

**ANALELE UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA.
SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE**

LX / 2022

**ANNALS OF THE WEST UNIVERSITY OF TIMIȘOARA.
HUMANITIES SERIES**



Editura Universității de Vest din Timișoara

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: Conf. dr. Claudiu T. **ARIEȘAN**

Redactor-șef adjunct: Conf. dr. George Bogdan **ȚĂRA**

Secretar general de redacție: Prof. dr. Dumitru **TUCAN**

Secretari de redacție: Conf. dr. Valy **CEIA**, Conf. dr. Laura **CHEIE**, Conf. dr. Adina **CHIRILĂ**, Conf. dr. Gabriela **GLĂVAN**, Conf. dr. Irina D. **MĂDRONE**, Conf. dr. Luminița **VLEJA**, Lect. dr. Iulia **COSMA**, Lect. dr. Ana-Maria **RADU-POP**, Lect. dr. Eugenia-Mira **TĂNASE**, Asist. dr. Alexandru **ORAVIȚAN**.

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Prof. dr. Adriana **BABEȚI** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Pia **BRÎNZEU** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Jenny **BRUMME** – Universitatea Pompeu Fabra din Barcelona

Prof. dr. Liviu **FRANGA** – Universitatea din București

Prof. dr. Alexandru **GAFTON** – Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Prof. dr. José Manuel **GONZÁLEZ CALVO** – Universitatea din Extremadura, Badajoz

Prof. dr. Otilia **HEDEȘAN** – Universitatea de Vest din Timișoara

Conf. dr. Petrea **LINDENBAUER** – Institutul de Studii Romanice, Universitatea din Vienna

Prof. dr. Georgiana **LUNGU BADEA** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Bruno **MAZZONI** – Universitatea din Pisa, *doctor honoris causa* al Universității de Vest din Timișoara

Acad. Michael **METZELTIN** – Institutul de Studii Romanice, Universitatea din Viena, *doctor honoris causa* al Universității de Vest din Timișoara

Prof. dr. Mircea **MIHĂIEȘ** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Dan **NEGRESCU** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Alexandru **NICULESCU** – Universitatea din Udine, *doctor honoris causa* al Universității de Vest din Timișoara

Prof. dr. Dana **PERCEC** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Marcel **POP-CORNIȘ** – Universitatea Virginia Commonwealth

Prof. dr. Slobodan **REMETIĆ** – Universitatea din Niș

Prof. dr. Jean-Marie **SCHAEFFER** – Școala de Înalte Studii în Științele Sociale din Paris

ADRESA REDACȚIEI:

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ȘI TEOLOGIE
Bulevardul Vasile Pârvan, nr. 4, 300223 – Timișoara, ROMÂNIA

<https://analefilologie.uvt.ro/>

e-mail: analefilologie@e-uvt.ro

dumitru.tucan@e-uvt.ro

CUPRINS

I. STUDII	7
Anca CRIVAT, <i>Isidorus versificatus – la reescritura de un texto isidoriano en el siglo XII [Isidorus versificatus – The Rewriting of an Isidorian Text in the 12th Century]</i>	9
Ramona MALIȚA, <i>Le maschere della Commedia dell’arte raffigurate nelle tele di Arcimboldo e di Tiepolo [The Masks of the Commedia Dell’arte Depicted in the Paintings of Arcimboldo and Tiepolo]</i>	25
Monica HUȚANU, Adina CHIRILĂ, <i>A Chronicler Hatha Facebook Page: Enregistering “Old Romanian” Online</i>	43
Radu PAVEL GHEO, <i>O istorie a literaturii române contemporane: impact și receptare [A History of Romanian Contemporary Literature: Impact and Reception]</i>	57
Florica BODIȘTEAN, <i>Rescrierea pentru copii: limite și provocări tematic-discursive. Colecția Save the Story. Studiu de caz [Rewriting for Children: Theme and Discourse Limits and Challenges. Save the Story Collection. A Case Study]</i>	77
Gabriela GLĂVAN, <i>A Note on Sylvia Plath’s Biographical Mythologies</i>	105
Alain DJARSOUMNA, <i>Afrofascismo cultural y sujeto homosexual en La Bastarda (2016) de Trifonia Melibea Obono Ntutumu [Cultural Afrofascism and the Homosexual Subject in Trifonia Melibea Obono Ntutumu’s La bastarda (2016)]</i>	115
Yakoub ABIDI, <i>Estudio comparativo sobre el tema religioso y el pecado en El Escándalo de Pedro Antonio de Alarcón y La Piedra Lunar de William Wilkie Collins [A Comparative Study on the Religious Theme and Sin in The Scandal by Pedro Antonio de Alarcón and The Moonstone by William Wilkie Collins]</i>	135
Andreea-Roxana DOBRESCU, <i>La machine concentrationnaire nazie. Le corps humain entre déchirement et anéantissement : La Part du fils de Jean-Luc Coatalem [The Nazi Concentrationary Machine. The Human Body between Tearing and Annihilation in La Part du fils by Jean-Luc Coatalem]</i>	145
Dumitru TUCAN, <i>Jurnalul ca supraviețuire. Trei jurnale ale Holocaustului [The Diary as Survival. Three Holocaust Diaries]</i>	167
Andrada SAVIN, Réka KOVÁCS, <i>Aufzählen statt Erzählen. Die Liste als Instrument zur Aufarbeitung der Vergangenheit in gegenwärtigen deutschsprachigen Familiennarrativen [Listing Instead of Telling. Enumeration as a Means of Reprocessing the Past in Contemporary German Family Narratives]</i>	181

