structurată pe trei niveluri suprapuse. *Nivelul de suprafață* este cel al „culturii conștiente, explicite, manifeste” (*Ibidem*: 6), puternic verbalizat și simbolic, fiind partea vizibilă, transparentă și pentru cei din afara culturii respective. Un al doilea strat îl constituie *nivelul privat al culturii* (*Ibidem*: 230), care rămâne în sfera conștiinței, dar devine opac pentru cei din afara culturii respective, cuprinzând acele elemente culturale asumate de către membrii unei anume culturi și care acționează ca un liant cultural, asigurând coeziunea culturală. Însă cel mai consistent este *nivelul de bază al culturii* (*basic level culture*), denumit și *nivelul primar al culturii* (*primary level culture*) sau *nucleul culturii* (*core culture*), care cuprinde „gramatica ascunsă a culturii”, adică factorii inconștienți care determină viziunile despre lume, valorile, regulile de comportament și ritmurile fundamentale ale vieții (*Ibidem*: 6). Acest nivel este aproape în totalitate neconștientizat și neverbalizat, rămânând ascuns chiar și pentru membrii culturii respective, de aici și dificultatea de a-l analiza și de a-l aduce în lumina conștiinței. Acest

nivel primar al culturii funcționează asemenea unui „program ascuns” (Idem, 1989a: 44) care imprimă automat, implicit și inconștient un set de norme de comportament ce rămân în afara conștiinței atâta timp cât ele se dovedesc viabile. De abia contactul cu alteritatea, cu *gramaticile ascunse* ale altor culturi oferă posibilitatea de a conștientiza mecanismele invizibile ale propriului *inconștient cultural*.

Nu întâmplător Edward T. Hall mărturisește că pentru el calea de transcendere a propriei culturi a coincis cu confruntarea cu alte modele culturale de organizare a timpului. De abia atunci a devenit conștient de propriul *sistem temporal*, puternic compartimentat și riguros organizat, când acesta și-a dovedit ineficiența în alte spații culturale decât cel american, precum cel japonez. Iar „șansele de a acționa corect” – conform setului implicit de reguli impuse de nivelul primar, cel al *inconștientului cultural* – „scad pe măsură ce distanța culturală crește” (*Ibidem*: 76). Dintr-o astfel de perspectivă interculturală, care așază în oglindă sisteme temporale variate, Hall intuiește că fiecare cultură își are proprii *curenți temporali*, care orientează implicit comportamentele, atitudinile și valorile specifice culturii respective.

II. Monocronie și policronie

Timpul traversează toate cele trei niveluri ale culturii din viziunea lui Edward T. Hall, dar cele mai fascinante, dar și mai greu de descifrat și conștientizat, sunt „ramele temporale” ce se structurează în sfera de influență a nivelului primar al culturii. Departe de a fi doar „o simplă convenție”, timpul se insinuează organic, dovedindu-se a fi „unul dintre principalele sisteme de organizare a vieții” (*Ibidem*: 136), punându-și amprenta asupra tuturor comportamentelor umane și imprimând ritmuri specifice existențelor individuale și sociale. Dar ceea ce face mai dificilă decodarea și armonizarea acestor ritmuri dependente cultural este tocmai limbajul lor ascuns în textura evenimentelor, ce arareori este conștientizat, fiind doar parțial descifrabil dincolo de barierele impuse de diferențele culturale (*Ibidem*: 76). Transcenderea barierelor culturale este cu atât mai dificilă cu cât limitările impuse de propria cultură acționează ca niște „ochelari de cal” (*cultural blinders*) care decupează prin prisma codurilor culturale doar anumite aspecte ale realității, obturând deschiderea spre perspective complementare. Timpul este astfel interpretat și modelat în funcție de propriile lentile culturale, iar modelul temporal astfel construit, la rândul său, devine un factor organizator al vieții individuale și sociale. Mai mult chiar, timpul devine un factor de presiune din exterior, supraindividual, prelungindu-se în diverse „extensiuni” ale ritmurilor interioare, biologice, cărora tind să li se substituie, creând derută și alienare.

Potrivit lui Edward T. Hall, *extensiunile* sunt „manifestări proiectate în exterior ale impulsurilor, nevoilor și cunoștințelor umane, reflectând impulsurile noastre inconștiente” (Idem, 1989b: 130), produse ale noilor

tehnologii care vin în prelungirea simțurilor și aptitudinilor înnăscute, precum „telefonul în prelungirea vocii umane, televiziunea în prelungirea văzului și auzului”, „computerele extinzând memoria umană” sau dispozitivele de măsurare a timpului extinzând mecanismele ceasului interior (*Ibidem*: 130-131). După cum remarcă Edward T. Hall, ramele temporale au fost mult mai laxe până la apariția ceasornicelor în secolul al XIV-lea și răspândirea lor prin producția lor pe scară largă de către breslele ceasornicarilor, la mijlocul secolului al XVI-lea (*Ibidem*: 129). Însă în doar câteva secole, extensiunile temporale s-au perfecționat și rafinat într-o asemenea măsură încât ele nu că doar că au dobândit o precizie infinitesimală, dar au și generat o serie de constrângeri de presiune variabilă de la o cultură la alta. O astfel de rafinare a extensiunilor temporale își găsește expresia în cultul orarului, al programului riguros stabilit, al punctualității ca cerință a conduitei civilizate.

În acest sens, Edward T. Hall distinge, ca factori de diferențiere culturală, între *timpul monocronic*, care funcționează după principiul „un singur lucru deodată” (*one-thing-at-a-time*), și *timpul policronic*, care se structurează după cerința „mai multe lucruri deodată” (*many-things-at-a-time*) (*Ibidem*: 230). *Timpul monocronic* este specific culturilor occidentale dependente de orarul care segmentează fluxul temporal în intervale minuțios distribuite și liniar organizate, favorizând succesiunea acțiunilor umane în funcție de un program prestabilit. În schimb, *timpul policronic* abandonează modelul liniar în favoarea unei simultaneități ce suprapune acțiunile umane, într-o continuă comutare între diferite activități, încurajând spontaneitatea și maleabilitatea. Din această perspectivă, culturile care adoptă o ramă temporală monocronică, precum cea americană, sunt predispuse spre rigoare și ordine, care sunt mai presus de relațiile interumane pe care și le subordonează, sub imperativul organizării și selectării priorităților. Timpul dobândește astfel materialitate, devine „tangibil”, asemenea unui bun care poate fi „salvat, consumat, risipit, pierdut” (*Ibidem*: 48). Pe de altă parte, *timpul policronic*, specific culturilor mediteraneene, precum și celor arabe, este mai degrabă rizomatic, permițând o continuă glisare între priorități, nu în funcție de un orar prestabilit și rigid, ci raportându-se flexibil la mecanismele afective ale relațiilor interumane. În vreme ce *culturile monocronice* sunt „orientate spre sarcini, orare și proceduri”, *culturile policronice* sunt „orientate spre oameni” și spre complexe raporturi interumane (*Ibidem*: 53). Timpul dobândește o față mai feminină, prin încărcătura afectivă și prin orientarea axiologică spre valorile vieții familiale, care întotdeauna vor avea prioritate în *culturile policronice* în raport cu orice alte responsabilități. Edward T. Hall asociază dimensiunea feminină a *timpului policronic* cu activitatea emisferei drepte a creierului, care controlează procesele afective, imaginația și creativitatea, pe când *timpului monocronic* puternic masculinizat îi este asociată activitatea emisferei stângi a creierului, care gestionează logica, raționalitatea, calculul precis, gândirea cauzală și reprezentarea liniară a evenimentelor (*Ibidem*: 52-53).

III. *Mandala timpului*

Cele două modele complementare ale timpului conturate de Edward T. Hall nu se găsesc în stare pură în culturile lumii, ele prezintă variații și grade diferite de manifestare, înscriindu-se în zone diferite, mai apropiate sau mai îndepărtate de extremitatea *monocronică* sau *policronică* a „spectrului temporal” (*Ibidem*: 53). De altfel, dihotomia *monocronie/ policronie* caracterizează *microtimpul*, doar una dintre cele nouă ipostaze ale timpului pe care antropologul american le sistematizează într-o „hartă a timpului” organizată sub forma unei „mandale a temporalității” (*Ibidem*: 17). În primul rând, formele timpului sunt grupate în această mandală în patru dublete, două dintre ele aparținând *timpului filosofic și conștient: timpul fizic/ timpul metafizic* și *timpul sacru/ timpul profan*, iar celelalte două subsumându-se *timpului inconștient emergent: timpul biologic/ timpul personal* și *timpul sincron/ microtimpul*. În centrul mandalei se află cea de a noua formă temporală, *metatimpul*, care cuprinde numeroasele teorii despre natura timpului: conceptele, reprezentările, metaforele timpului, care nu trebuie să fie confundate cu timpul real (*Ibidem*: 27). *Timpul fizic* este timpul obiectiv, măsurabil, relativ independent de context și totodată cel mai puțin marcat cultural. El este asociat direct cu *timpul metafizic*, cu o puternică încărcătură culturală, care transcende limitele impuse de legile newtoniene, incluzând coincidențe inexplicabile din perspectiva legilor fizicii clasice, precum bizarele fenomene de *déjà vu* (*Ibidem*: 23). Cuplul *fizic – metafizic* se oglindește simetric în dubletul *profan – sacru*, care este mult mai puternic marcat de contextul cultural. *Timpul sacru* are o dimensiune mitică, este „repetabil și reversibil” (*Ibidem*: 25), Hall adaptând la schema sa temporală conceptualizările lui Mircea Eliade din *Sacru și profanul*. Asemenea timpului metafizic ce transgresează condiționările timpului fizic, timpul sacru este unul „circular, reversibil și recuperabil” (Eliade, 2000: 49) prin ceremoniile și riturile care îi prilejuiesc omului o ieșire din timpul profan. Cu subtile rădăcini în *timpul sacru*, *timpul profan* este o oglindă a modului în care *timpul fizic* este reprezentat, compartimentat, convenționalizat în calendar. Dacă inițial jaloanele temporale au avut o puternică semnificație sacră, în timp aceasta s-a estompat sau chiar s-a opacizat. În schimb, minuțiosul sistem piramidal de divizare a timpului în secunde, minute, ore, zile, săptămâni, luni, ani, decade, secole și milenii formează eșafodajul conștient și explicit al unei viziuni raționaliste asupra timpului, oferind impresia domesticirii acestuia printr-un control riguros al curgerii sale ireversibile.

Cealaltă jumătate a *mandalei timpului*, cea asociată inconștientului, cuprinde o serie de forme temporale mai subtile, insinuându-se firesc, uneori imperceptibil în existența umană și chiar modelând-o din umbră. Un prim dublet, mai puțin dependent de contextul cultural, este format din *timpul biologic* și cel *personal*. *Timpul biologic* cuprinde influențele bioritmurilor, ale

ciclurilor naturale și astronomice, inclusiv modul în care alternanța lumină-întineric și fusul orar își pun amprenta asupra organizării temporale a existenței umane. *Timpul biologic* este unul ritmic și regulat, el presupune o sincronizare a fiziologiei organismului uman cu ritmurile exterioare, printr-o adaptare imperceptibilă la pulsațiile mediului. *Timpul personal*, în schimb, are o notă mult mai pronunțat subiectivă, subsumând experiențele individualizate legate de curgerea timpului. *Timpul personal* nu mai presupune o curgere uniformă și constantă, ci este resimțit într-o desfășurare mai rapidă („timpul zboară”, accelerarea timpului) ori mai lentă („timpul se târăște”, încetinirea timpului) sau poate fi chiar suspendat, într-o ieșire temporară din fluxul temporal („timpul stă”, oprirea timpului) prin meditație, de pildă (*Ibidem*: 19-20). Cealaltă pereche situată în sfera inconștientului este cea formată din *timpul sincron* și *microtimp*. *Timpul sincron* presupune sincronizarea ritmurilor personale în interacțiunile interpersonale, într-un fascinant „dans al vieții”, precum și adaptarea lor la macroritmurile culturale, întrucât, în viziunea lui Hall, grupurile sociale, orașele, culturile au ritmuri proprii, imperceptibile, dar inevitabile (*Ibidem*: 25). *Microtimpul*, la rândul său, rămâne aproape în întregime în afara conștiinței, fiind puternic marcat cultural, având o configurație unică pentru fiecare cultură (*Ibidem*: 24), modelele temporale *monocronice* și *policronice* integrându-se acestei ipostaze temporale.

În viziunea lui Edward T. Hall, timpul este neomogen și pluriform: el este alcătuit din fluxuri temporale întrețesute, dar fiecare avându-și propriile legi, neaplicabile celorlalte ipostaze temporale:

Fiecare diviziune a mandalei reprezintă un tip radical diferit de ceas. Privind din această lumină și luând în considerare diferitele clase ale timpului, este important de notat că regulile de înțelegere a unei categorii (a unui tip de ceas) nu sunt aplicabile altei categorii. Este inutil să încerci să înțelegi timpul fizic (științific) în termenii categoriei opuse, care este timpul metafizic, și viceversa, sau să aplici regulile timpului sacru la timpul profan. Aceste clase ale timpului sunt asemenea unor universuri diferite cu legi diferite. (*Ibidem*: 16)

Fiecare „univers temporal” poate fi asociat unui alt *nivel de realitate*, așa cum este acesta definit de Basarab Nicolescu, drept „un ansamblu de sisteme aflate mereu sub acțiunea unui număr de legi generale” (Nicolescu, 2002: 142) proprii, inadecvate celorlalte niveluri de Realitate, iar trecerea dintr-un sistem de referință într-altul presupune comutarea de la un set de legi la altul. Timpul se dovedește astfel o rețea complexă și subtilă de sisteme temporale care coexistă și generează (de)sincronizări și diferențe culturale.

IV. Dimensiunile timpului

Sfântul Augustin, în *Confesiuni*, surprinde cele trei dimensiuni majore ale timpului drept o continuă curgere a viitorului în prezent și a prezentului în trecut: „dacă timpul nu s-ar scurge, nu ar exista timp trecut, și dacă n-ar mai fi

să vină nimic, n-ar mai exista timp viitor, care, dacă n-ar exista nici el, n-ar mai exista timp prezent” (Sfântul Augustin, 1998: 405). Această fluiditate a timpului este transpusă de Lucian Blaga în cele trei metafore conceptuale care alcătuiesc sistemul său ternar de orizonturi temporale posibile. *Timpul-cascadă* este esențialmente orientat spre un trecut desăvârșit, aflat în apexul existenței, iar tot ceea ce îi urmează este doar „devalorizare, degradare, pervertire, împrăștiere și destrămare” (Blaga, 1985: 125). Căderea clipelor în cascada temporalității este sinonimă cu prăbușirea într-o stare degradată, iar „alunecarea pe panta timpului” (*Ibidem*) este valorizată negativ, ca un drum spre moarte. Această viziune a „timpului pornit spre nadir” (*Ibidem*: 126), pe care Blaga o regăsește cu precădere în spațiul mediteranean din epoca elenismului, dar și în romantism ori în sensibilitatea modernă, se insinuează în culturile ce idealizează momentul inaugural, puritatea originară și devalorizează prezentul și, implicit, viitorul. Focalizarea asupra prezentului este vizualizată de Blaga sub forma *timpului-fluviu*, a cărui curgere este uniformă, fără diferențe de nivel axiologic. Din această perspectivă, timpul este fie „o simplă iluzie”, întrucât trecerea lui nu aduce nicio schimbare majoră în relieful existenței, fie „egal sieși”, într-o valorizare exclusivă a lui *hic et nunc*, a prezentului „autonom, sieși stăpân” (*Ibidem*). Cea de-a treia viziune circumscrisă tripticului orizonturilor temporale posibile din sistemul blagian este cea a *timpului-havuz*, care presupune o „intensificare crescândă, amplificare neîntreruptă, de valori” (*Ibidem*: 123). Așadar, acest orizont temporal ascendent, regăsit de Blaga în religia ebraică, dar și în orice cultură ce dezvoltă o „dimensiune mesianică” (*Ibidem*: 122), vizualizează timpul în trepte de o tot mai înaltă altitudine axiologică. Pentru Lucian Blaga *timpul-cascadă*, *timpul-fluviu* și *timpul-havuz* sunt trei modele orizontice primare, ele se pot combina și genera variate orizonturi temporale derivate, în funcție de variabilele fiecărei culturi.

Viziunea lui Blaga asupra celor trei orizonturi temporale fundamentale poate fi corelată cu studiile psihologice și interculturale despre *perspectiva temporală* (*time perspective*), concept definit de Kurt Lewin în 1952 drept „totalitatea concepțiilor individului despre viitorul său psihologic și trecutul său psihologic la un moment dat” (Lewin, apud Nuttin, 2014: 15). Acest construct teoretic este nuanțat de Joseph Nuttin, care distinge între *perspectiva temporală propriu-zisă* și alte două concepte înrudite, *atitudinea temporală* (*time attitude*), pozitivă sau negativă, față de trecut, prezent și viitor, respectiv *orientarea temporală* (*time orientation*) a comportamentului și gândirii către trecut, prezent sau viitor (Nuttin, 2014: 11). *Atitudinea temporală* poate fi asociată cu ceea ce Blaga numește *accent axiologic*, și anume valorizarea orizontului temporal de către inconștientul care îi atașează o anumită valoare, pozitivă sau negativă (Blaga, 1985: 150). Corelând orientarea spre cele trei dimensiuni temporale, prezent, trecut și viitor, cu atitudinea pozitivă sau negativă față de acestea, Philip G. Zimbardo și John N. Boyd (1999) au distins șase perspective temporale majore, care generează diferențieri individuale și

culturale în gândire și comportament. Primele două perspective temporale, *trecut-negativ* și *trecut-pozitiv*, se orientează spre trecut, situându-l însă la poli axiologice opuși: primul model exprimă aversiunea față de un trecut traumatizant, pe când cel de-al doilea reflectă o atitudine nostalgică față de un trecut luminos. Cele două perspective focalizate pe prezent se află și ele la antipodi axiologici: pe de o parte, modelul *prezent-fatalist*, care exprimă o atitudine pasivă în fața vieții, generată de descurajare, lipsa de speranță și de neputința în fața forțelor incontrolabile ale destinului, pe de altă parte, modelul *prezent-hedonist*, care presupune o atitudine activă, de asumare impulsivă și iresponsabilă a riscurilor. O altă opoziție se conturează între modelul *prezent-hedonist* și modelul orientat spre viitor, în care trăirea intensă a prezentului este sacrificată pentru atingerea unor scopuri minuțios proiectate în viitor. Cea de a șasea perspectivă este orientată spre un *viitor transcendental*, de dincolo de moarte, iar toate acțiunile sunt ghidate din perspectiva pedepselor și recompenselor de după moarte. Pe lângă cele șase modele validate experimental, cei doi cercetători imaginează profilul ideal al unei *perspective temporale echilibrate* (*Ibidem*: 1285), care să valorifice ceea ce este pozitiv în fiecare orientare temporală, trecutul oferind rădăcinile ancorate în tradiție, prezentul garantând trăirea intensă a fiecărei experiențe, iar viitorul promițând recompense și împliniri.