CUPRINS

Maria ROXIN, <i>Die drückende Last der Mittelmässigkeit: Betrachtungen zu Robert Schneiders Roman Die Offenbarung</i> [The Heavy Burden of Being Ordinary. Considerations on Robert Schneider's Novel <i>Die Offenbarung</i>]	197
Beate Petra KORY, <i>Formen der Kommunikation des schizophrenen März in Heinar Kipphardts gleichnamigen Roman</i> [Forms of Communication Used by the Schizophrenic März in Heinar Kipphardt's Eponymous Novel].....	211
Maria SUBI, <i>Amurgul „sub semnul barocului”</i> [The Twilight „under the Sign of the Baroque”]	227
Gabriela RADU, <i>„Actualizarea” omiliei hrisostomice prin traducere – Omilia I la Epistola Sf. Apostol Pavel către Filipeni</i> [The Actuality of Chrysostomic Homily I on Philipians]	235
Irina DINCĂ, Mihaela-Oana GOGOȘEANU, <i>Erori recurente în interlimba studenților din Haiti care învață limba română ca L2</i> [Recurrent Errors in the Interlanguage of Haitian Students Learning Romanian as a Second Language]	245
Daniela KOHN, Gabriel KOHN, <i>Implicarea studenților în dezvoltarea și evaluarea competențelor de mediere. Studiu de caz: RLS, limbaj medical</i> [Involving Students in the Development and Mediation of Assessment Competences. A Case Study: Romanian as a Foreign Language. Medical Language]	267
Daniela KOHN, <i>Reconfigurarea testelor de RLS în context (post)pandemic. Amprenta „elementelor secundare” în examinarea și evaluarea competențelor de comunicare în testul scris</i> [Redesigning Romanian Language Tests in a (Post)pandemic Context. The Influence of “Secondary Elements” in the Assessment of Communication Competences in Written Tests]	283
II.RECENZII/EVOCĂRI.....	299
Elena-Tia SANDU, <i>Maria Subi, „În dulcele stil clasic”. Latina Studia, Timișoara Editura Universității de Vest, 2020, 271p.</i>	301
Ileana Neli EIBEN, <i>Daniela Gheltofan, Mic dicționar de cuvinte-realia rusești și corespondențele lor lexico-frazeologice românești, Timișoara, Editura Mirton, 2021, 197p.</i>	304
Laura CHEIE, <i>Jana Hrdličková, Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945, Berlin, Frank & Timme, 2021, 336 S.</i>	307
Valy CEIA, <i>Victoria Fonari, Hermeneutica mitului antic în poezia din Republica Moldova (1990-2010). Studiu monografic, Chișinău, Editura Epigraf, 2021, 272p.</i>	311
Maria FRENȚIU, <i>Florina-Maria Băcilă, Dorziana – Poemul (ne)cuvântului întemeietor, Timișoara, Editura Cosmopolitan Art, 2021, 504 p.</i>	314

Camelia DINU, <i>Clara Căpățînă</i> , Aspectul verbal în croată și modalități de redare în română [The Verbal Aspect in Croatian and Modes of Rendering it in Romanian], <i>Bucharest, Pro Universitaria, 2021, 187 p.</i>	317
Elena BEJAN, O istorie a traducerilor în limba română din secolul al XX-lea – ITLR. Volumul I. Cuvânt-înainte de Mircea Martin. <i>Coordonatori: Murguraș Constantinescu, Daniel Dejica, Titela Vilceanu, București, Editura Academiei Române, 2021, 1440 p.</i>	320
Tünde Emese ȘTERȚA, <i>Roxana Pașca</i> , Tabuul lingvistic – o analiză pragmalingvistică, <i>Cluj-Napoca, Editura Mega, 2022, 311 p.</i>	324
Daniela GHELTOFAN, <i>Rusistica universitară timișoreană la 65 de ani (1957-2022)</i>	333

I. STUDII

ISIDORUS VERSIFICATUS – LA REEESCRITURA DE UN TEXTO ISIDORIANO EN EL SIGLO XII

Anca CRIVAT
Universitatea din București

anca.crivat@lls.unibuc.ro

***Isidorus versificatus* – The Rewriting of an Isidorian Text in the 12th Century**
DOI:10.35923/AUTFil.60.01

Isidorus versificatus, a 12th-century anonymous Latin poem edited in 1975 by Christian Hünemörder, puts into verse fragments of Book XI (*De homine et portentis*) and Book XII (*De animalibus*) of Isidore of Seville's *Etymologies* (7th century). Our paper aims to examine how the medieval text modifies the claim of the encyclopedic prose on which it is based. We undertook a contrastive parallel reading of the two texts and found that, in rewriting the text, the medieval versifier reduced the informative dimension of the source by eliminating a critical amount of scholarly data, such as definitions, classifications, etymological approaches, and geographic information. Thus, within the epistemological horizon of the 7th century, it becomes possible to classify the medieval text as a scientific one. Furthermore, the unknown author eliminated the Isidorian theological considerations that helped identify the status of portents and animals within Creation. This has led us to question whether the versified version belongs to the genre of the *Lehrgedicht* assumed by its editor. Thus, we advance the hypothesis that the literary purpose pursued by the anonymous poet was to create a text that emphasizes the presence of *mirabilia*.

Keywords: *Isidore of Seville's Etymologies; Isidorus versificatus; didactic poem; portenta; mirabilia.*

El éxito de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, a lo largo de toda la Edad Media, y su estatuto de obra conservada en más de mil manuscritos presentes en todas las grandes bibliotecas medievales han sido puestos de

manifiesto repetidas veces. Sin embargo, la recepción de esta enciclopedia durante los últimos siglos medievales cuenta con zonas que todavía quedan por explorar, según demuestra un sustancial número de la revista *Cahiers de recherches médiévales que abordaba este tema* (Elfassi, Ribémont 2008).

En cuanto al enfoque medieval de la historia natural, un Isidoro todavía fidedigno aunque declinante ante los moderni se perfila con claridad en las enciclopedias del siglo XIII (Draelants 2008) o aparece como fuente principal en ciertos tratados sobre “las naturalezas” de los animales (Schmitz 2008).

*Pero no solo los tratados eruditos sobre la historia natural enfocan esta materia, sino también textos de menor envergadura como el que identificaba en 1969 Christian Hünemörder en el manuscrito 507 de la Biblioteca Nacional de Austria: un escrito sobre monstruos y animales fechado en el siglo XII, que el historiador alemán publicaría algunos años más tarde bajo el título de *Isidorus versificatus* (Hünemörder 1975: 103-118); se trata de un poema de 108 dísticos elegíacos que constituye una reelaboración de ciertos pasajes de los libros XI (*De homine et portentis*) y XII (*De animalibus*) de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla. Christian Hünemörder enmarca tal tipo de composición en el género del poema didáctico, *Lehrgedicht*, considerando que, a pesar de constituir a menudo meros ejercicios escolares, tales composiciones caracterizan el espíritu del siglo XII en la misma medida que obras tan celebradas como el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon o el *Anticlaudianus* de Alain de Lille (Hünemörder 1975: 103).*

Desde su publicación, el texto no ha llamado mucho la atención de los medievalistas, que sepamos. En el presente estudio nos proponemos llevar a cabo la lectura paralela del poema medieval y de su fuente isidoriana, con vistas a entender mejor la intencionalidad de la reelaboración y la posición que un texto de esta índole podría ocupar en el marco del género didáctico.

Empecemos por examinar la estructuración del poema. En este sentido, se puede observar que, de forma explícita, el autor divide los 108 versos en varias partes que vienen introducidas por versos que anticipan su contenido o terminan por versos que resumen la materia de la parte anterior.