Perspectivile temporale decantate de cercetările din domeniul psihologiei se dovedesc foarte utile și din perspectiva sociologiei și psihologiei interculturale. Ele funcționează nu doar în explicarea diferențelor individuale, ci și a celor culturale, fiecare cultură avându-și propriile *sisteme temporale*, fin reglate și subtil diseminate la nivelul *inconștientului cultural*. Un exemplu relevant este integrarea orientării temporale în sistemul celor șase dimensiuni ce caracterizează și diferențiază culturile din viziunea lui Geert Hofstede. Este vorba despre cea de-a cincea dimensiune culturală, „*orientare pe termen lung – orientare pe termen scurt*”, prima direcție fiind axată pe „*cultivarea virtuților orientate spre o răsplată viitoare, în special stăruința și perseverența*”, iar cea de-a doua direcție subsumând perspectivele temporale orientate spre prezent și spre trecut, reprezentând „*cultivarea virtuților legate de trecut și de prezent, îndeosebi respectul față de tradiție, apărarea «obrazului» și îndeplinirea îndatoririlor sociale*” (Hofstede, Hofstede, Minkov, 2012: 231). Rezultatele cercetărilor lui Hofstede sunt consemnate în tabele care cuantifică această orientare temporală și plasează țările lumii pe o axă a deschiderii temporale a culturilor. Astfel, dacă, în general, culturile Extremului Orient au cea mai mare deschidere spre viitorul îndepărtat, țările din Orientul Mijlociu se plasează la celălalt pol, al celui mai redus grad de deschidere spre viitor, în timp ce România se situează aproximativ la distanță egală de cele două extreme (*Ibidem*: 246-249).

În concluzie, eforturile teoretice de clarificare și sinteză a modelelor prin prisma cărora timpul este perceput diferențiat la nivel individual și cultural – *orizonturile temporale* blagiene, formele temporalității integrate de Edward

T. Hall în *mandala timpului*, perspectivele temporale decantate prin cercetările lui Philip G. Zimbardo și John N. Boyd, *orientarea pe termen lung*, respectiv *scurt* din harta culturală a lui Geert Hofstede – se dovedesc complementare, relevând complexitatea rețelelor temporale interconectate de mecanismele inconștientului cultural. Pe de o parte, studiul lor este relevant pentru iluminarea mecanismelor procesului de *enculturație*, ca „sumă a achizițiilor directe, care nu presupun o învățare deliberată”, proces ce se petrece în mare măsură la nivel inconștient, prin acțiunea *implicitului cultural*, care organizează și structurează imperceptibil gândirea și comportamentul membrilor unei comunități (Gavreliuc, 2011: 53-54). Pe de altă parte, aceste modele temporale specific culturale își dovedesc utilitatea în studiul mecanismelor de asimilare sau respingere ce survin în procesul de *aculturație*, prin care „o cultură integratoare le impune reprezentanților” altor culturi „patternurile sale definitorii” (*Ibidem*: 54). Din această perspectivă dialogică, recunoașterea *orizonturilor temporale* – care generează diferențe culturale ce pot conduce la inadapătări și chiar șocuri culturale – poate facilita medierea și armonizarea interculturală.

Bibliografie:

- Blaga, Lucian, *Opere 9 Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, 1985.
- Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, Traducere din franceză de Brîndușa Prelipceanu, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2000.
- Evans, Vyvyan, *The Structure of Time. Language, meaning and temporal cognition*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Gavreliuc, Alin, *Psihologie interculturală. Repere teoretice și diazoze românești*, Iași, Editura Polirom, 2011.
- Hall, Edward T., *Beyond Culture*, New York, Anchor Books, A Division of Random House, Inc., 1989a.
- Hall, Edward T., *The Dance of Life: The Other Dimension of Time*, New York, Anchor Books, A Division of Random House, Inc., 1989b.
- Hofstede, Geert, Hofstede, Gert Jan, Minkov, Michael, *Culturi și organizații. Softul mintal. Cooperarea interculturală și importanța ei pentru supraviețuire*, Traducere din engleză de Mihaela Zograf, Cuvânt înainte la ediția română de Cosmin Alexandru, București, Editura Humanitas, 2012.
- Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Ediția a II-a, Traducere de Vasile Sporic, Iași, Editura Junimea, 2002.
- Nuttin, Joseph, *Future Time Perspective and Motivation. Theory and Research Method*, With the collaboration of Willy Lens, New York and London, Psychology Press, Taylor & Francis Group, 2014.
- Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I Șerban, București, Editura Humanitas, 1998.

Zimbardo, Philip G., Boyd, John N., *Putting Time in Perspective: A Valid, Reliable Individual-Differences Metric*, în „Journal of Personality and Social Psychology”, Vol. 77, Nr. 6, decembrie 1999, p. 1271-1288.

Jana Kenda

jana.kenda@ff.uni-lj.si

Ljubljana University

Abstract: Repair is one of the fundamental mechanisms for the organization of spoken discourse, specially of natural, spontaneous conversation which is characterized by the linearity of discourse and a scarce possibility of planning. The presentation deals with the study of discourse markers (DMs) as signals of *self-repair* in spontaneous Italian language. The work presents the analysis of the metatextual function of DMs, as they facilitate the organisation of the conversation by enabling the speakers to intervene on their prior speech: by *self-repair* (providing examples, appropriate definitions and additional information or paraphrasing) or by *self-correction* (correcting morphological, syntactical or phonological mistakes, finding more suitable collocations of words or attenuating the meaning of their words). The analysis on seventeen native speakers has shown that the speakers are very creative in using (sometimes even inventing *ad hoc* forms) more than fifty different types of DMs to signal the above mentioned pragmatic functions for speech management. This multitude of forms demonstrates the dynamism and flexibility of spoken language, but it also proves that it is far more important and useful to deal with their pragmatic functions since bare classifications cannot capture all their (pragmatic) potential. On the other hand, it has been proven that *self-repair* i) is potentially pertinent to the structure of any utterance; ii) represents an effective alternative to other mechanisms of spoken discourse; iii) can predominate over the production of the following element(s) by reorganizing the syntactical organization of previously uttered discourse.

Keywords: self-repair; self-correction; spontaneous speech; discourse markers; pragmatic functions; metadiscourse.

1. Introduction

Repair is a fundamental mechanism for organising spoken discourse. It is very common for speakers to find problematic what they say or hear during conversation, leading them to want to interrupt it by correcting or altering the words they used (in case they made obvious errors) or by extending, illustrating and providing examples (should they need to clarify or they wish to prevent misunderstanding). Since natural, spontaneous conversation is characterised by the linearity of discourse and limited possibilities to plan ahead, the (self-) repair mechanism stands out for the fact it is very frequently employed and

used by all kinds of speakers, from natives to speakers of L2, although with significant variations due to age, education level and social status in the conversation.

This study's overall aim is to examine the metadiscursive function of discourse markers (DMs) as signals of self-repair in spontaneous Italian language. The specific objectives are to: (a) show that self-repair is not an example of a „tolerable mistake“ involving deviation from the ideal, but plays a very important and pragmatic role by allowing the speaker to optimise their faculty of expression (Berretta 1984); (b) demonstrate that self-repair is a valuable linguistic vehicle that facilitates a coherent flow of discourse; (c) highlight the repetitiveness of some DMs in certain macro functions (e. g. paraphrase, error correction or exemplification) (Bazzanella 1986; 1995; Verdonik 2007) which assists with the understanding of discourse (which is time-limited, like its production); and (d) prove that self-repair and DMs have a stable repetitive structure on whose basis we can talk about the self-repair mechanism or, more precisely, self-repair *system*.

Repair takes different forms: as reformulations, discontinuities, fragmentations, interruptions of thought, repetitions, clarifications, insertion of omitted expressions, correction of (audible) errors, etc. The motives for repair initially arise from difficulties concerning the production of spoken language: choice of an improper expression, omission of a word, need for intelligibility (Bolinger 1953 cited in Schegloff et al. , 1977: 361), need to synchronise with co-speakers (Clark, 2002: 5), need to prevent misunderstanding (Kaur, 2011: 2706) and problems of hearing or understanding other speakers' words as well as the need to correct or complete their utterances.

2. Previous accounts

2.1. On speech and spontaneous conversation

Regarding the diamesic dimension of the Italian language, Berretta defines speech as a language form realised through the acoustic-sound channel in the presence of at least two interlocutors, and including the possibility of feedback (Berretta 1994: 242). Bazzanella calls these definitions situational *macro-traits* and adds the framework of a common non-linguistic context. *Macro-traits* are subsequently associated with certain *micro-traits* which further refine the spoken discourse: linearity of discourse is reflected in the rare (or limited) possibility to plan with consequent syntactical fragmentation, brachylogy, pauses, self-interruptions and self-repair, DM use, etc. (1994: 14). Speakers cannot take back the words they have stated, they can only offer a better solution to a choice of expression, or complete or explain what they said or wanted to say (Bazzanella 2005: 40). In addition, prosody and paralinguistic elements are some of those acoustic-sound channel characteristics that significantly shape the interpreted meaning and the message's illocutionary force.

In analysing specific phenomena in spoken discourse, research needs to be limited to a particular type of speech. Here I have chosen to work on spontaneous speech due to the fact that research on metadiscourse and self-repair in spontaneous speech is rarer than research on planned speech (to mention just a few research fields: Schiffrin 1980 – interviews on social themes; Berretta 1984 – expository monologues; Bazzanella 1984 – monologues in formal situations; Heiser et al. 2003 – sociolinguistic interviews; Ilie 2003 – parliamentary debates; Verdonik 2007 – phone conversations on a certain matter). Unlike what can be observed in spoken discourse produced within these specific contexts, when spontaneous speech occurs in informal situations the need for instant cognition and the limitations on planning explain the requirement to engage in self-repair.

Despite the common view that the content of spontaneous conversation is trivial and apparently produced without any real purpose, such conversation is a highly communicative and precisely structured activity. In impromptu everyday conversation, we negotiate important dimensions of our social identity and interpersonal relationships (Eggins & Slade, 1997: 6-9). Eggins & Slade refer to the „paradox of spontaneous conversation“: this paradox emerges from the fact that in most cases spontaneous conversation is a type of interaction where we feel more relaxed, free and at ease with ourselves than during any other form of communication, while also being a time in which we are constantly occupied with thinking, connecting and building our social environment via our linguistic behaviour. Moreover, *spontaneous* conversation (also known in the literature and studies on speech as „everyday talk“, „casual conversation“, „informal discourse/conversation“) differs from *pragmatic* and *institutionalised* interactions in terms of: (a) pragmatic motivation (spontaneous conversation is not pragmatically motivated); (b) level of formality (pragmatic conversation is usually characterised by formal formulas and expressions of politeness, spontaneous speech is informal); (c) length and number of interlocutors (pragmatic conversation is basically short and mostly occurs between two or three speakers, while the length of spontaneous conversations and number of participants are neither limited nor fixed); (d) context (institutionalised interactions are held in very specific contexts that necessitate the strict use of conventional linguistic forms and exchange of roles, spontaneous conversation can be initiated anytime, anywhere, by anyone) (Eggins & Slade, 1997: 19-20).

2.2. On repair

Detailed studies of conversation within Conversation Analysis and Ethnomethodology of Communication reveal that conversation is organised systematically „so as to minimize the occurrence and the disruptiveness of communicative breakdowns between interactants and to render the mechanical workings of conversation as unobtrusive as possible“ (Besnier 1989: 315). As

a result, the (self-)repair mechanisms speakers employ appear to be regular and foreseeable.

According to a broad understanding of Conversation Analysis, repair is defined as a mechanism that allows speakers to modify their spoken communication (and its implications) after having initially produced it (Kurhila 2001: 1084) and conversation participants to return matters to normal when something goes wrong in the interaction in terms of their own or another's understanding of the matters being discussed (Fele 2007: 45).

Schegloff et al. distinguish *repair*, whose occurrence is not necessarily due to an error, and *correction*, commonly understood as referring to the clarification of an error by stating what is correct (1977: 363), thereby representing a subcategory of the former. Both *repair* and *correction* may even occur in the absence of any trace of audible error while, conversely, an audible error does not have to trigger either of them. In this work, I also use both terms, depending on the context in which they appear and are to be addressed.

Schegloff et al. describe the organisation of *repair/correction* in conversation by referring to structural preference. Namely, one of their main findings is that *self-repair* (or *self-correction*) and *other-repair* (or *other-correction*) are not equivalent alternatives: the first is preferred (without any stress or hesitation) while the second is dispreferred (it implies hesitation and is open to any kind of inferences due to various circumstances and interactional purposes). This position is later contrasted with the view of Norrick (1991) who asserts that in *asymmetric speech situations* (i.e. in interactions between native and non-native speakers, illustrated in Kurhila 2001 or interactions in English as a lingua franca – ELF – conducted entirely by non-native speakers in English, as discussed in Kaur 2011, or conversations between professor and student, doctor and patient, bank clerk and client, etc.) repair is organised more according to the speaker's ability to perform the correction and not their desire to respect the preference for self-correction.

The distinction between *self-repair* (or *self-correction*) and *other-repair* (or *other-correction*) arises from the fact that the person making the repair is not necessarily the one who indicates the need for repair. In fact, both *self-repair* (or *self-correction*) and *other-repair* (or *other-correction*) may result from different types of initiation. Schegloff et al. thus distinguish between *repair initiation* and *repair outcome* and propose a scheme containing possible scenarios where it is possible to point out the differences between speakers who initiate repairs and those who perform them (Schegloff et al. 1977: 366-7).

When speakers react to a difficulty regarding speaking, hearing or understanding the conversation, they always do it in a few sequentially-situated positions. These depend on the speaker who initiates the repair. Table 1 graphically presents the possible positions:

Table 1		
turn	speaker	
1	X	position 1
2	Y	position 2
3	X	position 3
4	Y	position 4

Self-initiated repairs can be found in the immediate vicinity of the source of trouble and can occupy one of the positions described in the following examples. (All of these examples are original, based on self-recorded, naturally-occurring material. The translations from Italian into English are all mine. Since we are dealing with spontaneous language, the translations only have a communicative value. In all examples, instances of self-repair are emphasised and indicated by an arrow /→/. See Appendix for more transcription conventions):

a) same turn as the source of trouble (turn 1)

(1) G: lei il cognome Kolar mica lo sa da dove

E: → io non l'ho mai capito da dove viene / perché la sto- la leggenda familiare

dice che è:: un cognome boemo // i miei nonni erano di Trieste Trieste e Trieste si sa insomma però non si sa se qualcuno / mai

(G: she doesn't really know where her surname Kolar comes from

E: → I never knew where it came from / because the sto- the legend of my family

says that it is one:: bohemian surname // my grandparents came from the centre of Trieste and as we all know Trieste well nobody knows if anyone / ever)

b) in that turn's transition space

c) in the third turn (the 3rd turn after the source of trouble)

(2) M: ed incontrerete i genitori quindi le famiglie e il ragazzo che sarà in

compagnia dei vostri:::

J: OK sì

M: → degli altri giurati diciamo così e faranno conoscenza vi salutate:: poi vi vedete domani al festival

J: Ok va bene allora

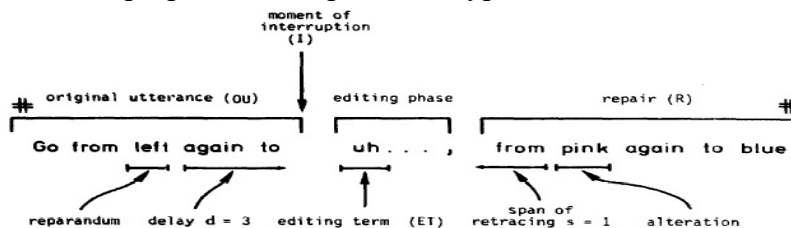
(M: and you will meet the parents that means the families
and the guys that will
be in company of you::r
J: yeah right
M: → of the other jurors let's say so so that they will get to
know each other
you'll say hi:: then you meet tomorrow at the festival)

Other-initiation (repair initiated by someone apart from the speaker) almost always appears in one position, that being position 2 (in the turn following the source of trouble):

(3) E: eeh non mi ricordo insomma in mezzo in Istria centrale
e l'abbiamo
portata in questo posto lei era un po' sempre eee era
una single era rimasta proprio
J: → una zitella vuoi dire
E: sì single ho detto no [ride] comunque la parola giusta
era quella che dici tu
(E: eeh I don't remember well in the middle of Central Istria
and we took her to
this place she has always been eee she was single she
remained really
J: → a spinster you mean
E: yes I said single you know [laughs] but the correct word
is the one
you used)

2.3. On the structural organisation of self-repair

The core of the analysis in this research is the structural organisation of self-repair, as defined by Levelt who believes self-repair is the result of a complex interaction between perceptual and productive processes. In order to make the repair, the speaker must first perceive the disorder and interrupt the flow of his spoken word production, then create a new element that highlights the disorder and resolves any potential negative consequences upon reception (1983: 45). Levelt thus proposes that repair has a typical structure, as shown in Figure 1:



Source: Levelt (1983: 45)

The first phase is constituted by the (1) original utterance (OU), a piece of text pronounced from the start of the turn (or end of the previous sentence) up to the time of interruption, including the source of trouble (or *reparandum*, the element to be repaired), followed by the (2) moment of interruption (I) (the interruption can be made immediately after the *reparandum*, during the *reparandum* or may be delayed by a number of syllables, as in the example given in Figure 1). The third part is the (3) editing phase, representing the more or less lengthy period of hesitation that may also contain a term (editing term, ET). The fourth phase consists of (4) repair (R), which Levelt defines as „the correct version of what didn't go well before“.

2.4. *On metadiscourse*

Beside official communication, speakers engage in other types of communicative exchanges that do not make up the content of the main message, but direct and govern its course by managing its elements and phases (Goffman 1974). These communicative exchanges may be explicit or intuitable via inferences and may be verbal or non-verbal (expressed by kinesic and paralinguistic means). They constitute some sort of communication parallel to the official interaction and, although the official interaction is the aim of these exchanges, they do not interfere with its flow. As Orletti argues, „it is as if metacommunication developed along a side channel compared to that of official communication“ (2000: 49). This ability of communication to refer to itself, unique to human communication, manifests in language through reflexivity (Lyons 1977: 5), with Ädel defining it as a functional term that refers to the ways speakers deal with aspects of language themselves rather than with concepts, ideas, actions and facts of life without any direct connection with language or linguistic matters (2006: 166). The reflexivity concept implies the speakers' awareness of what the others perceive, of the language choices available and the effects of those choices on comprehension and communication generally. Verschueren argues that reflexive awareness sometimes occupies such a key position in communication that it should be regarded as „one of the original evolutionary prerequisites for the development of language“ (1999: 187).

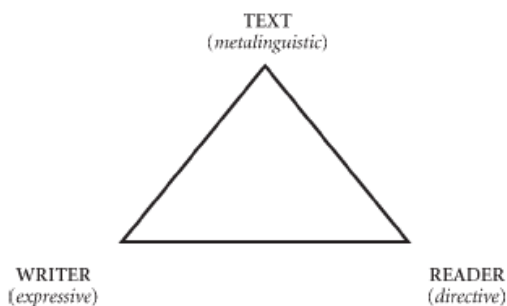
One way reflexivity manifests is via *metadiscourse*, or „discourse about the evolving discourse“ (Ädel 2006: 2), entailing linguistic elements that reveal the author's presence in the text, in terms of both text management and other comments or interventions in the conversation with which the author demonstrates their attitude while guiding and directing the interlocutor to the understanding of their speech.

Following the introduction of the concept of metadiscourse in the late 1970s, metadiscourse has been distinguished from propositional material, and thus considered as „material not belonging to the object of the discourse“. But defining metadiscourse as non-propositional material „implies defining it as a

truth-conditional phenomenon, and not as a discourse phenomenon" (Ädel 2006: 16-7). The inadequacy of this classification is corroborated by Mao's position whereby both metadiscourse and the information present in propositional material can constitute „misfires" (Austin 1962: 18) if they are incorrect, and may be subject to „abuses" if the author does not intend to support them with appropriate arguments (and behaviours). In confirming the dichotomy between propositional material and metadiscourse by considering the first to be primary and the second to be secondary, a risk arises of undermining the latter's importance. As Hyland argues, metadiscourse not only supports the propositional content, but can represent the means by which the latter is perceived by the co-speaker to be coherent, comprehensible and persuasive (2005: 39). Hyland thus suggests seeing metadiscourse not as secondary but as *specialised* since it is how we organise our speech and present our positions on matters of the world that determines whether and in which way the interlocutor/reader will perceive and understand us.

In dealing with the metadiscursive function of DMs as providing signals of self-repair, in this work I adopt Ädel's (2006) so-called reflexive model of metadiscourse, which refers to Jakobson's functional theory. This model: (a) avoids the dichotomy between proposition and metadiscourse; (b) takes both the text author and their co-speaker/reader into consideration, making the concept less decontextualised; and (c) appropriately highlights the reflexivity through which the importance of the author's awareness of the text is brought into focus. Three of six functions of language are exposed in the reflexive model: the metalinguistic, the expressive and the directive, along with their respective components of the speech event (the text/code, the writer/speaker and the reader/interlocutor), as shown in Figure 2.

Figure 2: The reflexive triangle.



Source: Ädel (2006: 18)

In metadiscourse, all three functions are always present, with one or more of them being dominant, depending on the type of communication in progress. This is in line with Jakobson's observations on the polyfunctionality of language: the functions of language interact with each other and it is very rare

that a linguistic act accomplishes only one function. Hyland argues that the textual function is intrinsic to language, we use it to form „both propositional and interpersonal aspects of a text into a coherent whole“ (2005: 43). Textuality should thus be treated as the basic element for realising discourse itself, similar to syntax.

3. Method of work

First, given the recurrence of all four constituents found in the corpus, Levelt's vision of the structure of self-repair was also confirmed in this research. Although the structure includes variations where some of the four elements may be missing, while not preventing the other parts from being able to constitute a functioning structure (as specified more accurately later, in some cases interruption is not followed by correction or repair and in others the editing phase or the DM are not used), it is a fixed scheme that makes it possible to identify the systematic nature of self-repair/self-correction. Using this structure as the starting point, in my research I focused on observing each of its constituents: first, I performed a quantitative analysis of the occurrences and then I identified their features and functions.

Second, with the regard to the findings of the Conversational Analysis, the research confirmed the inevitable distinction between *self-repair* (not necessarily linked to the presence of a mistake) and *self-correction* (concerned with the replacement of an error with what the speaker finds to be more appropriate or correct in a certain context). Applying this basic distinction, I described in detail the two phenomena by determining their pragmatic functions, as presented in Table 2:

Table 2	
<i>self-repair</i>	<i>self-correction</i>
EXEMPLIFICATION	CHANGE OF STRATEGY
PARAPHRASE	LEXICAL ERROR
CLARIFICATION	MORPHOLOGICAL OR SYNTACTIC ERROR
EXPLANATION	MITIGATION
OTHER CASES OF SELF-REPAIR:	
- REPAIR WITH ADDITIONAL INFORMATION	
- REPETITION WITH SPECIFICATION	
- REPETITION BY SYNONYM	
- CHANGE OF GRAMMATICAL CATEGORY	

Third, to interpret the metadiscursive function of the DMs, I considered selected studies on metadiscourse (Mao 1993; Hyland 2005; Ädel 2006) that led me to develop an additional assumption concerning the forms of DMs, their influence on the propositional material and their role in discourse management. By including new forms and more detailed metadiscursive functions, I widen Bazzanella's (1995) already extensive taxonomy of DMs according to their metadiscursive functions of repair, specification and paraphrase.

4. Analysis

4.1. *Original utterance and reparandum (source of trouble)*

As expected, in 60% of cases the length of the *reparandum* does not exceed 4 words (especially given that the articles are also counted as words), thereby confirming the results of previous studies. It is worth noting how the distribution of these occurrences depends on the pragmatic values of self-repair/self-correction: the instances of self-repair which primarily aim to provide examples, paraphrase or give explanations about the content, act on extremely long examples of *reparandum* (I found examples of *reparandum* that were 14, 15, 18, 22, 26 and even 42 words long), while the number of words subject to correction is never that high (the length ranges up to 7 words max. in this case, only in two isolated cases does it reach 8 and 11 words).

Here is an example of the highest number of repaired words:

- (4) *ed è venuto da me allora che m'ha fatto ma te chi sei un signore [abbassa la voce] ma te chi sei ma guarda so' trent'anni che sto qua dentro faccio come cazzo me pare io gli ho messo una mano sul banco l'ho alzata e gli ho fatto sì ma io so' tre minuti che sto qua e te spacco la faccia cioè*
 → *c'hanno dovuto dividere (-) questo è stato il mio ingresso alla TbF (...)*
(and he came to me well he said who the hell are you a gentleman [lowers his voice] who the hell are you look it's been thirty years that I've been here and I'll do whatever I fucking want and I put a hand on the table I lifted it and I told him it's
 → *been three minutes that I've been here and I will smash you in your face I mean they had to split us (-) this was my entrance to the TbF)*

The underlined part of the text is a 42-word-long *reparandum*, followed by the DM (*cioè/I mean*), which introduces PARAPHRASING that the speaker uses in an attempt to return to the subject matter he was discussing previously.

In almost 20% of cases (in total, 447 instances of self-repair and self-correction were found in the corpus), it was impossible to precisely determine

the words that were being repaired. This mainly entailed examples of what I call a CHANGE OF STRATEGY, or a situation where we see a true turnaround that leads the speaker in different directions to those he initially intended. Here follows an example of CHANGE OF STRATEGY where it is impossible to tell which parts of the original utterance the speaker wanted to repair:

- (5) *(clarification of the context: the ladies are talking about ladies they employ for household duties)*

CHANGE OF STRATEGY is marked by different pauses.

è una (-) ‡ però tu hai lo svantaggio di doverla cambiare ogni sei mesi e invece diciamo io (---) ‡ allora io ho la grande (--) ‡ fissa (---) ‡ economicamente conviene e perché per esempio io ho i genitori anziani che però (-) si prendono le figlie e allora quando mia mamma si prende le bambine si porta via anche la ragazza⁴⁷

- (it is a (-) ‡ but you have this disadvantage of having to change her every six*

months while I sort of (---) ‡ well I have the great (--) ‡ home-based (---) ‡ it's convenient and because for example my parents are old but (-) they take the kids and when my mum takes the kids she takes the girl as well)

The next example is the only one (of the 18 CHANGE OF STRATEGY instances) where it was possible to ascertain the source of trouble in the original utterance:

- (6) *c'era una zia di mio marito che è:: che (-) cioè era (--) ‡ insomma adesso avrebbe cento e passa anni ovviamente (-) però mi ricordo che l'avevamo portata in un pellegrinaggio di ritorno sui luoghi dove aveva insegnato*
(there was an aunt of my husband's who i::s who (-) ‡ I mean was (--) ‡ well anyway now she would be more than a hundred of course (-) but I remember that we took her on pilgrimage to places where she used to teach)

The *reparandum* in (6) is five words long (*an aunt of my husband's*) and is followed by two CHANGES OF STRATEGY: after the first turnabout (marked by the DM *cioè/I mean*), which does not lead her in the desired direction, the speaker interrupts her speech once again (with the aid of another

⁴⁷ The sign ‡ denotes a CHANGE OF STRATEGY.

DM: *insomma/well anyway*), then returns to the syntagmatic axis and continues the previously interrupted discourse.

The impossibility of precisely determining the source of trouble is because the speaker often does not return to the syntagmatic axis to perform his self-correction/self-repair, but decides to change his plans because he is either dissatisfied with the direction his speech has taken or does not know how to conclude what he has started. This is a typical feature of CHANGE OF STRATEGY and since in 80.95% of these instances it is impossible to define the *reparandum*, I deduce that with regard to this pragmatic function we can talk about the *non-compulsory* consideration of *reparandum* as one of the four phases of the structural organisation of self-repair proposed by Levelt. Of course, this statement does not hold if we consider as *reparandum* all of the text uttered before the moment the speaker decides to change his initial intentions. Nevertheless, CHANGE OF STRATEGY remains one of the main pragmatic functions of self-correction since it is the means by which speakers correct their poor planning that prevents the utterance being successfully brought to a satisfying conclusion.

4. 2. *Interruption*

Every self-repair/self-correction presumes the verbal flow is interrupted: without the interruption, we would be unable to talk about repair/correction; when the thought is completed and the word flow is not interrupted, there is no repair/correction. Consequently, we are dealing here with an inevitable structural phase. However, what we can observe in this phase are the various parameters that mark the occurrences.

The analysis pointed to an interesting aspect: the (un)completion of a word at the moment of interruption does not necessarily evoke self-repair/self-correction. In fact, among all the examples in which the speakers interrupt the flow of their own speech without completing the final word (165 times), self-repair/self-correction follows only in half of the instances. Here are some examples of both situations:

- (7) *(interruption after an uncompleted word followed by self-repair. The uncompleted word is underlined.)*

*praticamente si scava il tufo per terra e il tufo è tenero ma poi
dopo resiste
bene alla pressione quindi perf- × per la costruzione è perfetta
(-) è perfetta⁴⁸*

⁴⁸ The sign × marks the interruption.

(basically you dig into the tuff and the tuff is soft but then resists well to the pressure and it's perf- × for construction it's perfect (-) it's perfect)

- (8) *(interruption after a completed word followed by self-repair)
(the speaker is speaking about a visit to the dentist's)*

*due ore senza anestesia non riesco a fare **nel senso che::** ×
cioè una volta nell'ottocento forse
(two hours without anaesthesia I can't do it **I mea:::n** × **well**
maybe once upon a time in the 19th century)*

The speaker in (8) reaches for the metadiscursive means *nel senso che/I mean* which can be interpreted by „what I wanted to say is that I refuse to be treated without anaesthesia“, then she interrupts her speech without having to provide any further explanation (the metadiscursive means suffices to express the implicit meaning) and uses another DM (*cioè/well*), which introduces an example of what she finds unacceptable.

There are quite a few instances where the speakers interrupt the flow of their own speech after a completed word and do not finish the utterance nor repair anything, but leave space to implications to be drawn, which are very interesting from the pragmatic point of view. Sometimes they interrupt in the middle of the turn (9) or at the end of the turn (10) (both cases without DM), sometimes the interruption is marked by the DM with a significant pragmatic role (11).

- (9) *(interruption in the middle of the turn – without DM)*

*no no no io non chiedo × (---) stavo lì × (-) con piacere vengo
× (-) io mi sento un:: missionario ma io ci credo in quello che
faccio nella diffusione della lingua italiana no
(no no no I'm not asking × (---) I was there anyway × (-) I am
coming with pleasure × (-) I feel like a:: missionary but I
believe in what I do in the diffusion of the Italian language you
know)*

The speaker in (9) is in an embarrassing situation because he is trying to convince his fellow speaker to invite him to teach at her school (in a destination far from his home town). He does not want to be too explicit: first, he denies he is asking for any fees for his visit („no no no I'm not asking“); second, he suggests that he taught in the other school he had mentioned before because he was visiting one of his friends there („I was there anyway“); third, he tries to let his fellow speaker know he has no problem in moving and going to new

places („I am coming with pleasure”) and all of these intentions are implicitly conveyed.

- (10) (interruption at the end of the turn – without DM)

ho focalizzato su alcuni aspetti cosiddetti minori tipo Flaiano (-) sa:i De Sica alcuni film particola::ri (-) è venuta una bella cosa io poi quando so che devo fa' queste cose ×
(I focused on some minor aspects in a way like Flaiano (-) you know De Sica some particola::r films (-) a nice thing came out and when I know that I have to do these things ×)

The interruption at the end of the turn is left unfinished, but the speaker's intention is clear: as if the speaker had said: „when I know that I have to do these things, *I do them well*”.

In the following example, the DMs assume significant pragmatic roles, thanks to which the implication of the unfinished utterance or interruption in the middle of the turn does not provoke incomprehension; on the contrary, it leads the co-speakers to the correct interpretation of the message.

- (11) (interruption in the middle of the turn – with DM)

*sono andata (-) quando sono andata dalla (-) dalla ginecologa che ho fatto la la visita così × mi ha detto **eeeh** × ma poi probabilmente forse sta cambiando anche alimentazione sarà anche per quello **eeeh** ha cambiato alimentazione 🗨️uffff s:::*
c'è qualcosa che non mangia 🗨️ (-) il pesce
*(I went (-) when I went to (-) to the gynaecologist and had a a visit **and so** × she said **eeeh** × but probably maybe you are also changing your diet it must be that as well **eeeh** have you changed your diet 🗨️uffff yes::: is there anything you don't eat 🗨️ (-) fish)*

4.3. Editing phase

The editing phase, as conceived by Levelt, is the space for DMs used as markers of repair. Unlike the previous one, this is a non-essential element of the repair structure as speakers freely choose whether to use the DMs or not. In my corpus, DMs were employed in 38.48% of all instances, with the remaining 61.53% being examples of self-repair/self-correction without DMs. The distinction between self-repair and self-correction also holds validity with regard to this issue: in self-repair, DMs appear in 43.72% of cases, in self-correction in only 33%. In my opinion, the more frequent use in the first case

is because here we are dealing with rephrasing phenomena speakers use to provide clarifications, reformulations or examples or clarifications of the content. DMs act like an auxiliary bridge or link between the original utterance and the reformulation by explicitly introducing the type of self-repair that follows.

The next two units comprise more detailed results concerning the markers of self-repair/self-correction within the different pragmatic functions.

4.4. Self-repair

4.4.1. Exemplification

Some phenomena like EXEMPLIFICATION are practically unfeasible without the use of DMs since the speaker's wish to complete or broaden the understanding of his previous speech would otherwise not be discernible. The most common DMs for this particular pragmatic function are: *per esempio, non so, tipo, per dire, queste cose qua*. They can be used both in text and at its end. Here are some illustrative examples of both:

(12) (the speakers are talking about preparing food at home)

J: non cucinate per niente ➡

C: mah sì pesce bollito capito a vapo::re

J: non ho capito state sempre a dieta ➡

C: eh eh sempre (-) poi esco (---) come vedi ehm (-) in casa sì poi fuori no

→ (--) tipo domani adesso andiamo in montagna ci stanno grigliate salsicce lasagne però durante la settimana cerchiamo di:::

(J: you don't cook at all ➡

C: well yes boiled fish you see stea::med fish

J: I don't understand are you always on a diet ➡

C: eeh eeh always (-) then I go out (---) as you can see uhm (-) at home

→ yes but when I go out no (--) like tomorrow now we are going to the mountains we'll have barbecues sausages lasagna but on week days we try to::)

(13) *perché prima di un concerto io sono talmente stressata col fatto di studiare (-) che non mi viene in mente di cominciare a mandare mail e robe di sto genere*
(because before a concert I am so stressed with studying (-) that I don't even think about sending emails and things like that)

Interestingly, despite the unique representatives of these occurrences there are two signals that, besides being markers of EXEMPLIFICATION, hold other pragmatic values that are attributed to them in this particular context:

(14) (the ladies are talking about a situation in their children's classroom)

M: pure Sara vecchia no ha un caratterino dai

*A: mah caratterino ooh non so cosa voglia dire (-) parolacce **così** (-) picchiare i compagni **non esi::ste***

(M: that old Sara has a little bit of an attitude doesn't

she

*A: uuh a little bit of an attitude uuh I don't know what it means (-) curse words **like ok** (-) but hit the colleagues **no way**)*

Speaker A provides an example of what she judges to be tolerable behaviour („say swear words or similar behaviors“). Her tolerance is expressed by the DMs *così/like ok*, which serves to both introduce an example and say „I can accept such behaviours“. Then she continues by giving an example of behaviour that for her, however, is not to be tolerated („hit the colleagues“). This specification is followed by *non esiste/no way* that, apart from indicating the EXEMPLIFICATION, conveys the meaning of „I find what I am providing as an example to be inadmissible“.

4.4.2. Paraphrasing

As for the paraphrase, speakers choose to introduce it through DMs because the markers explicitly indicate this kind of repair by reformulation. The data arising from the corpus show that *cioè* is definitely the most common DM for PARAPHRASING and is also often used in chain combinations (*cioè anzi*, *cioè nel senso*, etc.), while many other DMs (*il che significa che*, *nel senso che*, *per spiegarti*, etc.) only have one occurrence. Examples (15) and (16) refer to different uses of *cioè*:

(15) *sai che allora la litigiosità negli uffici è altissima io so' da solo perché se no mi sarei già scannato (--)* oltretutto io minaccio fisicamente ***cioè nel senso te cerco***
*(you know that well the contentiousness in our offices is really high I am here by myself otherwise I would have slaughtered (-) besides I physically threaten people **I mean in the sense that I come looking for you**)*

- (16) *poi quando è arrivata ho detto (--)* *madonna come parla bene questa **cioè anzi** parla che io non capisco (-)* *parla talmente bene che io non capisco l'inglese di questa ragazza (-)* *e dico ma tu ma dico dove hai studiato l'inglese che parli così bene (-)* *lei mi guarda dice ma::: io sono nata in Canada* *(when she arrived I said (--)* *Jesus she speaks well **no I mean rather** she speaks so that I don't understand (-)* *she speaks so well that I don't understand her English (-)* *and I said but you then I said where did you learn to speak English so well (-)* *she looks at me and says bu::t I was born in Canada)*

4.4.3. Clarification

The forms of DMs introducing CLARIFICATION are quite varied (*allora, lowering of the voice, diciamo che, capito, nel senso, lengthening of continuant sound, magari ecco uhm, e io so' lì capito*, etc.), although the most frequent one is still *cioè*. While these DMs were created *ad hoc*, their meaning is easily deductible, as shown in example (17):

- (17) *ma il padre è del confine cioè del Carso (--)* *per cui ha perso dei fratelli che lui non ha neanche conosciuto perché lui era l'ultimo i fratelli sono morti prima (-)* *però questa roba:: **e io so' lì (-) capito io ho un papà palestinese e una mamma ebrea*** *(his father is from the border namely from the Karst region (--)* *so he lost some of his brothers he never even met because he was the last one and his brothers died before (-)* *but this stuff:: **and I just (-) you know my dad is Palestinian and my mum is Jewish)***

By introducing CLARIFICATION with this DM, the speaker somehow intended to say: „I am there to listen to these stupidities on nationalist hatred, me who has a Palestinian father and a Jewish mother and have personally experienced the atrocities of this fratricidal conflict“.