Así, el dístico introductorio (*Heu, genus humanum vario portenta creavit / Crimine, que retinent horribiles species*) anticipa la materia de los versos 3-34 que versan sobre varios monstruos humanos (*portenta*)¹. Esta

¹ Hombres con cabeza de perro (v. 3-4), hombres que se protegen con sus orejas igual que con unos escudos (v. 56), hombres que se protegen contra el calor con el labio inferior (v. 7-8), hombres cuyos ojos están en su pecho, (v. 9-10), *ciclopes* (v. 11-12), hombres sin

sección constituye una reelaboración de un fragmento del *De portentis* isidoriano (*Etimologías*, XI, 3), a excepción de dos dísticos que tienen fuentes distintas: el tratado *De imagine mundi* de Honorio Augustodunensis para los v. 19-20 y una fuente no identificada para los v. 21-22 (Hünemörder 1975: 115). Los versos 35-36 (*His ita praescriptis breviter narrabo ferarum / naturas varias, quas habet omne genus*) anuncian una exposición sobre las naturalezas de ciertas bestias (vv. 37-60)². A continuación, el verso 61 (*Serpentes etiam nostrum nec carmen omittat*) sirve de introducción a la enumeración de nueve serpientes³. Un dístico aislado (v. 83-84) habla sobre el curioso animal marino que es la rémora. Se presentan, a continuación, seis aves (v. 85-98)⁴, secuencia que acaba por un dístico (v. 97-98) que afirma que la gran variedad estos seres dificulta una breve enumeración (*Set species avium deprecant grande volumen / In numero varias, quas refugit brevitatis*). Los versos 99-106 se refieren a tres peces⁵. El poema concluye con un dístico final que pide de Dios los galardones de la vida (*premia vite*) para el humilde amanuense que ha puesto por escrito tales cosas dignas de larga memoria (*Det Deus eterne minimo mihi premia vite, / Scribere qui volui hec memoranda diu*, v. 107-108).

Los distintos apartados del poema corresponden, en grandes líneas, a las divisiones propuestas por las *Etimologías* isidorianas: así, existe un

- nariz, de figura plana e informe (v. 13), hombres cornudos (v. 14), hombres de un solo pie utilizado como “sombrilla” (v. 15-16), hombres cuya estatura mide un codo (v. 17-18), hombres que viven en medio de las vorágines, nutriéndose solo de peces (v. 19-20), hombres que ven tanto en las tinieblas como a la luz del día (v. 21-22), mujeres que conciben a los cinco años y que no viven más de ocho, (v. 23-24), mujeres barbudas que al nacer tienen oro en su mano derecha (v. 25-26), andróginos (v. 27-30), una mujer que parió una serpiente (v. 31) y otra que parió un ternero (v. 32), el gigante Titión (v. 33-34).
- ² El león (v. 37-42), el unicornio (v. 43-44), el castor (v. 45-46), el tigre (v. 47-48), los perros nacidos de un cruce entre tigres y perras (v. 49-50), ¿el camaleón? (v. 51-52), los lirones (v. 53-54), las hormigas de Etiopía, semejantes a los perros (v. 55-56), el lobo (v. 57-58), la zorra (v. 59-60). Tres de los manuscritos, que contienen una redacción más breve, cuentan, al final, con dos dísticos sobre el león y tres hexámetros sobre la osa (Hünemörder 1975: 105, 112).
- ³ El poema nombra solamente los siguientes reptiles: *regulus* (v. 62-64), la salamandra (v. 65-66), la víbora (v. 69-70), la *seps* (v. 79-80). Hünemörder (1975: 111-112) ha identificado a los demás gracias al texto de las *Etimologías* de Isidoro: la serpiente llamada *sirena* (v. 67-68), de nuevo la *seps*, pero esta vez sin su nombre (v. 71-72), la *hypnalis* (v. 73-74), la anfisbena (v. 75-76), el *iaculus* (v. 77-78).
- ⁴ *Amma* (v. 85-86), la paloma (v. 87-88), la grajilla (v. 89-90), la *ortigometra* (v. 91-92), el papagayo (v. 93-94), el gallo (v. 95-96).
- ⁵ Dos peces monstruosos, uno con cien cabezas y una sola aleta (v. 99-102), el otro con cien aletas (v. 103-106); sin fuente conocida (Hünemörder 1975: 118).

apartado dedicado a los monstruos humanos que remite al *de portentis* del libro XI de las *Etimologías*; del libro XII han sido utilizados párrafos que versan sobre las *bestiae*, las serpientes, las aves y los peces, respetándose la división isidoriana en animales terrestres, acuáticos y aéreos, con un ligero desorden en la sucesión de los apartados ya que Isidoro sitúa el *de avibus* antes del *de piscibus*. Al comparar el texto del poema con el de las *Etimologías* se constatan tres equivocaciones con respecto a la clasificación de la materia: la rémora, integrada por Isidoro entre los peces es tratada separadamente por el poema como animal marino (*bestiola in pelago*, v. 84) situado entre las serpientes y las aves; el lirón (v. 53-54) y las hormigas de Etiopía (v. 55-56) situados por el poema en la parte dedicada a las *ferae* y que Isidoro de Sevilla clasifica entre los animales pequeños – división omitida en el texto versificado.

El cotejo de los dos escritos muestra inmediatamente que la selección llevada a cabo por el desconocido versificador plantea no pocos problemas. Mientras que la aspiración a la exhaustividad es subyacente a cada una de las divisiones temáticas de la gran enciclopedia de Isidoro de Sevilla, el anónimo autor del siglo XII opera eliminaciones cuyos criterios distan mucho de ser evidentes. Una lectura paralela de los dos textos se impone.

En el apartado dedicado en las *Etimologías* a los monstruos humanos (XI, 3-4), Isidoro de Sevilla distribuye la materia de la forma siguiente⁶:

1. Introducción sobre los *portenta* (XI, 3, 1-5);
2. Los monstruos individuales y su clasificación, con ejemplos (XI, 3, 6-11);
3. Las razas humanas monstruosas (XI, 3, 12-27);
4. *Fabulosa portenta* – monstruos ficticios de la mitología greco-latina (XI, 3, 28-39);
5. Los metamorfoseados, *transformati* (XI, 4).

El poema medieval ha eliminado la consistente introducción isidoriana, la parte dedicada a los *fabulosa portenta* y el breve apartado *de transformati* que es el menos homogéneo de todo el tratamiento isidoriano de los *portenta*.