Lowering of the voice, as one of the ways to mark CLARIFICATION, seems to be an interesting conveyor of meaning. In all instances of it I encountered in the corpus, it is possible to detect a remarkable change in tone that causes this part of the statement to be enclosed in some kind of parentheses. Example (18) is one of them:

- (18) *ed è venuto da me allora che m'ha fatto ma te chi sei un signore [abbassa la voce] ma te chi sei ma guarda so' trent'anni che sto qua dentro faccio come cazzo me pare (...)*

(and he came to me well he said who the hell are you and he's a gentleman [lowers his voice] who the hell are you look it's been thirty years that I've been here and I'll do whatever I fucking want (...))

In referring to a colleague, the speaker deliberately exaggerates the description of the scene: with his explanation, he is saying: „this was a gentleman from whom no such behaviour would have been expected“.

4.5. Self-correction

The data show that the speakers analysed in the corpus prefer to avoid using DMs in cases of correction: in fact, the presence of error greatly affects the use of DMs. Note that it does not necessarily have to be a clear error, or a violation of grammatical, syntactic or phonetic rules: the „improper“ part of the speech can be considered such by the speaker when and if the latter decides on the incorrectness or the unsuitability of an expression used in the given context.

4.5.1. Change of strategy

Stretching of the vowel appears to be the most frequent DM for signalling a CHANGE OF STRATEGY, followed by *cioè, comunque, allora, scusa, uhm scusate* and some others which appear only once. As mentioned, this pragmatic feature marks a true turnaround from the speaker's initial intentions and often results from difficulties in planning.

- (19) *T: la presentazione è durata::: tre quarti d'ora*
J: l'hai fatta alla facoltà: ➡
T: nell'ambito::: ‡ l'avevano messo quasi nel programma io vengo come Giffoni nell'ambito delle manifestazioni della scuola italiana
(T: the presentation lasts::: d three quarters of an hour
J: did you have a lecture at the faculty ➡
T: as part o:::f ‡ they almost introduced it in the programme I come on behalf of Giffoni as part of the school activities)
- (20) *guarda (---) sono tante tante tante cose che hanno cambiato::: (---) ‡ il sistema::: della::: (---) però ‡ (-) la situazione è ehm cambiata significativamente*
(look (---) there are so many many many things that have changed (---) ‡ the system o:::f (---) but ‡ (-) the situation has uh significantly changed)

4.5.2. Lexical, morphologic and syntactic errors

LEXICAL, MORPHOLOGICAL and SYNTACTIC ERRORS are rarely marked by DMs. These kinds of errors are usually connected with the speaker's knowledge of language, grammar and proper lexical choices. Accordingly, the speakers tended not to mark them explicitly with DMs. The data pointed to the presence of two types of errors: on one hand, errors the speaker regards as impinging heavily on his performance and the fellow interlocutors' understanding, so it is necessary to explicitly intervene in the correction by using DMs (such as *scusa/-ate, no*). On the other hand, some mistakes are considered to be less serious, caused by a momentary slip or poor planning. In these cases, a DM is not commonly used. Here are examples of both cases:

(21) (lexical errors)

*c'à ((c'era)) la sezione di::: Köln **scusate** la sezione di Francoforte **eeh no scusate** la sezione di Amburgo*
*(there was the Köln I'm sorry the Frankfurt section **eee no sorry again** the Hamburg section)*

(22) (lexical errors)

*Clelia Clelia ha chiamato **no** Clelia ha letto la mail (--)
 lei però lei è brava lei non c'è mai però sa*
*(Clelia Clelia called **no** Clelia read the email (--)
 but she is good she's never around but she knows)*

(23) (morphological error)

*beh io la mia collega **no ehm** questa mia collega si chiama italiana si chiama Maria Gamboz*
*(well I my colleague **non ehm** this colleague of mine her name is Maria Gamboz)*

4.5.2. Mitigation

In the corpus under study, the pragmatic function of MITIGATION never occurs without a DM. This is somewhat logical since attenuation presupposes a reduction of the impact of the spoken words and this operation is hardly feasible without an explicit indicator of the speaker's will. The DMs that mark it are the following: *beh più o meno, cioè, credo che, in realtà*, etc.

- (24) *questo è uno che ha fatto sempre:: aah ha fatto sempre ehm eee
Beirut eehm Tel Aviv beh sempre lì è stato più o meno
(this is a guy that has always done eeh he's always done ehm
ee Beirut eehm Tel Aviv well he's always been there more or
less)*

5. Conclusions

The analysis showed that how frequently DMs are used strongly depends on their pragmatic values. Moreover, the list of all DMs the speakers used in the corpus is quite extensive: it comprises 55 different forms, the majority of which (68.5%) are only used once, with just four DMs having more than five occurrences. This demonstrates the great dynamism and flexibility of spoken discourse and the range of possibilities available to speakers when performing different functions of self-repair/self-correction. The study reveals that it is far more valuable to consider both the factors triggering self-repair/self-correction and the interpretation of its pragmatic functions than to try to draw up a more or less exhaustive taxonomy of the forms since classification lists are unable to capture all of their pragmatic potential. It was shown that self-repair (a) has a stable repetitive structure on whose basis we can talk about a *system* of self-repair; (b) it is potentially pertinent to the structure of any utterance and can shape the production of the following element(s) by reorganising the syntactic organisation of previously uttered discourse and thus (c) represents an effective alternative to other mechanisms of spoken discourse. Moreover, some DMs have a repetitive nature in certain functions (*cioè, nel senso, tipo*), which helps with understanding discourse; on the other hand, in some contexts (especially in the case of EXEMPLIFICATION), speakers often create *ad hoc* DMs: these usually entail combinations of demonstratives and generic words (*cosa, genere, roba/thing, kind, stuff*) which have their referents in the previously uttered discourse. The easiness and unmistakable character of the anaphoric connection facilitates the creation and understanding of new and different forms.

There seemed to be more instances of self-repair than of self-correction but, when seen individually, the pragmatic functions with the greatest number of uses are CHANGE OF STRATEGY (self-correction) and CLARIFICATION (self-repair). The data confirm that the presence of a mistake triggers an almost instant reaction by the speaker who promptly corrects the source of trouble by avoiding the DM in the majority of the cases. In other situations, DM acts as an inevitable device for realising certain pragmatic functions (e.g. MITIGATION).

APPENDIX – TRANSCRIPTION CONVENTIONS

The spoken utterances in this work were transcribed using standard Italian orthography. The DMs analysed in the examples and in the explanatory text below are shown in **bold**. Punctuation marks are not used. In addition, the following conventions are employed:

(-) (--) (---)	short, medium, long pause
-	self-interruption with clear prosodic cut-off (e. g. perf-)
: :: :::	lengthening of continuant sound (e. g. anco:::ra)
[ride] / [laughs]	extralinguistic comments

References

- Ädel, A. 2006. *Metadiscourse in L1 and L2 English*. Amsterdam: John Benjamins Pub.
- Austin, J. L. 1962. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press Oxford.
- Bazzanella, C. 1986. I connettivi di correzione nel parlato: usi metatestuali e fatici. In Lichem K.
& Mara E., Knaller S. (Eds.), *Parallela 2, Aspetti della sintassi dell'italiano contemporaneo* (35–45). Tübingen: Narr.
- Bazzanella, C. 1994. *Le facce del parlare*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Bazzanella, C. 1995. I segnali discorsivi. In Renzi L., Salvi G. & Cardinaletti A. (Eds.). *Grande grammatica di consultazione*, Vol. III. (225–257). Bologna: Il Mulino.
- Bazzanella, C. 2005. *Linguistica e pragmatica del linguaggio*. Roma: Bulzoni.
- Berretta, M. 1984. Connettivi testuali e pianificazione del discorso. In Coveri L. (Ed.).
Linguistica testuale, Atti SLI. (237–254).
- Berretta M. 1994. Il parlato italiano contemporaneo. In Serianni L. & Trifone P. (Eds.). *Storia della lingua italiana, Scritto e parlato*, Vol. II. (239–270). Torino: Einaudi.
- Besnier, N. 1989. Information withholding as a manipulative and collusive strategy in Nukulaelae gossip. *Language in Society* 18, 315–341.
- Clark, H. H. 2002. Speaking in time. *Speech Communication* 36. 5–13.
- Eggins, S. & Slade D. 1997. *Analysing casual conversation*. London: Cassel.
- Fele, G. 2007. *L'analisi della conversazione*. Bologna: Il Mulino.
- Goffman, E. 1974. *Frame analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Hyland, K. 2005. *Metadiscourse*. London & New York: Continuum.
- Kaur, J. 2011. Raising explicitness through self-repair in English as a lingua franca. *Journal of*

- Pragmatics* 43. 2704–2715.
- Kurhila, S. 2001. Correction in talk between native and non-native speaker. *Journal of Pragmatics* 33. 1083–1110.
- Levelt, W. J. M. 1983. Monitoring and self-repair in speech. *Cognition* 14. 41–104.
- Lyons, J. 1977. *Semantics I, II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Orletti, F. 2000. *La conversazione diseguale. Potere e interazione*. Roma: Carocci.
- Norrick, N. 1991. On the organization of corrective exchanges in conversation. *Journal of Pragmatics* 16. 59–83.
- Schegloff, E., Jefferson G. & Sacks H. 1977. The preference for self-correction in the organization of repair in conversation. *Language* 53/2. 361–382.
- Van Dijk, T. (Ed.) 2007. *Discourse as structure and process*. London: Sage.
- Verdonik, D. 2007. *Jezikovni elementi spontanosti v pogovoru*. Maribor: Slavistično društvo.

In Search of Expressive Equivalence (Based on Translation of Barack Obama's Autobiography "Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance" into Latvian)

MA Philol. Olga Romanova
olgaromus@yahoo.com

Baltic International Academy, Riga, Latvia

Abstract: The article is devoted to the issue of preserving the expressive power of metaphor in translation of literary texts into Latvian. The author conducts a comparative stylistic analysis the metaphors used to describe the characters of the parents in Barack Obama's autobiography "Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance" and its Latvian translation.

Key words: metaphor, literary translation, expressiveness, equivalence

The issue of rendering the level of expressiveness of a source text in the target language within the process of translation and the search of the ways and means of preserving figurativeness of literary and publicist style texts is a point of continual discussion. Complex studies of texts and their translations may help understand specific features of the source (SL) and target language (TL) better, thus providing translators with the opportunity of finding the closest equivalents and the most effective approaches to translation. The growing amount of belle-lettres and fiction that gains immediate popularity due to political and social trends leads to the necessity of introducing the global readership with the diversity of the offer.

Due to that translators often accomplish their work under time pressure, which may result in a certain loss of the quality of the translated texts. This often provides an opportunity of expressing an idea that the level of figurativeness of Latvian translation of literary texts is lower due to the lack of stylistic equivalents

in the Latvian language. Supporters of this point of view state that it is not possible to substitute particular expressive means for target language equivalents, thus there will always be a loss of figurativeness in the translated text. In order to determine whether this presupposition is based on an objective background, the present research aims at analysing a literary work that gained immediate popularity and its translation into the Latvian language.

Barack Obama's autobiography *Dreams from My Father – A Story of Race and Inheritance* (1995) ¹ was translated into Latvian by Gundars Liepiņš ² and published in 2011, soon after the ex-president had received the Nobel Prize. The present study aims to conduct a comparative stylistic analysis of the metaphor used for Obama's parents' description in order to determine whether the figures of speech selected by the Latvian translator to render the characters' description in the target text preserve the level of figurativeness of the source text images and whether these devices carry the same images and convey the same message as the source text. In order to ensure the objectiveness of the findings, an experimental translation of the analysed excerpts was carried out to search for alternative Latvian equivalents with a possibly close level of expressiveness.

Literary translation is considered to be the most demanding type of interlingual text transfer. Landers (2001) points out that any literary translator has a set of capabilities s/he "is to command: the tone, style, flexibility, inventiveness, knowledge of the source language culture, the ability to glean meaning from ambiguity, an ear for sonority and humility" ³. He also stresses that translation variations of one single source fragment may convey the same information but differ in aesthetic effect significantly. Therefore, a succession of choices emerges before the final product has been accomplished and explains the phenomenon of the impossibility of existence of two identically translated literary works. Further the scholar states that no other branch of translation faces this kind of "choice-problem", since the fields of technical, legal and scientific translations require transferring of information through thorough consideration of style and structures

literally, while literary translation is “the arena of inevitable and universal compromise”⁴.

High quality translation, according to Nida, is the one in which the merit of the original work is completely transfused into another language to be as distinctly apprehended, and strongly felt both by a native speaker and by those who speak the language of the original work⁵. He distinguishes three fundamental rules of translation. First, translation should give a complete transcript of the ideas of the original work. Secondly, the style and manner of writing should be of the same character as that of the original. Finally, translation should have all the ease of original composition⁶. These, put forward the question of the nature of equivalence.

Viney and Darbelnet define *equivalence* as the translation of idioms when two languages refer to the same situation in different ways⁷. They suggest that the use of equivalence may help preserve the stylistic impact of the SL in the TL text. Therefore, the procedure is applicable when the translator deals with proverbs, idioms, clichés, nominal or adjectival phrases, and onomatopoeia of animal sounds, as they are mostly culture bound. The scholars claim that equivalence is applied between language pairs and is acceptable if they form *full equivalents*. Considering the problem of equivalence in meaning between words in different languages, Jakobson stresses that “there is ordinarily no full equivalence between code-units”⁸. The translator recodes and transmits a message received from another source, therefore translation involves two equivalent messages in two different codes.

Nida and Taber⁹ claim that not in all cases formal equivalence, which focuses on the message itself in the form and content, is possible between language pairs. They state that formal equivalents should be used when translation aims to achieve formal rather than dynamic equivalence that is based on the principle of equivalent effect of the translated message. “Typically, formal correspondence distorts the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, and hence

distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labour unduly hard”¹⁰. Dynamic equivalence helps render the meaning of the original to the same impact on the target text audience as on the source text audience. “Frequently, the form of the original text is changed; but as long as the change follows the rules of back transformation in the source language, of contextual consistency in the transfer, and of transformation in the receptor language, the message is preserved and the translation is faithful”¹¹.

In his theoretical research, Retsker aims to alert translators to “the fundamental difference between equivalence and contextual correspondence”¹². The latter implies translation as analogy and translation as adequacy, which consist of concretisation, antonymic translation and compensation¹³. Fawcett [2003] presumes that analogy “covers the situation of one-to-many correspondences between languages”¹⁴. In other words, the translation of a word depends on the micro-context and varies according to it, therefore, representing the subject to selection restrictions. The context frequently reduces the number of solutions to one-to-one equivalence. The potential of making a mistake by mistranslating is high, and this fact demonstrates “the need for translators to have encyclopaedic knowledge extending beyond the purely linguistic one”¹⁵.

Barack Obama’s autobiography is a lyrical, unsentimental, and compelling story about a black African father and a white American mother’s son who searches for a workable meaning to his life as a black American. In order to add expressiveness to the characters’ descriptions and influence the reader, Obama uses a number of figures of speech, of which the metaphor proves to be the most frequent. The analysis of the metaphor supports the further research of the characters’ descriptions. Stylistically marked language builds the reader’s opinion about the person’s character and his/her personality. Obama enriches the language with the lexical stylistic means, which may not always be comprehensible for the Latvian reader. Moreover, a popular point of view exists that stylistic devices use their expressiveness in translation due to the lack of stylistically marked

equivalents in the Latvian language. Due to the cross-cultural differences, it is not always possible to retain the same image of the character in the target language. Therefore, we may conclude that in several cases a loss of figurativeness in the translation may occur as the language means chosen may not be as expressive as those in the source text. In order to reveal the differences in the level of expressiveness in the autobiography and its Latvian translation, the comparative

Source text	Comment	Target text	Comment
An attractive prop-the alien figure with the heart of gold , the mysterious stranger who saves the town and wins the girl -but a prop nonetheless.	The ground for the metaphor is the meanings of the verbs <i>to save</i>, i.e. ‘to keep safe or rescue (someone or something) from harm or danger’ and <i>to win</i>, i.e. ‘to be successful or victorious in a contest or conflict. [ODE] The conventional idioms are used. For example, <i>the heart of gold</i>, which means that someone is a genuinely kind and caring person [UDE].	Pievilcīgs rekvizīts-svešā atnācēja figūra ar zelta sirdi , noslēpumainais svešinieks, kurš izglābj pilsētu un dabū meiteni.	The ground for the metaphor <i>ar zelta sirdi</i> is identical to the English one. They are equivalent. In the second metaphor literal translation has been applied. Besides, the verb <i>to win</i> is substituted for the verb <i>dabūt</i> (<i>to get</i>), which in this context is used colloquially.
Bezgalīgi pievilcīgs noslēpumains svešinieks ar zelta sirdi, kurš atbrīvo pilsētu un iegūst skaistuli. In the offered equivalent translation, the ground for the metaphor has been preserved, however there is an omission in translation of epithets. For example, <i>the alien figure with the heart of gold</i> has been substituted for <i>noslēpumainais svešinieks ar zelta sirdi</i>. The translator has applied literal translation to render the epithets. The metaphor <i>who saves the town and wins the girl</i> has also been rendered literally. Moreover, the verb <i>to win</i> has been			

substituted for the colloquial verb *dabūt* (to get). The verb to win has been substituted for *to rescue* (*izglābt*) and the verb *to win* for *to get* (*iegūt*). However, the equivalent translation is not colloquial.

my mother would roll her eyes at me and say they were exaggerating.	<i>To roll one's eyes</i> 'to move your eyes upwards as a way of showing that you are annoyed or bored after someone has done or said something'. Here, the expression is used to show that someone is very surprised [ODE]	Mana māte tikai nobolīja acis un man paskaidroja, ka viņš pārspīlē.	The ground for the metaphor is the meaning of the expression <i>to roll one's eyes</i> , which in the Latvian translation is replaced with the equivalent <i>bolīt acis</i> . It means to open one's eyes and move them upwards. <i>Bolīt</i> – ieplest un grozīt acis [LVSV, 178]
Mana māte tik iepleta acis un paskaidroja, ka viņš tikai pārspīlē. The expression <i>to roll one's eyes</i> has been substituted for the literary variant <i>tik iepleta acis</i> (to open wide one's eyes). The meaning and the ground for the metaphor have been preserved. In the target text the expression has been replaced with the equivalent <i>bolīt acis</i>, which comprises colloquial meaning.			
This bad new air hit my mother the hardest.	The ground for the metaphor is the meaning of the verb <i>hit</i> , which implies 'to bring one's hand or a tool / weapon into contact with someone or something quickly and forcefully' [ODE]. The verb is used to stress that the person	Šī sliktā, jaunā gaisotne visspēcīgāk ietekmēja manu māti.	In the Latvian translation the figurative meaning is lost. It is substituted for the verb <i>ietekmēt</i> (to influence), which is

	was highly affected by the new surrounding.		stylistically neutral.
Šie smacējošie jaunie apstākļi visvairāk ietekmēja manu māti. The figurative meaning of the metaphor has been lost. In the target text it has been replaced with <i>visspēcīgāk ietekmēja (influence the most)</i>, which is stylistically neutral. In the author's translation the verb <i>to hit</i> has been substituted for <i>to influence (ietekmēt)</i>. However, the epithets <i>the bad new air</i> have been translated as <i>šie smacējošie jaunie apstākļi</i>, which preserves the figurative meaning.			

stylistic analysis of the images of the parents is going to be conducted.