La primera de las supresiones mencionadas – la de la introducción – necesita un análisis aparte. Cabe recordar que el libro XI de las *Etimologías* trata ampliamente, en *De homine et partibus eius* (XI, 1, 1-147) la norma

⁶ Citamos siempre la edición de W. M. LINDSAY mencionada en el apartado bibliográfico, siendo la que ha sido utilizada también por Ch. Hünemörder. Hemos cotejado todos los pasajes con las ediciones críticas más recientes publicadas por la editorial Les Belles Lettres en la colección A.L.M.A. que figuran en la bibliografía.

común de la humanidad en oposición con la cual sitúa las desviaciones con respecto a esta norma, representadas por los *portenta* (XI, 3-4). El enciclopedista abre su disquisición sobre los *portenta* con una introducción sobre la naturaleza de los monstruos y sobre el vocabulario que los designa (XI, 3, 1-5). En estos párrafos derivados de la reelaboración de ciertas consideraciones del tratado agustiniano *De civitate Dei* (XXI, 8) Isidoro afirma, primero, sobre un trasfondo teológico, el estatuto de los *portenta* en el marco de la Creación: no nacen en contra de la naturaleza, ya que aparecen por voluntad divina que es la naturaleza de todo lo creado; la divinidad les asigna una finalidad, la de anunciar a los hombres, al igual que los sueños y las profecías, ciertos acontecimientos futuros, particularmente ciertas desgracias.

Los ejemplos que se enuncian muestran que el obispo de Sevilla atribuye esta función solamente a los monstruos individuales, claramente diferenciados de las razas monstruosas que – según una venerable tradición erudita cuyas más conocidas raíces se encuentran en la *Historia Natural* de Plinio – viven en los confines del mundo. El enciclopedista aclara – haciendo suyas las palabras de San Agustín (*De civitate dei*, XVI, 8) – que estas razas existen dentro del conjunto de los humanos de la misma forma que en cada pueblo nacen algunos individuos monstruosos (XI, 3, 12), pero sin ir más lejos para clarificar su estatuto o para asignarles una función. Aunque pudiera parecer una mera transición, este breve pasaje cumple, sin embargo, en la economía del texto isidoriano, el papel de separar dos secciones distintas de la clasificación general de los *portenta* (monstruos individuales y razas monstruosas “plinianas”) a los que se les atribuyen tratamientos diferentes: mientras que los monstruos individuales *significan* y, por consiguiente, se clasifican según el grado de su metamorfosis (Céard 1977: 33), las razas monstruosas subsisten sin tener una significación intrínseca (Daston, Park 1998: 52) y solo se enumeran en una lista.

Por otra parte, al razonar sobre los *portenta* – tratándose, esta vez, de *todos* los que entran en esta categoría – Isidoro aplica los procedimientos de análisis gramatical – la etimología, la diferencia, la analogía, la glosa (Fontaine, 2002: 200) – que suele emplear para el conjunto de la materia enciclopédica y gracias a los cuales los elementos abordados se integran en un enfoque racional de acuerdo con el paradigma científico de su tiempo.

Estos párrafos, con su interpretación de la monstruosidad desde una perspectiva teológica, con su propuesta de clasificación y con sus aclaraciones etimológicas son muy importantes para el examen isidoriano de la relación entre norma natural y desviación y hacen que la división enciclopédica

dedicada a los *portenta* no sea un mero cajón de sastre, sino un discurso que opta por el uso de procedimientos racionales para ordenar a la luz de una finalidad la copiosa diversidad de los monstruos legados por la tradición erudita antigua.

El poema medieval prescinde totalmente de este denso párrafo introductorio sustituyéndolo por un solo dístico (*Heu, genus humanum vario portenta creavit/Crimine, que retinent horribiles species*, v. 1-2) que cambia la perspectiva sobre la monstruosidad. El anónimo poeta se limita a afirmar que la causa del nacimiento de los monstruos es una transgresión, un pecado, *crimen*. La violación de una norma moral es una explicación del nacimiento de los monstruos *individuales* aceptada por los autores medievales y que podría derivar de una posición agustiniana (Céard 1977: 28-29); pero no se puede afirmar lo mismo sobre el origen de los pueblos monstruosos a los cuales el poema atribuye, presumiblemente, el mismo origen “pecaminoso” que el de los monstruos individuales.

De esta forma, el autor del siglo XII borra completamente la diferencia entre las dos categorías de *portenta* de modo que en los versos 3-34 figuran, al lado de ciertas “razas plinianas”, algunos monstruos enumerados por Isidoro en la categoría de los monstruos individuales: los andróginos, una serpiente y un ternero cuyas madres eran mujeres humanas (v. 27-32) e incluso el fabuloso gigante homérico Tytyon (v. 33-34). Estos últimos jugaban, en el texto isidoriano, el papel de ejemplos ilustrativos de la clasificación llevada a cabo por el enciclopedista: existen monstruos, afirma este, resultados del proceso de mezcla de los géneros, como los androginos y hermafroditas (XI, 3, 11); la mujer que ha parido una serpiente ejemplifica la distinción entre *portentum* et *portentuosum* (XI, 3, 6); la que ha parido un ternero ilustra la clase de portentos en los que una criatura se ve completamente transformada en otra mientras el gigante homérico es ilustración de la monstruosidad provocada por la enormidad del cuerpo. El poeta elimina completamente el enfoque clasificatorio y conserva solamente los ejemplos para constituir con ellos una mera lista de monstruos.

Sin explicar qué tipo de transgresión – *crimen* – se halla al origen de los portentos y suprimiendo toda clasificación, el anónimo autor del poema se limita a iniciar su composición, según recomiendan las normas retóricas, por una sentencia que orienta el texto hacia la reflexión sobre las causas morales de la monstruosidad, pero sin ahondar en esta problemática, quedando su especulación aislada ya que, de todas formas, no tiene ningún valor explicativo para la sección siguiente que versa sobre los animales.

Otro aspecto significativo para la reconfiguración del texto isidoriano en el marco del poema del siglo XII es la importante reducción de su dimensión informativa. A pesar de conservar la mayoría de los seres monstruosos enumerados por Isidoro, el poeta elimina – a excepción de los cíclopes (v. 11) – sus nombres, preservando solamente unas escuetas descripciones. Desaparecen, de esta forma, las denominaciones que en toda la tradición, amén de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, servían para identificar a cada una de las “razas plinianas” (*Cynocephali*, *Panotios*, *Blemmyas*, *Sciopodes*, *Pygmaei*); consiguientemente, el poeta suprime también, con la sola excepción del caso de los pigmeos, las explicaciones etimológicas isidorianas (*Cynocephali appellantur eo quod canina capita habent*, XI, 3, 15; *pan enim Graeco sermone omne, ota aures dicuntur*, XI, 3, 19; *skiopodas Graeci vocant eo quod per aestum [...] pedum suorum magnitudine adumbrentur* XI, 3, 23).

Por otra parte, el texto enciclopédico isidoriano presenta una localización para casi cada una de las razas monstruosas: (*Cynocephali ... in India nascuntur*, XI, 3, 15; *Panotios apud Scythia esse ferunt* XI, 3, 19; *in ultimo Orientis monstruosae gentium facies scribuntur*, XI, 3, 18; *Blemmyas in Libya credunt [...] nasci*, XI, 3, 17; *Cyclopes India gignit* XI, 3, 16; *Sciopodum gens [...] in Aethiopia* XI, 3, 23; *Pygmaei [...] montana Indiae tenent quibus est vicinus oceanus*, XI, 3, 26; *in eadem India esse gentem feminarum perhibent*, XI, 3, 27); todas estas aclaraciones geográficas desaparecen en el texto medieval, conservándose en el único caso de los Cíclopes (*India quos generat*, v.12).

Notamos, por consiguiente, que el desconocido versificador ha eliminado todas las consideraciones teológicas, gramaticales o geográficas optando por ofrecer únicamente una serie de extraños retratos exóticos basados en sendos rasgos individualizadores cuya lectura sorprende por la rápida sucesión y aglomeración de características insólitas: hombres con cabeza de perros (v. 3-4), individuos que se cubren con sus orejas como si fueran escudos (v. 5-6), otros que protegen su cara contra el calor con su labio inferior (v. 7-8) etc.

La segunda parte del poema versa sobre los animales y queda dividida, según hemos ya mencionado, en cuatro partes que discurren sobre las bestias, las serpientes, las aves y los peces. La comparación con el libro XII (*De animalibus*) de Isidoro de Sevilla muestra que la elaboración medieval ha pasado por alto los capítulos referentes a los animales domésticos, a los animales pequeños (exceptuando el lirón y las hormigas de Etiopía que el

poema enumera entre las *bestiae*), a los gusanos y a los pequeños animales volátiles. Se conserva la división isidoriana según el hábitat (tierra, agua, aire).

Asimismo, y es quizás lo que más importa, igual que en el caso de los *portenta*, han quedado eliminadas todas las consideraciones isidorianas de orden teológico y gramatical que constituían la introducción del libro sobre los animales: el párrafo introductorio del libro XII que, abriéndose con la escena bíblica de la imposición de los nombres de los animales por Adán, afirma que estos nombres corresponden a la condición natural a la cual cada uno de los animales está sujeto (XII, 1, 1); la aserción referente al hebreo como lengua de origen de los respectivos nombres (XII, 1, 2). Por otra parte, no se ha conservado ninguna de las *differentiae* mediante las cuales Isidoro explicaba, en la introducción o en ciertos puntos-clave del libro, el estatuto de ciertas clases de seres o su denominación (*animalia* y *animantia*, XII, 1, 3; *bestiae* y *ferae*, XII, 2, 1; *pisces*, *reptilia*, *amphibia*, XII, 6, 1-3); tampoco se han conservado los párrafos sobre el número total de los nombres de los animales acuáticos, sobre las clases en que estos se reparten (XII, 6, 63), sobre las variadas naturalezas de las aves (XII, 7, 1-2), sobre los nombres relacionados con la “ornitología” (XII, 7, 3-9). Falta, asimismo, igual que en el caso de los versos sobre las razas monstruosas, casi todo comentario etimológico sobre los nombres de los animales: solo en los casos del tigre, de la víbora y de la *amma* se proporciona alguna información explícitamente relacionada con su nombre⁷; en pocos otros casos podríamos considerar que nos hallamos ante un comentario etimológico implícito⁸.

También es necesario observar que si Isidoro presenta, en muchos casos, dos denominaciones de un mismo animal – una griega y otra latina – el autor medieval prefiere la denominación latina (*regulus* y no *basiliscus*, v. 62-64; *mora* y no *echenais*, v. 83-84); el papagayo que, en Isidoro, “conoce” el saludo latino *ave* o el griego *chaire*, en el poema medieval solo “sabe” decir *ave* (v. 93-94). Asimismo, si se ofrecen en el texto-fuente dos denominaciones zoológicas, una perteneciente al lenguaje erudito y otra al lenguaje común, el autor medieval elige la segunda (v. 85-86 donde a *strix*

⁷ *Discoloris celeri iam tigridis < fuga > in ora / Unde sagitta volans nomen habere decet* (v. 47-48); *Vipera vi pariens sobolem perrupta vocatur / viscera, que mortem mox genitricis agit* (v. 69-70); *Est avis amma suis solitans lac tradere pullis, / Unde tenet nomen prolis amore sue* (v. 85-86).

⁸ *Vincitur invictus monoceron virgine nuda, / unum qui cornu fronte tenet media* (v. 43-44).

se le prefiere *amma*⁹). Llama la atención, igualmente, el hecho de que no se mencionan los nombres de ciertas serpientes (*sirena*, v. 67-68; *seps*, v. 71-72; *iaculus* v. 77-78), el de un ave (*monedula*, v. 89-90) ni tampoco el de los peces (v. 99-106) prefiriendo el anónimo autor utilizar formas de expresión imprecisas (*est genus*, v. 67; *genus aliquod*, v. 71; *quoddam genus*, v. 77; *quaedam*, v. 89, etc.).

Finalmente, según Christian Hünemörder ha observado (1975: 104), el autor del poema ha borrado atentamente las huellas de las citas eruditas de Marcial y Lucano presentes en el texto isidoriano, conservando una sola cita de Marcial, sin mención del nombre del autor (v. 93-94). Tampoco reproduce el poema otras referencias a los *auctores*: así, para explicar el nacimiento de las serpientes de la médula de un hombre muerto (XII, 4, 48), Isidoro invoca la autoridad de Pitágoras y de Ovidio, información callada por los versos 81-82.

Otro interrogante que el texto suscita es el criterio de selección utilizado por el autor para elaborar la parte referente a los animales ya que, de hecho, el texto versa solo sobre 11 *bestiae*, 6 serpientes, 6 aves y 2 peces (procedentes de otra fuente). El versificador no aclara por qué ha preferido determinadas entradas enciclopédicas en detrimento de otras. Es una pregunta que, de momento, no sabemos contestar. No se trata de animales bíblicos, aunque algunos de ellos están mencionados en la Biblia (el león, el unicornio, el lobo, etc.), ni tampoco de animales presentes únicamente en el *Fisiólogo*, aunque algunos figuran también en este texto (el castor, la anfibena, la paloma, etc.). Por otra parte, animales que representan verdaderas “estrellas” de la tradición medieval no aparecen en el poema (el elefante, la pantera, el águila, el dragón, para mencionar solo a los más conocidos). En cambio, se les dedica un dístico a los lirones, presencia totalmente sin relieve tanto en el texto-fuente como en la tradición erudita sobre los animales.