The images of the main characters are expressive, and it is undeniable that the role of the metaphor is significant. The selected metaphors have been grouped in four tables that provide the material for the contextual analysis of the selected metaphors determined in parents' descriptions. Each table consists of four columns where the selected ST tropes, their analysis, Latvian translation and the analysis and comments on translation are provided. The excerpted lexical stylistic devices are going to be analysed in the following way. First, the analysis of the ground for the metaphor is going to be provided. Secondly, the translation into Latvian is going to be given. Thirdly, alternative translation of the stylistic devices is going to be conducted. Finally, the Latvian translation and substitutions of the selected lexical stylistic devices are going to be commented on. The analysis provided in the tables has been based on the definitions from *Oxford Dictionary of English* [2005] (ODE), *Urban Dictionary of English* [2003] (UDE), *Latviešu valodas skaidrojošā vārdnīca* [2006] (LVSV), and *Latviešu valodas frazeoloģiskā vārdnīca* [2001] (LVFV).

Table 1 Metaphors Building the Images of the Parents

From the examples above, we may conclude that the father reminds a legendary hero who never existed, for example, the conventional metaphors *with the heart of gold* and *who saves the town and wins the girl* emphasise that the

person is generous and kind. Furthermore, the second metaphor is frequently found in fairy tales, where the main character always participates in adventurous and dangerous events, and eventually, rescues the city from the enemy and finds love. In the target text, the image of a positive character has been changed slightly. In the Latvian translation, the verb *to win* is substituted for the colloquial verb *dabūt* (to get). In the equivalent translation – *bezgalīgi pievilcīgs noslēpumains svešinieks ar zelta sirdi, kurš atbrīvo pilsētu un iegūst skaistuli* – the meaning has been preserved. The verb *to win* is substituted for the literary equivalent *iegūt* (to get). In the offered equivalent translation, the noun *girl* has been substituted for *skaistule* (beauty). The second conventional metaphor – *kurš atbrīvo pilsētu un iegūst skaistuli* (who saves the town and wins the girl) – has been substituted for its Latvian equivalent, however its components partly differ from the original.

The metaphor *to role her eyes* is used to stress Barack's mother's feelings. This metaphor reveals the mother's annoyance, as the idiom *to role one's eyes* means to move eyes upwards to show that a person is annoyed or bored with someone's behaviour. In the target text, a different image is perceived, in the expression *bolīt acis* (to role one's eyes), which means that the person was astonished by the situation. In the equivalent translation, the same image has been preserved – *mana māte tik iepleta acis un paskaidroja, ka viņš tikai pārspīlē*. The metaphor *iepleta acis* (roll one's eyes) means that the person was surprised or annoyed about someone's behaviour. The equivalent translation is stylistically neutral but it carries the same meaning.

In order to show that something has influenced his mother strongly, Obama uses the metaphor *this bad new air hit my mother the hardest*. The verb *hit*, the meaning of which forms the ground for the metaphor, illustrates that she was affected by the new surrounding and felt confused. However, in the target text only the meaning of the metaphor has been preserved. The verb *hit* has been substituted for the neutral verb *ietekmēt* (to influence), thus the stylistic device has not been preserved, and the text has lost its expressive power. In the equivalent

translation, in order to increase its expressive power of the utterance, the metaphor has been paraphrased: *šie smacējošie jaunie apstākļi visvairāk ietekmēja manu māti* (these suffocating new conditions hit my mother the most).

Table 2 Metaphors Building the Images of the Parents

Source text	Comment	Target text	Comment
<i>He had left paradise</i>	The ground for the metaphor is the meaning of the noun <i>paradise</i> – ‘heaven, the place where some people believe you go when you die if you have lived a good life’[ODE]. It is used to emphasise that the person has left a perfect place.	<i>Viņš bija pametis paradīzi</i>	In the TT the ground for the metaphor is the expression <i>pamest paradīzi</i> (to leave Paradise). The noun <i>paradise</i> carries the same meaning as in the ST. <i>paradīze</i> – Reliģijā - vieta, kur dvēseles pēc nāves dzīvo svētlaimē. 2. Pār. Vieta, kur ir ļoti labvēlīgi dzīves apstākļi, kur cilvēks jūtas laimīgs, arī skaista vieta. [LVSV 775] (A place where people’s souls live peacefully after death). The noun has a secondary meaning: a place where there are good living conditions and people feel happy.

Viņš bija atstājis paradīzi.

The equivalent translation is identical with the source text and the target text under research.

Your mother <i>has a soft heart,</i> "	The ground for the metaphor is based on the idiom <i>to have a soft heart</i> . It means that a person is kind and helpful.	<i>Tavai mātei ir mīksta sirds.</i>	In the Latvian translation, the phraseological expression <i>ir mīksta sirds</i> is used. 'Saka, ja cilvēks ir iejūtīgs, labsirdīgs, viegli iežēlināms, arī jūtīgs' [LVFV, 355] (to have a soft heart).
--	---	-------------------------------------	--

Tavai mātei ir mīksta sirds.

The equivalent translation is identical with the source text and the target text under research.

If you want to <i>grow into a human being,</i> " she would say to me, "you're going to need some values."	The ground for the metaphor is the phrasal verb <i>to grow into</i> , which means a result of natural development or gradual increase. In the context, the son should become educated and intelligent to achieve something in his life.	Ja tu vēlies <i>izaugt par cilvēku</i> , viņa parasti man teica, „tad tev ir vajadzīgas kādas vērtības.	In Latvian the expression <i>kļūt par kārtīgu cilvēku</i> (to become an honest person) or to become a great person (liels cilvēks) is commonly used [LVSV, 204].
---	---	---	--

Ja vēlies kļūt par kārtīgu cilvēku.

In the equivalent translation the metaphor has been replaced by an expression *kļūt par kārtīgu cilvēku* (to become an honest person) which preserves the figurative meaning of the metaphor. In the target text literal translation has been applied.

<i>my mother could give voice to the virtues of her Midwestern past and offer them up in distilled form.</i>	The metaphor is based on the words <i>virtues</i> and <i>distilled form</i>. <i>Virtue</i> - ‘a good quality or habit that a person has, especially a moral one such as honesty or loyalty’. <i>Distil</i> - ‘to make a liquid more pure by heating it until it becomes a gas and then making it colder so that it becomes a liquid again’[ODE].	<i>mana māte būtu izteikusi vārdos savu Vidējo Rietumu pagātnes tikumus un izpaustu tos pārveidotā veidā</i>	The metaphor has not been preserved in the TT. Its meaning has been translated. For example, the translation <i>būtu izteikusi vārdos</i> is neutral. <i>tikums</i> - tikumības norma; laba, pozitīva īpašība <i>pārveidot</i> - panākt, būt par cēloni, ka (kas) kļūst būtiski citāds, būtiski izmainās, pārvērās no viena veida citā [LVS V 1096].
Mana māte būtu devusi vaļu saviem Vidējo Rietumu tikumiem un izpaustu tos citā veidā. The metaphor has been preserved in the translation. It has been substituted for the equivalent <i>dot vaļu</i> (<i>give voice</i>). In the target text the expressive power has not been achieved as only the meaning has been rendered.			

The metaphor *he had left paradise* implies the image of a person who has left Heaven. However, in this example it does not carry the meaning of the place where people's souls go after death, but a place where people are happy. The same image is preserved in the target text. The translator applied the equivalent translation using the metaphor *viņš bija pametis paradīzi* (he had left paradise). The noun *paradise* has a secondary meaning of a place where people live happily; therefore the expression carries a figurative meaning.

Source text	Comment	Target text	Comment
her experience told her was sacrilegious: a faith that rational, thoughtful people could shape their own destiny.	The ground for the metaphor is the verb <i>shape</i> , which means ‘to give a particular shape or form to’. [ODE]. In the text, it is mentioned that people are responsible for their destiny, that only they can influence it.	viņas pieredze patiesībā apliecināja to, ka tā ir zaimojoša-šī viņas pārliecība, ka racionāli, kārtīgi ļaudis spēj veidot paši savu likteni.	In the Latvian translation, the verb <i>to shape</i> is substituted for the verb <i>veidot</i> (to shape) to retain the original meaning, but the stylistic device is not preserved.
Paši spēj lemt savu likteni. The verb <i>to shape</i> has been replaced by the verb <i>to rule</i>, which retains the meaning of the source text and adds expressive power to the metaphor.			
He hadn't cut corners, though, or played all the angles.	The ground for the metaphor is the meaning of the context-bound verbs <i>to cut</i> and <i>to play</i> . <i>To play the angles</i> (slang) – ‘to use every available means to reach one's goal’: <i>A second-rate talent can survive only by playing all the angles</i> [UDE]. <i>To cut corners</i> means ‘to do something in the easiest, quickest, or cheapest way, often harming the quality of your work.’ In the example provided, it means that the person was ready to face	Taču viņš nebija meklējis taisnākos ceļus vai grozījies , lai būtu ērtāk.	The meaning of the metaphor is retained by the substitution of the verbs <i>to cut</i> and <i>to play</i> for the verbs <i>to find</i> (meklēt) and <i>to move</i> (grozīties)

	difficulties and tried to solve them [ODE]		
Taču viņš nebija meklējis īsāko ceļu, lai ko sasniegtu, vai centies iekārtoties ērtāk. The meaning of the metaphor has been retained by substitution of the verbs <i>to cut</i> and <i>to play</i>.			
After a week of my father <i>in the flesh</i> ,	The ground is the meaning of an idiom <i>in the flesh</i> , which means ‘to see somebody in person or (of a thing) in its actual state’ [ODE].	Nedēļu pēc tam, kad biju <i>saticis savu tēvu klātienē</i>	The metaphor has not been preserved in the Latvian translation. The translation is stylistically neutral
Nedēļu pēc tam, kad biju saticies ar tēvu aci pret aci. The expressive power of the idiom has been retained. The idiom <i>in the flesh</i> has been substituted for a Latvian equivalent <i>aci pret aci</i>.			

The metaphor *your mother has a soft heart* characterises a person as kind and helpful. In Latvian, the metaphor is substituted for the phraseological expression *mīksta sirds*, which implies the same meaning as in the source text. The metaphor builds an image of a generous and obliging person.

The meaning of the expression *to grow into a human being* is ‘to become intelligent and educated’. Having these qualities a person may achieve goals in his/her life. It explains the fact that his mother tried to persuade her son to study. In the target text, literal translation has been applied, and the metaphor has lost its expressive connotation. In the Latvian language, there are two similar expressions: *kļūt par kārtīgu cilvēku* (to become an honest person) or *kļūt par lielu cilvēku* (to become a great person). The metaphor *kļūt par lielu cilvēku* carries the same figurative meaning as the one used in the source text. In the equivalent translation, the metaphor *to grow into a human being* has been substituted for *kļūt par kārtīgu cilvēku* to gain additional expressiveness.

The metaphor *to give voice to the virtues of her Midwestern past and offer them up in distilled form* illustrates the image of an old-fashioned person who has his/her own rules. Nevertheless, his mother has the features of a politician. She expresses her opinion and finds the best way of how to persuade people. The metaphor has not been preserved in the target text, therefore the image has lost its expressive power. In the equivalent version, the metaphor *to give voice to the virtues of her Midwestern past and offer them up in distilled form* has been substituted for *mana māte būtu devusi vaļu saviem Vidējo Rietumu tikumiem un izpaustu tos citā veidā*, which adds expressive power to the text.

Table 3 Metaphors Building the Images of the Parents

The metaphor *people could shape their own destiny* shows that people may influence their own destiny. However, in the target text the metaphor is not preserved. Although the translator has substituted the verb *to shape* for its equivalent, the image has lost its expressive power. In the equivalent translation *paši spēj lemt savu likteni* the image preserves its expressiveness. The verb *to shape* has been substituted for the verb *to decide* (*lemt*).

A loss of expressive power may be observed in the following metaphors: *cut corners, though, or played all the angles* and *after a week of my father in the flesh*. Only the denotative meaning of the phrases has been conveyed in the target text; their figurative sense has not been preserved. The father personality has been described by the metaphor above – he is a man who does not search the easiest way to achieve something in life but who is, on the contrary, hardworking and ambitious.

The expressive power of the metaphor *after a week of my father in the flesh* has been achieved by the use of the idiom *in the flesh*, which forms the ground for the metaphor. It shows that Barack could become acquainted with his father's personality. However, in the target text the metaphor has been converted

into a stylistically neutral phrase, as only its primary meaning has been preserved. In the equivalent version, the metaphors *cut corners*, *though*, or *played all the angles* (*taču viņš nebija meklējis īsāko ceļu, lai ko sasniegtu, vai centies iekārtoties ērtāk*) and *after a week of my father in the flesh* (*nedēļu pēc tam, kad biju saticies ar tēvu aci pret aci*) have been translated. In the first example only the basic meaning has been preserved. The equivalent translation of the second example is more expressive than that in the target text. The idiom *in the flesh* has been translated as *aci pret aci* (eye for eye, to meet someone).

Table 4 Metaphors Building the Images of the Parents

Source text	Analysis	Target text	Comment
She <i>made no bones about it</i> , either.	The idiom <i>to make no bones about something</i> serves as the ground for the metaphor. It means 'to have no hesitation in stating or dealing with (something), however unpleasant or awkward it is' [ODE]. Thus, it means that it is easy to manipulate somebody. The source of this phrase is closer to home and hearth. In the 15th century England, if someone wanted to express their dissatisfaction with something, they 'did not 'make bones about it', they used the original form of the phrase and 'found bones in it'. It is a reference to the unwelcome discovery of bones in soup - bones = bad, no bones = good. If you found 'no bones' in your meal you were able to swallow it without any difficulty or objection.	<i>Tas bija tas triks, kas mātei vienmēr bija pa rokai-veids</i> kā viņa man lika justies vainīgam.	The metaphor is translated by substituting it for the equivalent in Latvian. The ground for the metaphor is the meaning of an expression <i>pa rokai</i> , which means 'to achieve something easily'.

Šis paņēmiens mātei vienmēr bijis par rokai, viņa to veikli izmantoja, lai liktu man justies vainīgam.

The metaphor has been preserved. It has been substituted for the Latvian equivalent *pa rokai*.

At that moment, I felt as if I were <i>being given a window into her heart, the unreflective heart of her youth</i> .	The ground is the idiomatic expression, i.e. <i>to give a window into somebody's heart</i> . It means that someone has a possibility to observe and learn about something.	Tajā brīdī man bija sajūta, it kā <i>man ir izdevība ielūkoties viņas dvēselē, noslēpumainajā viņas jaunības sirdī</i> .	The ground for the metaphor is the meaning of the noun <i>dvēsele</i> (soul), which means a psychical structure, mental world. <i>dvēsele</i> - cilvēku psihiskā struktūra, garīgā pasaule, kas izpaužas jūtās, pārdzīvojumos [LVSU, 262]. It refers to noticing someone's personality.
---	--	--	---

Tajā mirklī jutu, ka spēju ieskatīties viņas dvēseles dziļēs, viņas noslēpumu pilnajā jaunības sirdī.

To preserve the meaning of the metaphor, it has been paraphrased. The noun *heart* has been replaced by the noun *dvēseles dziļēs* (depths of soul). In the target text the noun *heart* has been substituted for the noun *soul*.

An implacable sadness spread across his face.	The verb <i>spread</i> forms the ground for the metaphor, which denotes 'a gradual reach or cause to reach a wider area.' [ODE]. In this example the context-bound verb is used to stress that the person was sad.	Viņa seju ēnoja milzīgas skumjas.	The ground for the metaphor is the meaning of the verb <i>ēnot</i> (to shade).
---	--	-----------------------------------	--

Viņas vaibstos iegūla milzu skumjas.

To preserve the meaning of the metaphor it has been replaced by the personification *skumjas iegūla* (the sadness stretched on).

The meaning of the metaphor *she made no bones about it, either* creates an image of a self-confident person who could easily manipulate others. It contains an idiom the meaning of which serves as the ground for it. In the target text, the original image has been preserved as the translator has used the Latvian equivalent *pa rokai*, which means to achieve something easily. In the equivalent version, the metaphor has been paraphrased – *viņa vienmēr veikli izmantoja šo paņēmienu, lai liktu man justies vainīgam* (she always used this trick to make me feel guilty), which has helped preserve the meaning. The metaphor *pa rokai* has been substituted for *viņa veikli izmantoja šo paņēmienu*.

The example *I were being given a window into her heart, the unreflective heart of her youth* forms an image of a sensitive woman who has given someone a possibility to observe and learn about her personality. It has been achieved by two metaphors and one epithet. Moreover, the ground for the metaphor has been formed by the image of an open window through which a person may observe another person's soul. However, in the target text the expression *to give a window into her heart* has been translated as *ielūkoties viņas dvēselē*, thus the image of the window has not been retained. The metaphor in the target text is less expressive than the original one. The metaphor *hearth of youth* has been substituted for *jaunības sirdī*, which is a metaphor with the same expressive power. In the equivalent translation, it has been translated as *tajā mirklī jutu, ka spēju ieskatīties viņas dvēseles dziļēs, viņas noslēpumu pilnajā jaunības sirdī*. It carries the same expressive power as the one in the source text. The expressiveness of *ieskatīties dvēseles dziļēs* (*to look into her soul's depths*) has also been preserved.

The metaphor *an implacable sadness spread across his face* characterises the person's feeling at a particular moment. It implies the image of sadness. The meaning of the context bound verb *spread* forms the ground for the metaphor, as it shows that the person was sad. In the target text the verb *shade* has been translated literally – *ēnot* (to shade). It is more expressive than the original one. The metaphor provides the reader with the image of the character's feelings. To

preserve the same meaning as in the source text, the author of the equivalent translation has translated the metaphor as *viņas vaibstos iegūla milzu skumjas*. The verb *to shade* has been substituted for *iegult* (to lay). The components of the metaphor have been changed in order to preserve the level of expressiveness.