Pero, si no es posible identificar el criterio según el cual el autor ha elegido las entradas enciclopédicas que figuran en su poema, sí es posible ver cuáles han sido los elementos sobre los cuales ha decidido llamar la atención de su público: la mayoría de las características seleccionadas son comportamientos raros y curiosos que se distancian de la naturaleza común. El autor escoge, de cada uno de los artículos isidorianos, solamente este tipo de información, eliminando todos los demás datos proporcionados por el texto enciclopédico.

⁹ Isidoro ofrece la información sobre el uso de los dos nombres ornitológicos: *Strix nocturna avis, habens nomen de sono vocis. [...] Haec avis vulgo amma dicitur...* (XII, 7, 42)

Nos valdremos, para demostrar esta afirmación, del ejemplo de las aves. La entrada isidoriana referente a la *strix* señala que se trata de un ave nocturna cuyo nombre procede de su voz rechinante – característica ilustrada por una cita de Lucano – y que se llama popularmente *amma*, ya que ama a los niños pequeños proporcionando leche a los recién nacidos, según dicen, (XII, 7, 42). El poema menciona únicamente el hecho de que el ave trae leche a los recién nacidos (v. 85-86). La entrada dedicada por Isidoro a la paloma consta de: etimología, nombre que se le da comúnmente, comentario referente a la castidad que la caracteriza (XII, 7, 62); en el poema solo se menciona brevemente este último aspecto (v. 87-88). En el caso de la grajilla, Isidoro menciona la etimología del nombre, el hecho de que hurta el oro para ocultarlo y cita una frase ciceroniana, como apoyo de lo afirmado (XII, 7, 35). El poema se refiere únicamente al hurto del oro (v. 89-90). Isidoro dedica a las codornices, *ortyges*, una exposición bastante amplia: origen de su nombre griego, momento de su migración, datos sobre el ave que guía la bandada – la *ortygometra* –, su costumbre de comer semillas de las plantas venenosas y el hecho de que es el único animal que, igual que el hombre, sufre la epilepsia (XII, 7, 64-65). El poema menciona solamente esta última característica (v. 91-92). Lo mismo sucede en el caso del papagayo sobre el cual Isidoro informa que procede de la India, describe su plumaje y su lengua larga que le permite articular palabras humanas, afirma que se le puede enseñar a hablar y que, sin que se le enseñe, saluda en latín y en griego, concluyéndolo todo con una cita de Marcial (XII, 7, 24). El versificador anónimo menciona que el papagayo sabe imitar el habla humana diciendo “ave César” (v. 93-94). Finalmente, para el gallo Isidoro proporciona la etimología del nombre, añade una serie de otras consideraciones gramaticales y afirma que el oro líquido mezclado con la carne del ave la consume (XII, 7, 50). El poema menciona solo este último aspecto (v. 95-96). Igual que en el caso de los *portenta*, lo que parece interesante para el autor es enumerar una serie de rarezas naturales en detrimento de toda consideración teórica.

Intentaremos, una vez terminada esta lectura paralela, circunscribir con mayor exactitud las características del texto versificado con vistas a obtener una más matizada comprensión de su intencionalidad. Christian Hünemörder lo enmarca en el género del poema didáctico, *Lehrgedicht*; examina en qué medida la composición posee los atributos propios de este género que permitirá observar que su carácter didáctico se colorea de una forma particular.

El análisis de las características literarias del poema didáctico tal como este se ha desarrollado en latín medieval ha sido llevado a cabo por Thomas Haye en *Das lateinische Lehrgedicht im Mittelalter: Analyse einer Gattung* (1997: 168-223) cuyo séptimo capítulo delinea la forma exterior y la forma interior del género identificando e ilustrando ampliamente sus rasgos específicos. Utilizaremos las pautas de análisis propuestas por el investigador alemán para situar el *Isidorus versificatus* en su contexto genérico.

En cuanto a la forma exterior, constata Haye que los autores medievales de poemas didácticos declaran al principio su tema, así como el *ordo* de exposición que se proponen seguir, mostrando una insistente preocupación por dilucidar de forma transparente para el lector la organización de la materia (Haye 1997: 168-179); por consiguiente, los poemas tienen una estructura explícita puesta de manifiesto por indicadores específicos anafóricos y catafóricos (adverbios como *hactenus*, *iam*, *amodo*, etc.) y por versos que resumen lo que se acaba de exponer o que anuncian cada apartado que el autor planea desarrollar construyendo, al interior del texto, una red de conexiones (Haye 1997: 180-184); como, en la mayoría de los casos, los poemas didácticos son verdaderos catálogos de informaciones eruditas, la organización del saber es fundamentalmente asindética sin excluirse, sin embargo, el uso de ciertas fórmulas de enlace como *adde quod*, *adjice quod* (Haye 1997: 204-206); una característica esencial del poema didáctico, que también cuenta con una función estructurante, es su organización a base de un diálogo explícito o implícito, recurso que traduce en plano literario la relación entre autor y público (Haye 1997: 206-212).

Al leer el *Isidorus versificatus* constatamos que nos hallamos ante una lista de seres naturales cuya ordenación se señala, como hemos visto, mediante dísticos y versos que segmentan el texto en unidades que derivan de las divisiones impuestas por la materia de historia natural tratada: los versos 35-36 y 61 que anuncian las partes dedicadas a las bestias y a las serpientes, los versos 97-98 que cierran la sección sobre las aves. La red de conexiones intratextuales falta, pero hay que tener en cuenta que nos hallamos ante un poema que sobrepasa apenas los cien versos, mientras que la demostración de Haye se refiere normalmente a poemas de gran extensión, de algunos centenares de versos como mínimo, en los cuales es obligatoria una rigurosa organización de la materia.

La enunciación del tema tampoco se realiza según las pautas que suelen seguir los poemas didácticos: estos lo enuncian y lo detallan al principio de su planteamiento, por medio de interrogaciones indirectas (modelo virgiliano)

o de subordinadas condicionales (modelo ovidiano) según muestra Haye (1997: 174-178) – elemento ausente del *Isidorus versificatus*, por lo menos en el actual estado de transmisión del texto. Como muestra Hünemörder (1975: 105, 114), de las dos distintas redacciones existentes que pertenecen, ambas, al siglo XII, solo una, transmitida por el manuscrito probablemente más tardío (ca. 1240) presenta, mediante los v. 1-2, una introducción: *Heu, genus humanum, vario portenta creavit / Crimine, que retinent horribiles species*. Pero aquí no se trata, según se puede fácilmente notar, de una eventual formulación de un tema válido para el poema en su integridad, sino, como máximo, del tema de los primeros 34 versos que versan sobre los *portenta*, mientras que la mayoría de los contenidos eruditos del texto quedan fuera del alcance de tal enunciado. Aun así, comparado con la introducción estereotipada de un poema didáctico, este dístico inicial parece, con su interjección que recuerda algunos de los más elegantes pasajes de la literatura clásica, antes bien una meditación moral, sin que esta caracterización pueda extenderse, por supuesto, a los demás versos del poema.