The analysis of the empirical material has confirmed that the role of the metaphor is significant in building an image of a character, as stylistically marked language attracts the reader's attention to the characters. However, the differences may appear when metaphors are translated into other languages. We may conclude that there may be a loss of expressiveness in the target text due to the lack of equivalents in the Latvian language. The conducted alternative translation aimed at finding Latvian equivalents with a higher degree of expressive power and proved that in certain cases the loss of expressiveness in case of rendering metaphors is inevitable. Nevertheless, characters' descriptions can carry the same level of expressiveness as those in the source text in case a variety of transformations, i.e. substitution for other expressive means, concretisation and adaptation are applied to render non-equivalents in the target language.

References:

1. Obama, B. (1995). *Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance*. New York: Times Books.
2. Obama, B. (2011). *Mana tēva sapņi –stāsts par rasi un mantojumu*. Rīga, Sētava.
3. Landers, C. E. (2001). *Literary Translation: A Practical Guide (Topics in Translation)*. Multilingual Matters, p. 8.
4. Ibid. p. 8 – 10.
5. Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translation*. The Netherlands, E.J. Brill. pp. 19 – 23.
6. Ibid. p. 19.

7. Vinay, J.P., Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*. translated by J. C. Sager and M. J. Hamel, John Benjamins. p. 67.
8. Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*, in R. A. Brower (ed.) *On Translation*. Harvard University Press. p. 237.
9. Nida, E., Taber, C. (1982) *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill. p. 200.
10. Ibid. p.200.
11. Ibid. p. 200.
12. Рецкер Я. И. (1997). Пособие по переводу с английского языка на русский язык. Москва: Просвещение, р. 9.
1982.
13. Щвейцер А.Д. (1974). *Теория перевода*. Москва: «Воениздат», р. 25.
14. Fawcett, P. (2003). *Translation and Language: Linguistic Theories Explained*, Manchester: St Jerome Publishing. P. 27.
15. Рецкер Я. И. (1997). Пособие по переводу с английского языка на русский язык. Москва: Просвещение, р. 76.

Dictionaries

1. *Oxford Dictionary of English*, CD-ROM (2005). Oxford, Oxford University Press
2. *Urban Dictionary of English* [Online] Available from <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=english> Accessed February 2 2017.
3. *Latviešu valodas vārdnīca: 30000 pamatvārdu un to skaidrojumu*. (2006). Avots.
4. Laua, A., Ezeriņa, A., Veinberga, S. (2001). *Latviešu frazeoloģijas vārdnīca*. Avots.

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès. Despre puterea de seducție a răului

Diana Nechit

diana.nechit@ulbsibiu.ro

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: This paper aims to discuss the last play written by B.M. Koltès, *Roberto Zucco*, where the eponymous character incarnates a bloody serial killer from the 80s, for whose image Koltès had an extreme fascination transmissible to the readers and spectators of the time. The interpretative grid we applied to this text lies in the perspective of the power relations between the character and his environment, as well as explaining the attraction that Zucco brings about, thanks to a refraction force of the character that creates a mirror of the world's violence he shows right in front of everyone.

Keywords: Koltès, *Roberto Zucco*, tragic hero, power, society

Teatrul este prin excelență o artă socială; plasează individul față în față cu sine și cu societatea, iar actul teatral, atât prin dimensiunea sa textuală cât și prin cea spectaculară, este circumscris nevoii de acțiune socială, de comunicare a unui deziderat intim sau colectiv, mai ales dacă ne raportăm la scrierile și reprezentațiile sfârșitului de secol XX și începutului de secol XXI. Actul teatral, acțiunea teatrală, spre deosebire de poezie, care de-a lungul timpului a putut să devină pe rând lucru cu limbajul, joacă ludică, intertextualitate și stilistică, a fost mereu într-un raport de subordonare față de verbul „a arăta”. Monstrabilitatea este acea specificitate proprie teatrului de a pune în scenă personaje, acțiuni și care are vocația de a se interoga în permanență despre dimensiunile umanului. Teatrul devine, astfel, un loc al acțiunii, un reflector al mizelor sociale și politice, o tribună deschisă a ideilor social-filozofice de unde își trag seva dramaturgii și nu numai. Încă de la începuturi, teatrul a avut două mari registre: tragicul și comicul. Tragicul, prin forma sa cea mai emblematică, și anume tragedia, a reflectat mereu relația individului cu puterea, în special cu cea absolută, fie ea divină sau politică. Acest raport se manifestă, mai întâi, între relațiile interumane, și nu doar în raporturile politice. Puterea socială, cu cât avansăm în timp, devine motorul surselor de tensiune sau de dominație pe care teatrul le pune în scenă. Odată cu apariția democrațiilor, conflictele nu au încetat să apară, ci doar s-au centrat mai mult pe individ. În tragedie, existau patru modalități prin care personajele reușeau să obțină acel ceva, obiect sau informație, care le permitea să dețină

controlul, și, implicit, puterea. Căile erau fie cele ale vicleniei (Ulise), ale științei și cunoașterii (Asclepios), ale bravurii în luptă (Heracles) sau ale magiei și farmecului (Orfeu). Nu vom insista asupra elementelor de istorie a tragicului, aceste informații fiind, mai degrabă, de natură introductivă, de fixare a limitelor subiectului analizei. Evoluția înspre dramă a mutat accentul de pe violența temelor înspre cea existentă în natura relațiilor care se stabilește între indivizi. Astfel, teatrul a început să pună în scenă acea putere particulară care este cea a seducției. Seducția apare fie ca expresie a cuvântului nefast sau al scrisorii înșelătoare (Berenice, Fedra), fie ca luptă între moarte și dragoste ce generează cuvântul pătimăș, defăimător, violent (Horațiu). Limbajul, discursul este cel care preia, astfel, manifestările puterii, mizele sale și toată violența ei discursivă. Prin discurs, teatrul reprezintă puterea, cu toate reprezentările ei istorice, tot cuvântul este cel care dă viață puterii exercitate de tirani, dar și de marii seducători ai scenei, cuvântul este cel care dă, în ultimă instanță, glas violenței și morții. Relația dintre teatru și putere se datorează, în primul rând, forței acestuia de a reprezenta realitatea. Nicio altă artă nu poate decupa cu atâta precizie fragmente de viață, pur și simplu.

Prin aceste considerații, facem un salt în timp, în dramaturgia franceză a sfârșitului de secol XX, mai precis la Bernard-Marie Koltès, dramaturg care a știut mai bine decât oricine să descrie tragedia și alteritatea spațiului urban, violența modernă, conflictele derizorii cu rezolvări tragice, universal atât prin tematică, cât și prin profilul său cultural, fiind un admirator al culturilor populare africane, arabe, rasta, atras de cinematografie și muzică, de toate aspectele modernității, precum și de vastitatea spațiilor largi și exotice. Vorbind despre gloria mondială a lui Koltès, Anne Ubersfeld, în volumul *B.M. Koltès* afirmă „qu’il n’y ait pas d’œuvre contemporaine offrant au même degré à la fois une perspective actuelle sur l’univers qui nous entoure, une présence immédiate, suffocante et la rigueur d’une écriture que l’on dirait de bronze si elle n’était si fluide. Ecriture de poète éternelle.”⁴⁹ Prin tragismul temelor și al personajelor, dar mai ales prin frumusețea unui stil care a creat o nouă limbă în teatrul francez, Koltès, deși modern, este atașat de un clasicism formal care stă și va sta mereu sub semnul unei seducții tripartite: temă-personaj-stil. Prima caracteristică a teatrului koltesian este încrederea sa în ficțiune, caracterul de stop-cadru viu și dinamic asupra realității de astăzi. Aproape toate piesele sale spun o poveste, oferă o acțiune dramatică, a se vedea o progresie. Koltès nu este un scriitor *political correct*: fiecare dintre piesele sale stă mărturie, în special ultima scrisă de el, care este și subiectul acestei lucrări. Nu din întâmplare, l-a ales pe Roberto Succo, un criminal, drept model pentru ultimul său erou. Bineînțeles, Zucco, personajul eponim al piesei sale, nu este Succo, serial killer-ul care a înroșit cronica informativă din trei țări, iar deformările pe care dramaturgul le-a adus poveștii tânărului italian sunt extrem de

⁴⁹ Anne Ubersfeld, *Fortune du théâtre de Koltès* in *B.M. Koltès*, Paris, Editions Actes Sud, 1999, p. 187.

semnificative: „Jamais je n'ai copié la vie – un événement ou un homme, guerre d'Algérie ou colons – mais la vie a tout naturellement fait éclore en moi, ou les éclairer si elles y étaient, les images que j'ai traduites soit par un personnage, soit par un acte.”⁵⁰, scria Genet despre opera sa, *Paravents*. Această afirmație se aplică, la fel de bine, și operei *Les Bonnes*, inspirată, ca și *Roberto Zucco*, dintr-un fapt divers sângeros. Dar asemănarea dintre cei doi se oprește aici; dacă Genet are o estetică orientată spre o separare absolută dintre lume și reprezentarea ei, autorul lui *Roberto Zucco* și-a scris opera testamentară dintr-o joacă seducătoare a ficțiunii cu realitatea. Ultima piesă scrisă de Koltès înaintea morții sale este una atât de bine construită, atât de senină, încât atât lectorul, cât și spectatorul din epocă s-au confruntat cu un sentiment amestecat de seducție cu teroare, piesa având o receptare fie extrem de elogioasă, fie o dezaprobare totală. Originea acestei creații este o fotografie – cea a unui serial killer, Roberto Succo, care la sfârșitul lui februarie 1988, la capătul unei urmăririi spectaculoase, a ucis un inspector de poliție, fiind, totodată, autorul a mai multor agresiuni, omoruri etc. Este arestat în Italia, unde e văzut pentru ultima oară admonestând de pe acoperișul închisorii mulțimea adunată în stradă, înainte de a se sinucide apoi în celula sa. Este vorba despre un bolnav psihic italian de 26 de ani, internat în 1981, pentru că și-a ucis părinții, care a evadat în 1986 din spitalul unde beneficia de semilibertate, pentru conduita sa ireproșabilă, și de studii exemplare, ce i-au permis să-și ia bacalaureatul cu notă maximă. Difuzarea unui afiș cu un aviz de căutare, cu poza și semnalmente sale, permit identificarea sa de către o adolescentă, fostă iubită a ucigașului, supranumit *Bărbatul în haină militară* (*L'homme au treillis*). Koltès nu ezită să folosească până și aceste detalii în piesa sa: „Après son spectacle sur le toit, il est enfermé à l'hôpital psychiatrique et se suicide de la même manière qu'il avait tué son père. Un trajet invraisemblable (...) finalement abattu par un caillou ou par une femme ; c'est la première fois que je m'inspire de ce qu'on appelle un fait divers.”⁵¹. Koltès a ajuns la o extraordinară cunoaștere intuitivă a lui Succo, dar realitatea sumbră a criminalului, acel ceva ce se rupsese în psihicul acestuia, răceala totală cu care comitea crimele erau aspecte care nu-l interesau pe scriitor. În secvența a șaptea a piesei sale, intitulată „Juste avant de mourir”, Koltès a integrat aproape fără nicio modificare o înregistrare de-a lui Succo: „Être ou ne pas être. Ça, c'est le problème. Je crois que. Il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Tôt ou tard, on doit tous mourir. Tous. Et ça... ça fait chanter les oiseaux, les oiseaux, ça fait chanter les abeilles. Ça fait rire les oiseaux.”⁵².

Mecanismul prin care dramaturgul a transformat un fapt divers în literatură și prin care frica și teroarea s-au transformat în ochii spectatorilor în

⁵⁰ Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris, 1966, p. 6.

⁵¹ In *Le Monde*, 26 sept. 1988.

⁵² Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 64. Paginile specifice celorlalte citate preluate din această ediție vor fi trecute în corpul textului.

admirație constă, pe de-o parte, în puterea de seducție pe care o are răul, necunoscutul, și, pe de altă parte, în puterea de transfigurare pe care arta o aplică realității. Peter Stein explică într-un interviu legat de montarea acestei piese care au fost motivele să aleagă acest text: „Deux choses m'intéressent dans cette pièce. La première est une interrogation sur l'existence humaine et cette ignorance où nous sommes finalement de l'origine de l'agressivité. Ce n'est pas la première fois dans l'histoire du théâtre ou de la littérature qu'on introduit un acteur criminel sans motivation. Mais c'est la première fois qu'il est présenté sans aucune morale.”⁵³. Istoria teatrului cunoaște mulți predecesori ai lui Roberto: la Genet, așa cum am afirmat, dar mai ales în tragediile lui Shakespeare, Corneille, Racine etc. Dar toți sunt mai morali, sau acțiunile lor cunosc un determinism exterior, fie el raportat la fatalitate, putere, sau unul interior, declanșat de jocurile pasiunii și ale nebuniei. Acțiunea criminală a exercitat mereu o fascinație maladivă în societate. Mass-media este plină de relatări ale faptelor criminale, teatrul nu ar fi ce este astăzi fără figurile unor mari asasini, precum Clitemnestra, Macbeth, Woyzeck, Polonius etc. Astăzi, mai mult ca oricând, rolul „actorului criminal” dobândește o altă dimensiune, și anume cea spectaculară. Totul devine public, totul poate fi istorisit, mediatizat, poate fi difuzat live, simultan, în patru colțuri diferite ale lumii. Cu sau fără voia noastră, ne-am transformat într-un spectator avid de senzații fascinat de rău. Oamenii au nevoie de „experiențe” și nu mai știm prea bine de care parte se află adevărata cruzime.

Apropo de teatrul koltesian, autorul însuși, dar și teoreticienii, vorbesc despre mit perceput drept o narațiune ce conferă sens și explicație asupra lumii. În acest sens, deficitul de acțiune din piesele sale fac dificilă găsirea unei *fabule* construite ce ar putea reprezenta un mit. Totuși, unul se construiește cu ajutorul unor elemente mitice disparate care converg spre *eroizarea* criminalului Roberto Zucco. Singularitatea lui Koltès și a altora înaintea lui, situați pe aceeași descendență de creație (Euripide, Shakespeare, Racine, Büchner, Brecht și Beckett) constă în surprinderea acelei pulsații autodestructive a societăților și a indivizilor. Roberto Zucco, spre deosebire de Richard III, Iago sau Woyzeck, ale căror pulsații pot fi explicate, reprezintă figura mitică a unui rău natural, iar crimele sale sunt ireductibile unui motiv anume⁵⁴. Metaforă a unei violențe deopotrivă excepțională și banală, după cum o sugerează chiar idiomul „fapt divers” – povestea lui Roberto Zucco situează definitiv în categoria banalului evenimente percepute în alte condiții drept singulare. Ne situăm, astfel, în fața elaborării unei mitologii în care criminalul este prezentat

⁵³ In *Alternative théâtrale*, februarie, 1990, p. 53.

⁵⁴ „Pour se meurtrier, bien que leurs crimes se démarquent de leur motifs immédiats, il existe des raisons, des circonstances et des rapports qui génèrent leurs impulsions. On trouvera aussi de semblables motifs pour éclairer les meurtres du vrai Succo – mais dont Koltès n'a pas voulu pour son Roberto Zucco – incarnation mythique du mal naturel.” (Peter Iden, in *Frankfurter Rundschau*, 17.09.1990)

drept o ființă de excepție, clarvăzător și distrugător al ordinii prestabilite, contestatar al puterii și al autorității reprezentate de mediul polițienesc, de cel social și, mai ales, de cel parental. Acțiunile lui Zucco sunt tot atâtea *ciocniri* cu aceste trei dimensiuni ale puterii care îl circumscriu pe individ, asigurându-i un echilibru mai mult sau mai puțin fals, mai mult sau mai puțin precar. Zucco, spre deosebire de ceilalți criminali Perry, Rivière, Woyzeck care își revendică o singularitate pe care anturajul lor nu o neagă, prin aceasta fiind izolați de restul societății „normale”, se distinge tocmai prin faptul că el însuși își neagă singularitatea și înscrie actele sale într-o normalitate pe care anturajul o recuză. Este un ucigaș (p. 89) care nu se identifică nici cu un monstru, nici cu un erou. Ca răspuns pentru mama sa, care crede că a „sărit de pe șine” (p. 17), se prezintă drept un tren „pe care nimic nu-l va putea convinge să iasă de pe șine” (p. 38); prizonierilor tulburați de paricidul său le răspunde „Este normal să-ți ucizi părinții” (p. 92) și le descrie în detaliu legenda sa de erou. Tot în zona mitică se situează și raportul dintre individ și lume, în funcție de referința lor la o transcendență sau nu. Ceea ce Zucco dorește prin amalgamul său de contradicții este să părăsească o lume pe care nu o mai distinge, ale cărei linii de forță s-au dereglat, alterându-i astfel percepția asupra realității. Pentru a ne convinge asupra acestui fapt, este de ajuns să recitim uvertura piesei, în care cei doi gardieni problematizează despre o realitate obiectivă independentă de percepție, realitate ocultată și trăită în umbră. Paradox al unei conștiințe disociate care, negând lumea, nu se mai disociază de ea; Zucco acționează asemenea animalului lui Bataille care nu se mai distinge de aproapele său pe care îl devorează: „La distinction demande une position de l’objet comme tel. Il n’existe pas de différences saisissables si l’objet n’a pas été posé. L’animal qu’un autre animal mange n’est pas encore donné comme objet.”⁵⁵ sau „J’écrase les autres animaux non par méchanceté, mais parce-que je ne les ai pas vus et que j’ai posé le pied dessus.” (p. 93).

În universul lui Zucco, transcendența este evacuată: conștiința neagă o lume pe care nu mai știe să o privească; nu mai există cauză care să genereze efectele, doar o serie de efecte într-un parcurs care scurtcircuitează sensul: prima instanță a *puterii* omologate pe care Zucco o respinge și de care fuge toată existența sa este cea a nașterii sale, actul de naștere reprezentând nu acceptarea, ci recunoașterea condiției sale de om. Din această perspectivă, Zucco este mai puțin cel ce va muri și mai mult cel ce nu a vrut să se nască. Printre altele, acest refuz generează identificarea sa repetată cu figurile regnului animal, cum ar fi hipopotamul sau rinocerul, animale cu o miopie semnificativă care nu își părăsesc niciodată traiectoria: „Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase... et que rien ne pourrait détourner du chemin, ni du rythme qu’il a décidé de prendre.” (p. 38), „Quand j’avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et quand je ne les ai pas regardé, ils tombent tout seuls devant moi. Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros.” (p. 92).

⁵⁵ Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Gallimard, coll. Tel, 1973, p. 24.

Aceste identificări cu lumea animală sunt și o ipostaziere a metaforei virusului, a microbului, așa cum o identifica Baudrillard: „Au-delà de certaines limites, il n'y a plus de relations de cause à effet, mais seulement de relations virales d'effet à effet”⁵⁶. Astfel, atitudinea lui Zucco se explică pornind de la imaginea unui organism amenințat în sistemul său de apărare, în imunitatea sa; această imagine pune într-o altă lumină și percepția pe care un individ o poate avea despre ambientul său (frica este virusul care amenință personajul, organismul individual). Prin caracterul său ireductibil, paradoxal și imprevizibil, Zucco funcționează asemenea unui virus în cadrul unei realități virtuale în care sensul este anulat prin saturație, reversibilitate, dispersie, după cum stau măturie înlănțuirea de crime în care o explicație o anulează pe cealaltă.

Poetica lui Koltès este generată și de construcția acestor mituri ce își găsesc sursa în referințe milenare. Astfel, epigraful lui Roberto Zucco este împrumutat din liturgia lui Mitra, zeu iranian, celebru în cultura vedică: „Après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui les phallus, l'origine du vent ; et si tu tournes ton visage vers l'Orient, il s'y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l'Occident, il te suivra.” (p. 93). Dramaturgia koltesiană este străbătută în permanență de o angoasă a întreruperii mersului. Cât timp personajele sunt în mișcare, nimic rău nu se poate întâmpla. Imobilismul îi lasă la îndemâna forței de atracție a unui magnetism fatidic. Egiptenii în Antichitate se temeau de imobilitatea lor, întrucât ducea la incapacitatea lor de a mai urmări barca solară și, astfel, le periclita împlinirea trecerii sufletului celui decedat spre lumea de apoi. Doar cel ce putea să însoțească soarele de-a lungul itinerariului său putea atinge eternitatea.

Un alt aspect al ordinii firești, al puterii generatoare de viață pe care Koltès o respinge este și cea a iubirii: „Les hommes ont besoin de femmes et les femmes ont besoin d'hommes, mais l'amour il n'y en a pas.” (p. 48). Căderea lui Zucco, printr-o organizare particulară a spațiului teatral orientat în totalitate spre verticalitate, devine aspirație, elevație. În solilocviul final al lui Zucco de pe acoperișul închisorii sale, înainte de ultimul act, cel al morții, ucigașul, negăsind iubirea adevărată și decepționat de trădarea *Puștoaicei* (*La Gamine*), va căuta această iubire prin moarte în afara lumii, în soare: „Regardez le soleil! Vous ne voyez rien ? Vous ne voyez pas comme il bouge d'un côté à l'autre ? Regardez ce qu'il sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là qui vient le vent...” (p. 100). Zucco neagă, de asemenea, și puterea logicii discursive. Nu există niciun discurs al obiectivității, acela al unei colectivități ce se bazează pe o istorie comună; este întotdeauna vorba despre un *eu* ce se adresează unui *tu*. Când prostituata povestește uciderea inspectorului, caz tipic de narațiune epică destinată tuturor, ea se adresează patroanei, iar raportul *eu-tu* se instalează între cei doi interlocutori: „Madame, madame, des forces diaboliques viennent de traverser le Petit Chicago”, „Madame, vous avez

⁵⁶ Jean Baudrillard, *La transparence du mal*, Galilée, Paris, 1990, p. 113.

abriter le démon dans votre maison” (p. 30-31). Un alt exemplu al funcționării improbabile este dialogul dintre Zucco și Domnul de pe peronul metroului: nu ar trebui să-și vorbească, fiind un caz tipic de condiții enunțiative imposibile. Dar își vorbesc și discursul fiecăruia devine o dezvoltare a eului enunțiativ. Celălalt este prezent în discursul celui alt, mai ales în cel al Domnului: „Mais vous, jeune homme...” sau „Aidez-moi” (p. 39). Cât despre eul prolix al lui Roberto, el construiește pentru celălalt, cel ce abia este numit, un eu imaginar, fabricat expres pentru acest trecător: „M’auriez-vous remarquer... ?” (p. 36). Contrar eroului din teatrul clasic pentru care fiecare luare de cuvânt, dialog sau monolog îl făcea să progreseze înspre eul său profund, vorbirea personajelor koltesiene nu le conduce niciodată spre reala posesiune a identității lor, nici la autenticitate. Limbajul nu face altceva decât să sporească incapacitatea tragică de a ajunge la ei înșiși: „Plus je le dis, plus je ne cache, ne me demande pas qui je suis” (*Quai Ouest*, p. 20). Roberto Zucco este cuprins de panică la ideea de a-și uita propriul nume, dar și de aceea ce a ieși din anonim: „J’ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d’être aussi transparent qu’une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n’avoir ni couleur, ni odeur” (p. 37).

Familia este inamicul public total pentru Roberto Zucco. Familia devine, în accepțiunea sa, o piedică, o capcană pentru copii. Cea mai puternică devalorizare o suferă imaginea tatălui: minabil, alcoolic, fragil și total supus puternicei valorizări a imaginii materne – puternice și nepăsătoare, absente, cum este personajul Doamnei din *Roberto Zucco* care asistă impasibilă la uciderea fiului său în parc. *Creșterea*, maturizarea apare pentru personajele lui Koltès drept tragică și catastrofală, inexorabilă și ineluctabilă; chiar dacă emanciparea, fuga din nucleul familial poate fi mortală, supraviețuirea individului depinde de aceasta, fiindcă de partea cealaltă se află devorarea sa de către familie. A crește, a înceta să fii copil reprezintă pentru personajele lui Koltès o alegere existențială radicală ce se situează de partea deznodământului tragic. Nu este vorba despre o inițiere, ci de o ruptură, de un act violent, a se vedea suicidar ce face imposibilă întoarcerea înapoi.

„Le désir de neutre, spunea Roland Barthes, este, d’abord désir de suspension (...) des ordres, des lois, des comminations, des arrogances, des terrorismes, des mises en demeure, des demandes, des vouloir-saisir (...) de la société à mon égard”⁵⁷. Aceste afirmații se pot dezvolta și privitor la versantul politic al operei lui Koltès. Această criză a eului personal în opoziție cu cel public, această formă de narcisism ce îl izolează pe individ de ceilalți membri ai colectivității, această interogare a individului sunt esențiale în teatrul său. Personajele lui Koltès își apără identitatea, se ascund în spatele ei ca într-o citadelă, o baricadează ca pe un teritoriu, riscându-și chiar viața pentru ea. Astfel, raportarea la celălalt devine tema majoră a teatrului koltesian, ca și cum personajele ar trebui mereu să inventeze un spațiu și un timp în afara puterii

⁵⁷ Roland Barthes, *Le désir de neutre*, in *La Règle du jeu*, nr. 5, august 1991, p. 55.

legii sociale care nu reprezintă pentru ei decât o formă de instituționalizare a violenței sau în afara puterii legii sexuale ori naturale care nu este altceva decât travaliul violenței în interiorul dorinței, să inventeze o nouă morală, o nouă logică, un nou limbaj care să nu fie cele ale conflictului. Limbajul se află în imposibilitatea de a oferi o asemenea zonă neutră pentru relațiile interumane, iar schimbul de cuvinte nu este altceva decât o ipostază edulcorată a luptei corp la corp pentru putere. Personajele lui Koltès sunt ființe ale penumbrei care nu ies din casă decât la ceasurile în care singurele raporturi dintre oameni și animale sunt cele de forță.

BIBLIOGRAFIE

Volume:

BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion*, Gallimard, coll. Tel, 1973;

BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal*, Galilée, Paris, 1990;

GENET, Jean, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris, 1966;

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, Editons de Minuit, Paris, 1990;

UBERSFELD, Anne, *B.M. Koltès*, Paris, Editions Actes Sud, 1999.

Reviste:

Le Monde, 26 sept. 1988;

Alternative théâtrale, februarie, 1990;

Frankfurter Rundschau, 17.09.1990;

La Règle du jeu, nr. 5, august 1991

Yorgos Lanthimos despre puterea limbajului. Canin sau distopia lingvistică

Andrei C. Șerban
andrei.serban@ulbsibiu.ro

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: Dogtooth is perhaps the most interesting film of Yorgos Lanthimos receiving in 2009 the Prix Un Certain Regard at the Cannes Film Festival. By portraying the peculiar relationships of a family in which parents deprive their children of genuine contact with the coordinates of objective reality, the Greek director creates in his film a frightening dystopia about how the perception of the individuals is a natural consequence of their relationship with their own language. Without being an exhaustive analysis, this paper briefly outlines some observations about Yorgos Lanthimos's strategy, following some of the theoretical coordinates whereby the director guides in the process of designing his film.

Keywords: Dogtooth, Yorgos Lanthimos, language, perception, manipulation

1. Scena inițială. Vocea mamei răsună dintr-un reportofon: „Cuvintele noi de azi sunt: mare, șosea, excursie și mitralieră. Marea este un scaun din piele cu brațe din lemn, ca acela pe care îl avem în sufragerie. De exemplu: Nu sta în picioare, așază-te pe mare pentru a discuta. Șosea înseamnă un vânt foarte puternic. Excursie este un material foarte rezistent folosit în construirea podelelor. De exemplu: Candelabru s-a prăbușit, dar podeaua nu a fost deteriorată, pentru că este făcută în totalitate din excursie. Mitraliera este o pasăre albă foarte frumoasă.”. Cei trei copii ascultă în tăcere terminarea lecției, după care își continuă activitățile zilnice.

2. Canin (în original, Kynodontas; în engleză Dogtooth) semnat de regizorul grec Yorgos Lanthimos în anul 2009 distincția Un Certain Regard în cadrul Festivalului de film de la Cannes. Adept al unui cinema parabolic cu oarecare subramificații fantastice care explorează, prin intermediul unei estetici specifice spațiului european, complexitatea relațiilor interumane moderne prin prisma unor convenții speciale ce urmăresc o dezumanizare programatică a sufletului individului atacând toate dimensiunile sale existențiale, Yorgos Lanthimos creează filme complexe și subtile ce sfidează parti-pris-urile generice convenționale, oscilând între dramă, mystery ori (după receptarea unora dintre cei mai influenți critici) comedie neagră. Alături de filmul Alpii (2011) în care, adoptând premisele unui joc teatral aparent nevinovat, urmărește dezumanizarea unui grup de indivizi care sunt plătiți

pentru a încarna persoane dragi decedate tragic, cu scopul de a alina suferința familiilor respective, Canin este poate cea mai reușită și intrigantă performanță de până acum a regizorului grec care avea să creeze în ultimul deceniu alte două filme la fel de neconvenționale prin premisele lor narative: *Homarul* (The Lobster) și *Killing of A Sacred Deer* (Uciderea cerbului sacru).

3. Scena mesei. Cei cinci membri ai familiei iau cina. După ce gustă din mâncare, Cea Mică se uită spre mamă: „Mamă, poți să-mi dai telefonul?”. Mama îi pasează fiicei sale solnița. „Mulțumesc!”.

4. Un cuplu bizar de vârsta a doua ridică în jurul celor trei copii ai lor (două fete și un băiat) zidurile unei adevărate cetăți, izolându-se complet de umanitate. Singurul personaj care are dreptul să iasă în afara perimetrului acestei case somptuoase este Tatăl care, cu ajutorul mașinii familiei face legătura cu lumea exterioară, pentru a lucra într-o fabrică și pentru a asigura resursele necesare existenței zilnice. Această ruptură totală a celor trei copii de lumea de dincolo de zidurile curții modifică total modul lor de raportare la viață, singurul lor ghid fiind autoritatea părinților care le modelează dezvoltarea mentală pe bazele unui regim special. Astfel, cei trei copii (niciun personaj din această familie nu are un nume; fiecare este apelat după o denumire generică: Tatăl, Mama, Cea Mare, Cea Mică, Băiatul), în ciuda vârstei lor post-adolescentine care le asigură o fizionomie specifică, ascund, de fapt, inteligența și docilitatea unor indivizi prematuri. Pentru ei, Lumea este tot ceea ce reușește zidurile casei să cuprindă, în timp ce spațiul de dincolo de aceste limite este ostil, populat de pisici antropofage, unde numai Tatăl se poate apăra, datorită abilităților sale speciale. Nu, Canin nu este un film postapocaliptic, populat de mutați, indivizi radioactivi ori zguduți de conflicte politice iremediabile, ci un film (metaforic?, plauzibil?) care se petrece chiar în lumea noastră, surprinzând cu o luciditate înfrigorantă capacitatea incredibilă a limbajului utilizat în scopuri manipulative de a modela și strămta universul perceptiv al individului. Este vorba despre – dacă am încerca să găsim o sintagmă sugestivă – o distopie lingvistică ce surprinde procesul educativ monstruos al unor părinți care (inexplicabil) își cresc propriii copii într-un prizonierat extrem, limitând și denaturându-le conștient limbajul pentru a le limita, totodată, universul perceptiv. Ne aflăm în plin proces distorsionat de „învățare a cuvintelor arătând spre ceva”, a cărei intenție concretă vizată de cei doi părinți ne este necunoscută.

5. „Mamă, ce înseamnă vagin?”. „Vaginul e un bec mare. De exemplu: Vaginul s-a stins și camera a fost învăluită în beznă.”

6. Canin este un film despre forța limbajului, în care regizorul grec iterează într-o manieră deformată premisele unui spațiu aparent paradisiac, rescriind într-o cheie distopică procesul locuirii realității obiective prin intermediul cuvintelor. Altfel spus, acest film este despre puterea cuvintelor de a împlânzi natura, de a o înțelege, de a o numi și, prin urmare, de a o domina. Numește și domină – cuvântul este sufletul lucrului. Percepția limitată a celor trei copii orchestrată aproape perfect de vigilența părinților este însăși limitarea

lumii înconjurătoare. „Forma lingvistică este deci nu numai condiția transmisibilității, ci mai degrabă condiția realizării gândirii”. Logica acestei scheme nerealiste pentru spectatorul detașat este imbatabilă în sânul înșelătoare microarmonii: copiii nu vor putea părăsi perimetrul casei decât în momentul maxim al dezvoltării lor fizice și emoționale, mai precis în momentul în care caninul lor drept va cădea; tot astfel, copiii vor putea conduce mașina familiei doar în momentul în care caninul căzut va fi înlocuit de un altul nou; într-o manieră similară, cei trei copii sunt conștienți de faptul că, dacă nu vor fi foarte ascultători, mama lor ar putea naște câini sau alți frați cu care vor trebui să împartă camera; pentru a alunga pisicile antropofage, copiii vor trebui să învețe să latre, pentru a alunga teribilele creaturi din vecinătatea casei lor; singurele forme de divertisment permise sunt desenul, dansul, cântatul, înotul în piscină ori vizionarea unor înregistrări video care redau doar pasaje domestice din trecutul recent al familiei etc.

7. „Mamă, ce este un zombie?”. „Un zombie este o floare mică și galbenă.”

8. În plan literar, există un experiment similar care explorează această legătură decisivă între limbaj și gândire, dar despre care este greu de precizat dacă a avut sau nu o oarecare influență asupra regizorului grec: romanul *Fetița care iubea prea mult chibriturile* de Gaétan Soucy, apărut în 1998. Astfel, în timp ce scriitorul canadian urmărește consecințele dezastruoase ale unei lobotomii lingvistice orchestrate cu bună-știință de un tată tiranic care, odată cu moartea sa, îi va elibera pe copii din perimetrul casei, prilej cu care aceștia din urmă vor descoperi adevăratele intenții ale părintelui lor, regizorul grec optează pentru un final deschis, incert care nu se concretizează printr-o totală emancipare a copiilor.

9. Există, totuși, în filmul lui Yorgos Lanthimos un element decisiv care provoacă dezechilibrul acestei familii, un element din afară a cărui funcționalitate este denaturată într-un mod nepremeditat de părinți: Christine, o colegă de serviciu a Tatălui, este adusă cu o anume regularitate în Casă, pentru a îl ajuta pe Băiat, ajuns deja la maturitatea dezvoltării sale sexuale, să se elibereze de demonii hormonal. Christine este o persoană discretă, conștientă de mecanismul manipulator al părinților, însă îi va oferi Celei Mari o casetă video care conține filmul *Rocky*. Mimetismul inconștient al fiicei va avansa fulgerător înspre începuturile emancipării sale lexicale și, deci, existențiale. Cu toate acestea, Christine devine pentru unitatea familială centrală a filmului o prezență perturbatoare. Luciditatea ei este acceptată, atât timp cât nu este afișată, atât timp cât deschiderea ei perceptivă nu își propune să o extindă și pe cea a copiilor. Rolul ei este, prin urmare, unul pur fiziologic; Christine este doar un recipient în care Băiatul își descarcă sămânța într-un act pavlovian, pur mecanic, total lipsit de empatie; Christine este reminiscența postmodernă a prostituatelor sacre ce își oferă corpul pe altarul unui templu ridicat în numele unui nou ideal spiritual: anihilarea totală a autonomiei cognitive. Noul ideal spiritual: absența desăvârșită a spiritualității, alimentarea

vidă a instinctelor pentru alimentarea unei religii dedicate statutului degenerativ al individului. (Re)inventarea omului *tabula rasa*.

10. Scenă în familie. După masă, Tatăl îi întreabă pe copii: „Vreți să-l auziți pe bunicul cântând?”. „Da.”. Bărbatul pornește magnetofonul, iar cântecul *Fly Ne to the Moon* al lui Frank Sinatra răsună în încăpere. Tatăl le traduce versurile: „Tata ne iubește. Și mama ne iubește. Dar noi îi iubim pe ei? Da, îi iubim. Îmi iubesc frații și surorile, pentru că și ei mă iubesc pe mine. Primăvara a invadat casa. Primăvara îmi inundă inima micuță. Părinții mei se mândresc cu mine, pentru că dau tot ce am mai bun în mine. Și întotdeauna mă străduiesc să fiu și mai bun. Căsuța mea, ești frumoasă și te iubesc. Și niciodată, niciodată nu o să te păsăresc.”

11. Canin este despre manifestarea pură a arbitrarității semnului lingvistic, este scenariul dezastruos al limbii devenit limbaj distopic, redând o versiune extremă a monstrozității *newspeak*-ului din cadrul viziunii *orwelliene* la scara celulară a familiei. Limbajul ciuntit asimilat de copii culminează cu degenerarea programatică a simțurilor, cu animalizarea individului care nu își mai poate păstra decât integritatea propriei fiziologii. „Sensul, ca formă a sensului, poate fi definit ca posibilitatea de transformare a sensului.”. Astfel, scenariul adoptat de Yorgos Lanthimos coboară până la rădăcinile Sensului însuși. Regizorul grec nu utilizează un limbaj, îl reinventează, rupând legăturile preexistente între semnificat și semnificant. Tatăl și Mama devin în această schemă instanțele supreme, incarnări terifiante ale zeităților antice cu valențe prometeice, care asigură legătura oamenilor între cuvânt și obiect. Ei sunt translatorii unei ordini cosmice artificiale care, devenind conștienți de însăși artificialitatea manifestării lingvistice a voinței umane în mijlocul naturii, restructurează total echilibrul dintre individ și propria sa conformație cognitivă. Raportul esențial între limbaj și gândire culminează întotdeauna printr-o formulă implacabilă: limbajul înseamnă „logos, înțelegere a ființei”.