En lo que a la forma interior se refiere, la meta fundamental del poema didáctico es la eficaz transmisión de los conocimientos eruditos, esclareciendo las causas y las condiciones de existencia de los fenómenos abordados (Haye 1997: 243); para familiarizar al lector con la terminología exacta de las disciplinas de erudición tal texto utiliza un lenguaje explicativo basado en el uso de aclaraciones, fundamentaciones y demostraciones (Haye 1997: 199); en consecuencia, su lenguaje emplea con frecuencia los términos abstractos y el vocabulario especializado de la materia erudita respectiva; al mismo tiempo, se valen los autores de estrategias específicas destinadas a garantizar la veracidad de la información (Haye 1997: 200-203).

Ninguna de estas características vuelve a encontrarse en el poema medieval. El único intento de ofrecer una explicación causal de los fenómenos que se enumeran se sitúa en el ya citado dístico inicial y esta explicación solo sería válida para un tercio de la reescritura. Además, según se ha visto, la dimensión informativa del texto queda gravemente mermada por varias causas: la selección hecha sin criterio transparente, la eliminación de todas las consideraciones gramaticales isidorianas, la ausencia de las aclaraciones referentes a las diferentes clases de seres naturales y a las distinciones entre ciertos términos del vocabulario de la historia natural, la ausencia casi total de la información geográfica, la eliminación de las denominaciones griegas, la preferencia por el lenguaje común en detrimento de los términos eruditos. Hay que observar también que la perspectiva teológica de Isidoro constituía,

en el ámbito epistemológico de su época, un factor explicativo ausente en el poema. Se ve, por consiguiente, que la mayoría de los datos eruditos y de los factores explicativos presentes en las *Etimologías* isidorianas se eliminan. Se podría dudar, por consiguiente, de que la intencionalidad de la reescritura versificada coincidiera con los propósitos fundamentalmente informativos de un poema didáctico.

Si el aspecto informativo del texto queda antes bien limitado, podríamos examinar el otro propósito fundamental de un texto didáctico medieval, el de proporcionar edificación moral. Pero tampoco este nos parece suficientemente ilustrado pudiéndose, eventualmente, fundamentar solo en la reflexión, ya discutida, del dístico inicial, lo que nos parece muy poco. Además, el segmento sobre los animales queda completamente excluido de tal perspectiva.

Por otra parte, la forma predilecta de integrar la materia erudita sobre los animales en el discurso medieval de edificación religiosa y moral era la alegorización que, según se ha visto, falta por completo de nuestro texto. El caso es, efectivamente, curioso, ya que, desde el *Fisiólogo* (siglo II d. C.), el discurso sobre los animales ha ofrecido, durante toda la Edad Media, una materia predilecta para la alegoría (tipológica, moral, anagógica), siendo el texto de Isidoro de Sevilla partícipe de este proceso. Evocaremos solamente algunos ejemplos significativos: es consabido que ciertos capítulos del libro XII de las *Etimologías* isidorianas han sido añadidos al *Fisiólogo* latino en su versión B (siglo IV d. C), engendrando la versión llamada *B-Is* por Florence Mc Culloch; al fecharse el más antiguo testimonio manuscrito de un texto de este tipo en el siglo X, nace la posibilidad de explicar cómo se han compuesto los bestiarios pertenecientes a la numerosa segunda familia textual de los bestiarios latinos (Mc Culloch 1962: 28). Además, algunos de los más difundidos bestiarios franceses – el de Philippe de Thaon (siglo XII), el de Guillaume le Clerc (siglo XIII) y las dos versiones de Pierre de Bauvais (siglo XIII) – se han elaborado, asimismo, a base de la versión *B-Is*. En el siglo XIII, Conrado de Mure, en su *Liber de naturis animalium*, iba a adaptar en verso el mismo libro XII de las *Etimologías* añadiendo comentarios alegórico-morales (Van den Abeele 2008: 202). Toda esta digresión para mostrar que en la época de elaboración del *Isidorus versificatus* y aun en años con mucho posteriores, el texto isidoriano no solo ha servido como base para adaptaciones en verso, sino que ha sido asociado al enfoque alegórico y moralizador tanto de los bestiarios como de tratados didácticos. Nada del texto versificado trasluce una intención de este tipo.

Sobre este trasfondo, el texto que analizamos nos parece singular: cumple con ciertos requisitos de la forma exterior del poema didáctico (*Lehr-gedicht*), pero ignora la exigencia fundamental de este género que es la de transmitir información detallada y articulada sobre una materia erudita; hemos mostrado que el desconocido autor, al versificar el contenido de su fuente enciclopédica, elimina todos los contenidos científicos (gramaticales, geográficos) de esta. Como no cuenta con interpretación alegórico-moralizadora, tampoco es posible relacionarlo con el bestiario que habría sido un “pariente” literario cercano, considerando que, entre los animales que trata, algunos habían sido alegorizados ya desde el *Fisiólogo* (el león, el unicornio, el castor, el zorro, el basilisco, la comadreja, la salamandra, etc.). Esta circunstancia elimina la posibilidad de mirar el texto desde una perspectiva de edificación moral. Además, hemos demostrado que la perspectiva teológica explícita presente en el texto isidoriano falta de la reescritura versificada medieval. Obviamente, no es fácil identificar con certeza la intención que ha presidido la elaboración de tal escrito.

La hipótesis que avanzamos es que nos hallamos ante un texto que “disuelve” el discurso enciclopédico para convertirlo en una mera “colección” de seres extraños elaborada sin apuntar a la exhaustividad o al rigor de la clasificación. En ausencia de la perspectiva teológica, de la intencionalidad informativa y de edificación moral-religiosa constitutivas del discurso didáctico medieval, nos parece que la principal apuesta del poema llega a ser el rápido desfile de características maravillosas que son las únicas que se extraen del texto enciclopédico. Este efecto de “lista de *mirabilia*” se obtiene, en gran medida, gracias al metro elegido: a cada *portentum* o a cada animal se le dedica, en la mayoría de los casos, un dístico elegíaco. Una selección del texto isidoriano hecha sin criterio evidente ha sido versificada, posiblemente, con la finalidad de patentizar lo maravilloso “sepultado” en un texto erudito. Por supuesto, no excluimos la posibilidad de hallarnos, como anotaba de paso Hünemörder (1975: 103), ante un ejercicio escolar.

Aun así, considerando todas las modificaciones que la versificación ha operado con respecto a su fuente, creemos que se trata, en el caso del *Isidorus versificatus*, de un escrito que resemantiza el discurso enciclopédico isidoriano: a pesar de que el obispo hispalense se muestra bastante cauto con respecto a lo maravilloso, el versificador medieval, al transformar el texto científico-gramatical en una lista de *mirabilia*, ha modificado también la intencionalidad de la fuente.