12. Canin este despre absența totală a conotației. Cuvintele asimilate de copii sunt unidirecționale, rigide, captive obiectelor peste care se suprapun, urmând ilogica premeditată și manipulativă a părinților. Absența unui escapism conotativ prin limbaj – iată drama imperceptibilă a copiilor. Existența permanentă în denotație – aici se află începutul desființării limbajului însuși. „Sensul nu înseamnă, așadar, numai ceea ce vor să ne spună cuvintele, el mai înseamnă și o direcție, adică, în limbajul filozofilor, o intenționalitate și o finalitate.” Asimilând în subtext astfel de observații, Yorgos Lanthimos descrie în filmul său una dintre cele mai terifiante formule distopice: distopia condiționată de actul manipulării prin limbaj. Un limbaj tranzitiv, deseori vid, mincinos însă suficient de bine încheiat pentru a putea radicaliza total raportul dintre individ și lume. Din nou, raportarea subtilă la romanul 1984 al lui George Orwell revine în mintea spectatorului care, evocându-l la nivel mental pe personajul Winston Smith, observă în filmul grecesc raportul imbatabil dintre masacrarea limbajului și distorsionarea firească a percepției.

13. În timp ce se îmbracă, Christine îl întreabă pe Băiat: „Îți amintești visele?”. „Sigur.”. „Zi-mi unul recent.”. „Mama a căzut într-o piscină.”. „Și apoi?”. „Nimic. Doar atât.”.

14. Limbajul nu e doar liantul între individ și realitatea obiectivă, ci și calea de acces înspre proiecțiile onirice. Nici măcar în vis individul nu poate ieși de sub dictatura lingvistică a existenței diurne, căci limitele percepției determinate de toate simțurile treze coincid cu limitele imaginației. Orice tentativă escapistă este, din nou, anulată; oamenii devin prizonierii unui mimetism aplicat unei mulțimi finite de obiecte și concepte. Lumea reală este o construcție lingvistică. Iar realitatea celor trei copii este atent filtrată pentru ca niciun indiciu malign din lumea de afară, nici măcar cele mai banale elemente textuale regăsite pe etichetele produselor de uz intern, să nu violenteze echilibrul perfect dintre membrii familiei și lumea înconjurătoare.

15. Canin nu este un film care tratează evoluția unei patologii. Cancerul surprins în acest film nu atacă microorganismele celulare ale corpului, ci nucleul substratului cognitiv al individului. Privit prin filtrul unei receptări mai ample, creația lui Yorgos Lanthimos este o parabolă despre puterea limbajului, o parabolă a cărei monstruozitate este direct proporțională cu însuși caracterul său plauzibil. Astfel, înțelegerea acestui film drept o redare la scară mică a unei societăți lobotomizate de o instanță manipulatorie este mai mult decât evidentă. Drama familială, în măsura în care este perceptibilă doar de o instanță exterioară acestei convenții lexicale, este, prin urmare, drama unei societăți contaminate de demonul totalitar.

Bibliografie

AUMONT, Jacques, *L'Analyse des films*, Armand Colin, Paris, 2004;
BENEVISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, Paris, 1976;

COȘERIU, Eugen, *Omul și limbajul său*. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală. Antologie, argument și note de Dorel Fînar, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009;

GREIMAS, A. J., *Despre sens*. Eseuri semiotice. Traducere de Maria Carpov, Editura Univers, București, 1975;

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*. Traducere de Irina Izverna, Editura Polirom, Iași, 1998;

WHORF, Benjamin Lee, *Language, Thought, and Reality*, The MIT Press, Cambridge, 1964;

WITTGENSTEIN, Ludwig, *O privire filozofică* (așa-numitul „Caiet brun”). Traducere de Cătălin Cioabă și Mircea Flonta, Editura Humanitas, București, 2018.

Sitografie

<https://www.theguardian.com/film/2010/apr/22/dogtooth-review>

<https://www.slantmagazine.com/film/review/dogtooth>

<https://www.nytimes.com/2010/06/27/movies/27dogtooth.htm>

Mai e posibilă „întoarcerea” cititorului?

Alina Bako

alina.bako@ulbsibiu.ro

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Ultima frontieră este titlul cărții lui Mircea Braga, care a apărut recent, în 2018, la Editura Ideea Europeană. Ce surprinde de-a lungul lecturii este exhaustivitatea demersului întreprins de autor, care, deși își propune modest o hartă a teoriei lecturii, ajunge să ofere deschideri ample, prin ramificații multiple, prin demonstrații succesive ale evoluției conceptelor și prin racordarea acestora la dimensiunea fractalică a existenței. Se face recurs la o istorie a teoriei literaturii, de la Maiorescu, trecând prin perioada interbelică și apoi cea comunistă, până la critici contemporani, schițându-se o „hartă culturală a prezentului”. Cartea are trei părți, care conțin momente speculative importante pentru teoria lecturii. În „Despre dinamica aliniamentului teoretic”, periplul teoretic este solid întreprins, pentru că sunt aleși pionii cei mai stabili pe care se sprijină lectura, în varianta ei teoretică. Astfel, de la Kant, în care Mircea Braga vede un inițiator al „gustului estetic”, extrăgând din filosofia germanului faptul că „originalitatea consacră în plus și calitatea creatorului de @consumator@ în raport cu și aplicat șirului de opere” și că „judecata estetică nu este altceva (...) decât consecința unui proces de receptare.” (57) E bine cunoscută fraza de început a *Criticii puterii de judecare*, prin care se afirmă imposibilitatea fixării unei reguli pentru „recunoașterea frumuseții” și impunerea unei direcții a receptării. Autorul oferă niște deschideri plecând de la conceptele analizate și se întreabă retoric dacă „prăbușirea lecturii” nu are legătură cu „alterarea gravă a condiției receptării”. Extinderea teoriei poate oferi o variantă de lectură climatului cultural contemporan, gândindu-ne aici la

amalgamul de texte legate de o receptare anapoda, aglomerată, eterogenă, lipsită de criterii de valoare. De la Adorno i se pare relevantă ideea prin care actul artistic, și implicit arta, este văzut drept formă de mediere și de adevăr. Or, referința, în cadrul discuției despre teoria lecturii, s-ar putea face la definiția majoră pe care o dădea Adorno operei artistice, care înglobează în același timp autonomia și faptul social. Din trecerea în revistă a principalelor teorii legate de lectură nu putea lipsi bine cunoscuta expunere a lui Jauss privind experiența lecturii, orizontul de așteptare și ipoteza simplă, dar esențială pentru înțelegerea procesului de raportare la text, aceea că „nu pot exista două lecturi identice”. Concluziile sunt aduse în contemporaneitate, în care se constată „locul liber al spectatorului” și „golul unui sens până acum esențial”, săvârșind în viziunea noastră, pe jumătate, un păcat al generalizării. Întrebările pe care și le pune autorul în final sunt menite a întreține un dialog cu un cititor, și el virtual, ceea ce determină totuși existența unui sens al lecturii, chiar și într-o manieră inclusivă. Braga analizează în capitolele următoare teoriile lui Iser, Eco, Matei Călinescu. „Cititorul model” al lui Umberto Eco este un pretext pentru a ajunge la identificarea lumii reale cu „un construct cultural”. Lectura se transformă, în acest caz, într-un efort de deciptare enciclopedică. După punerea în scenă a fundamentului teoretic, autorul recurge la o virulență controlată asupra peisajului literar contemporan: „Dacă structurarea capitalistă ideală este piața, ceea ce întâlnim acum pare a fi talciocul” (215). Bazându-și demonstrația pe o privire evolutivă asupra ideilor care au ordonat cultura românească, începând cu secolul al XIX-lea, de la Titu Maiorescu, E. Lovinescu și continuând cu perioada literară din secolul al XX-lea pe care a trăit-o, Braga constată că după 1989 s-a produs „disoluția specificității genurilor și speciilor, relativizarea accentuată până la nivelul conceptelor, dizolvarea categorialului într-un amalgam care împinge către resemantizarea literarității și către înlăturarea pragurilor tradiționale de marcare a literaturii înseși.” (252) Astfel este explicată ascensiunea scrierilor

de tip jurnal și, implicit, ideea pe care o susține teoreticianul, aceea prin care „codul de lectură nu mai sesizează vreo distanță între jurnal și literatură”. Discuția care se poartă în jurul scrierilor care conțin evidente elemente biografice nu este nouă, însă este menită a elucida modul în care lectura poate determina mutații în ADN-ul literaturii. În aceeași direcție merge și în momentul în care discută „corespondența intimă”, amintind și discutând cele mai cunoscute texte publicate: „Lucian Blaga/Domnița Gherghinescu-Vania (1995), Nae Ionescu/Elena Margareta Fotino (1997), Eminescu/Veronica Micle (2000), Marin Preda/Aurora Cornu (2001), Leonid/Lucia Dimov (2003), Emil Cioran/Friedgard Thoma (2005), Martin Heidegger/Hannah Arendt (2007), Dinu/Nelli Pillat (2008), Liviu/Fanny Rebreanu” și Ioana Em. Petrescu/Liviu Petrescu (2012). Întrebarea care încheie capitolul, așa cum ne-a obișnuit Mircea Braga la finalul fiecărei secvențe, oferă deschideri ample: „Este, oare, corespondența intimă (și ea, alături de celelalte forme ale autobiograficului) o creație « liberă » a cititorului?”

După demersul argumentativ, autorul își formulează propria teorie despre lectură, care, în viziunea lui „nu schimbă, deci, lumea, schimbă persoana”, căci „lectura este o întâmplare, nu o alegere”, iar „raportul dintre scriitor și cititor nu mai este privit ca optim, ci ca instabil, diluat”. De altfel, întregul univers literar este situat sub semnul mobilității, al lichidității în sensul pe care îl dădea conceptul lui Zygmunt Bauman. „Întâlnirea culturală” propusă de Mircea Braga este făcută prin intermediul unor autori români, în operele cărora este aplicat codul de lectură, așa cum a fost teoretizat în capitolele anterioare. Amintim astfel comentariile dedicate lui M. Eminescu, V. Voiculescu, Mateiu Caragiale, Mircea Eliade, Vintilă Horia, Ștefan Augustin Doinaș, D.R.Popescu, Mircea Ivănescu, Ileana Mălăncioiu, Aura Christi. Discuțiile în jurul textelor alese se fac din perspectiva teoreticianului lecturii și utilizând, pe de o parte criteriul valoric, sau inserat din canonul literar, iar pe

de altă parte, criteriul subiectiv al gustului estetic, în măsură să îi ofere „delicii literare”, ca un împătimit cititor ce este.

Cartea lui Mircea Braga propune un parcurs prin sinuozitățile lecturii, alegând textele filosofice fundamentale, relevante pentru ce înseamnă conceptul, trecându-le prin filtrul criticului și istoricului literar și ajungând la analize complexe ale operelor literare alese drept suport. Deși nu se oprește prea mult asupra teoriei receptării textelor literare, Mircea Braga înlesnește înțelegerea rolului fundamental pe care îl are cititorul, dar mai ales demască o multitudine de mecanisme care stau la baza alegerii unei lecturi. „Întoarcerea cititorului” ar echivala, în viziunea autorului, cu o salvare a literaturii din ghearele virtualului, uneori nesubstanțial, din cele ale imposturii, ale politicului, din haosul „ideilor din realitatea imediată”. O realitate din ce în ce mai dificil de înțeles, de ordonat, de reflectat, dar în care lectura și „omul cultural” pentru care optează Mircea Braga ar putea fi modelul de supraviețuire a literaturii.

Un nou dicționar toponimic: *Transilvania – pământ românesc*

Valerica Sporiș

valerica.sporis@ulbsibiu.ro

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Vasile Ursan, Andra Popa (coordonatori),

Transilvania – pământ românesc. Dicționar de toponime, vol. 1-2, Sibiu,
Editura Techno Media, 2018, 663 de pagini

Dicționarul toponimic *Transilvania – pământ românesc*, apărut sub egida Societății Cultural-Patriotice „Avram Iancu” – Filiala Sibiu, face parte dintr-un proiect lingvistic de anvergură gândit de Vasile Ursan. Cele două volume, publicate la Editura Techno Media din Sibiu, într-un moment istoric de excepție – anul sărbătoririi Centenarului Marii Uniri a românilor, sunt rodul muncii susținute a unui colectiv coordonat de Vasile Ursan și de Andra Popa. Este o inițiativă minunată care lansează tineri cercetători, foști studenți ai profesorului Vasile Ursan, care, după cum a remarcat și Pamfil Matei în *Cuvânt-înainte*⁵⁸, a avut grijă să transmită studenților dragostea și respectul față de limba și tradițiile poporului nostru.

Cărțile lui Vasile Ursan, nu puține la număr, dezvăluie pasiunea pentru dialectologie, folclor, dar și pentru literatură. Pe de o parte, autorul s-a dedicat studiului diacronic și sincron al limbii și literaturii române, scriind studii monografice, lucrări de dialectologie, onomastică, toponimie, critică literară și

⁵⁸ Pamfil Matei, *Cuvânt-înainte*, în Vasile Ursan, Andra Popa (coord.), *Transilvania – pământ românesc. Dicționar de toponime*, vol. I, Sibiu, Editura Techno Media, 2018, p. 9.

stilistică, dovedind un remarcabil simț lingvistic. Pe de altă parte, s-a făcut remarcat ca prozator, fiind, în prezent, membru al Uniunii Scriitorilor din România – Filiala Sibiu, dovedind creativitate și simț estetic.

Contribuțiile lui Vasile Ursan în domeniul lingvisticii sunt numeroase. Mă limitez la a enumera câteva titluri reprezentative pentru dialectologie: *Nume de locuri din Mărginimea Sibiului*, vol. I (1995), *Toponimia comunei Jina* (1998, în colaborare cu Pamfil Matei și Dorin Bogdănel), *Graiuri românești din Transilvania* (2004), *Graiul din Mărginimea Sibiului*, 2 vol. (2006, teza de doctorat, coordonată de prof. univ. dr. Vasile Frățilă), *Studii de onomastică românească* (2007), *Folclor din Ardeal* (2009), *Nume de persoane și nume de locuri din Mărginimea Sibiului. Gura Râului* (2010), ***Sinteze de dialectologie românească* (2015) ș.a.**

Andra Popa, fostă studentă a profesorului universitar Vasile Ursan, s-a remarcat prin două cărți de specialitate: *Grai și onomastică în Tilișca* (2008), *Dan Botta. Studiu monografic* (2014).

Demersul științific al autorilor *Dicționarului...* este impresionant. Un studiu toponimic reclamă cunoștințe din mai multe domenii, o pregătire profesională solidă, „multilaterală” (după cum afirma reputatul lingvist clujean D.D. Drașoveanu⁵⁹), pasiune, dar și claritate în gândire.

Scopul cercetării a vizat: colectarea, înregistrarea, analiza semantică și etimologică, precum și conservarea materialului toponimic din anumite localități transilvănene. Lucrarea cuprinde proiecte individuale duse la bun sfârșit: 8 îi aparțin lui Vasile Ursan, un studiu toponimic a fost realizat de Andra Popa. Celor doi coordonatori ai *Dicționarului...* li s-au alăturat 18 colaboratori preocupați de aceeași temă. Împreună, au publicat material

⁵⁹ D.D. Drașoveanu, *Cuvânt-înainte*, în Pamfil Matei, Vasile Ursan, Dorin Bogdănel, *Toponimia comunei Jina*, Sibiu, Editura Imago, 1998, p. 7.

toponimic din 29 de localități aflate în 8 județe din Transilvania. În vol. al II-lea găsim și localitatea Săliște (vatra lui Vasile Ursan și a Andrei Popa), cea mai cunoscută zonă din Mărginimea Sibiului, zonă „representativă pentru întregul neam românesc”, un adevărat „izvor de frumusețe spirituală și morală”⁶⁰.

Cartea este precedată de *Cuvântul-înainte*, care aparține unui lingvist cunoscător al domeniului, Pamfil Matei, și de *Nota asupra ediției*, scrisă de coordonatorii celor două volume, Vasile Ursan și Andra Popa. Pentru a facilita accesul la lectură, la finalul fiecărui volum apare *Indicele de autori*. Pentru acuratețea cercetării, dar și pentru accesibilitate, materialul toponimic este organizat în ordine alfabetică, pe județe și, dacă a fost cazul, pe localități. Toponimele consemnate sunt prezentate în aceeași manieră.

Orice toponim „își are istoria sa”⁶¹. Fiecare glosar cuprinde „micromonografii”⁶² ale unor nume de locuri, note lexical-semantică și etimologice, însoțite uneori de transcrierea fonetică specifică (sub)graiului zonei. Unii autori au ales să marcheze și accentul elementelor topice. Pentru fiecare toponim înregistrat se oferă informații științifice relevante. Înaintea dicționarului toponimic propriu-zis, autorii fac o scurtă prezentare a localității (situație, atestare, vecini, descriere geografică, economică, demografică (de la caz la caz)). De regulă, cercetătorii scriu despre zona pe care o știu foarte bine, despre locurile natale, întrucât cunosc legende, datini ale locului și factorii diverși care au influențat toponomastica (istorici, sociali, culturali, economici, demografici).

⁶⁰ Pamfil Matei, *Cuvânt-înainte*, în Vasile Ursan, *Nume de locuri din Mărginimea Sibiului*, vol. I, Sibiu, 1995, p. 1.

⁶¹ D.D. Drașoveanu, *Cuvânt-înainte*, în Pamfil Matei, Vasile Ursan, Dorin Bogdănel, *Toponimia comunei Jina*, p. 7.

⁶² Vasile Frățilă, *Etimologii. Istoria unor cuvinte*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 5.

În multe cazuri, în descrierea toponimelor se respectă un tipar:

- localizare și rol – descrierea referentului în contextul sociogeografic;
- analiza etimologică și semantică a elementelor lexicale care compun toponimul;
- raportări la bibliografia de specialitate (lucrări consacrate ale lui Iorgu Iordan, Al. Rosetti, I.I. Russu, N.A. Constantinescu, Vasile Ursan și alții).

Avem în față un document ilustrativ pentru istoria, cultura și identitatea poporului nostru, întrucât toponimia românească este componentă a istoriei și culturii naționale. Acest *Dicționar* de toponime din Transilvania conturează „o realitate sociogeografică mozaicală”⁶³. Cele 27 de capitole scot la lumină dovezi despre oameni și fapte, despre locuri și tradiții.

Evidențiindu-se prin claritatea exprimării și prin rigoare științifică, această lucrare poate fi un instrument de lucru pentru un cerc larg de specialiști: filologi, istorici, geografi, antropologi, etnografi, folcloriști ș.a.

⁶³ Gabriela Domide, *Recenzie* la Augustin Pop, Ion Roșianu, Gabriel Vasiliu, *Tezaurul toponimic al României. Transilvania (TTRT). Județul Sălaj*, București, Editura Academiei Române, 2006, în *Dacoromania*, serie nouă, XIII, nr. 1, Cluj-Napoca, 2008, p. 75-78.