¿Qué es lo que podría proponer un versificador culto del siglo XII – un clérigo, con toda probabilidad – a su culto público? Una vez eliminadas la perspectiva teológica y la dimensión científica de los fragmentos isidorianos, la reescritura medieval podría leerse, quizás, como un texto destinado al recreo, a un entretenimiento de nivel intelectual superior que tuviera como punto de partida la relectura de una venerable obra de erudición.

Fuentes:

- AUGUSTINUS, 1955: *De civitate dei, Libri XI-XXII*, ed. B. Dombart, A. Kalb, Turnhout, Brepols, (CCSL 48).
- ISIDORE DE SÉVILLE, 1986: *Étymologies. Livre XII. Des animaux*, éd. J. André, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", (Collection Auteurs latins du Moyen Âge).
- ISIDORO DI SEVIGLIA, 2010: *Etimologie. Libro XI. De homine et portentis*, éd. F. Gasti, Paris, Les Belles Lettres, (Collection Auteurs latins du Moyen Âge).
- ISIDORUS HISPALENSIS EPISCOPUS, 1911: *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W. M. LINDSAY, Oxford, Clarendon, (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
- Isidorus versificatus. Ein anonymes Lehrgedicht über Monstra und Tiere aus dem 12. Jahrhundert*, 1975, ed. Ch. Hünemörder, in "Vivarium. An international journal for the philosophy and intellectual life of the Middle Ages and Renaissance", XIII/2, p. 103-118.

Referencias bibliográficas:

- CÉARD, Jean, 1977: *La nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle*, Genève, Droz.
- DASTON, Lorraine, PARK, Katharine, 1998: *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York, Zone Books.
- DRAELANTS, Isabelle. 2008: *Encyclopédies et lapidaires médiévaux*, in "Cahiers de recherches médiévales", XVI, <http://crm.revues.org/10682> (20.11. 2021).
- ELFASSI, Jacques, RIBÉMONT, Bernard, 2008: *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII^e-XV^es.)*, in "Cahiers de recherches médiévales", XVI, <http://crm.revues.org/10712> (23.11.2021).
- FONTAINE, Jacques, *Isidoro de Sevilla. Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2002.
- HAYE, Thomas, 1997: *Das lateinische Lehrgedicht im Mittelalter: Analyse einer Gattung*, Leiden: Brill, (*Mittellateinische Studien und Texte* 22).

McCULLOCH, Florence, 1962: *Mediaeval French and Latin Bestiaries*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, (Studies in the Romance Languages and Literatures 33).

SCHMITZ, Max, 2008: *Dans le sillage d'Isidore de Séville*, in “*Cahiers de recherches médiévales*”, XVI, <http://crm.revues.org/10802> (25.11.2021).

VAN DEN ABEELE, Baudouin, 2008: *La tradition manuscrite des Étymologies d'Isidore de Séville*, in “*Cahiers de recherches médiévales*” [en línea], XVI, <http://crm.revues.org/10822> (26.11.2021).

LE MASCHERE DELLA COMMEDIA DELL'ARTE RAFFIGURATE NELLE TELE DI ARCIMBOLDO E DI TIEPOLO

Ramona MALIȚA

Università dell'Ovest di Timișoara

ramona.malita@e-uvvt.ro

The Masks of the Commedia dell'arte Depicted in the Paintings of Arcimboldo and Tiepolo

DOI: 10.35923/AUTFil.60.02

This interdisciplinary study (literature – painting) focuses on Italian carnival masks. As objectives, we propose a) to illustrate the aesthetic connection between the characters of the Commedia dell'arte and the allegorical portraits made by Arcimboldo and the painters of the Tiepolo artistic dynasty, and b) to highlight the dramatic character of the figures depicted in Mannerist paintings. We have identified some features of the carnivalesque character behind the mask, such as social and professional type, satirized human defects, and moral and physical qualities. Our critical working hypothesis is that, while one may encounter symbolic characters in literature, such as Orpheus, Narcissus, Prometheus, in the case of painting there are artists who place themselves differently concerning their art: *homo contemplativus* (the artist contemplating nature); *homo faber* (the artist whose art has a clear purpose); *homo contentus* (the artist admiring his own work). We have applied this interpretative framework, belonging to Rosario Assunto, to the carnivalesque characters of the Commedia dell'arte and to the allegorical characters created by Arcimboldo and Tiepolo.

Keywords: *Commedia dell'arte; allegorical mask; Arcimboldo; Tiepolo; Italian carnival.*

1. Considerazioni generali

Il nostro interesse per la Commedia dell'Arte rappresenta molto di più di un mero passatempo. Si tratta, infatti, di un progetto di ricerca a cui stiamo

lavorando da due anni e che si allaccia alla Comédie Française, alle cui origini vi è anche la Commedia dell'Arte. Sebbene lo spettacolo dell'Arte sia nella sua totalità assai complesso, il presente studio si soffermerà sugli aspetti caratteristici della Commedia come i carnevali, la musica barocca, le maschere e i personaggi. Si partirà dall'analisi delle maschere del teatro dell'Arte e, tenendo conto delle rappresentazioni e dipinti del Seicento e del Settecento, prende in esame gli elementi caratteristici delle origini di questo fenomeno raffigurato anche nelle tele dei più celebri pittori di quell'epoca, come, per esempio, Arcimboldo o la dinastia pittorica dei Tiepolo. Faremo particolare riferimento alla pittura e all'architettura barocca contemporanea alla Commedia dell'Arte affinché si possa osservare meglio, da un lato, il legame tra l'arte teatrale e l'arte visuale, e, dall'altro, come il personaggio (o la maschera) è stato visto dall'attore che lo doveva interpretare o dall'artista che lo voleva dipingere.

La Commedia dell'Arte¹ è una forma teatrale – nata in Italia nel XVI secolo – caratterizzata da personaggi mascherati e da rappresentazioni basate su canovacci o scenari a partire dai quali gli attori inventavano i dialoghi, dunque non su testi scritti. La commedia dell'arte prende il suo nome dalla particolare condizione di chi la praticava: attori più o meno bravi, più o meno apprezzati, ma tutti professionisti. Il termine *arte* significava in quel contesto 'professione'²: il teatro non era più faccenda di dilettanti girovaghi. Veniva recitata all'improvviso³ e quindi capitale era l'abilità degli interpreti, in genere anche con doti di musicanti, danzatori, acrobati. Ciascuno di essi si specializzava in una parte particolare, in una maschera, talvolta creandone di nuove, soprattutto per quanto riguardava la figura del servo. In tali maschere confluirono, spesso mescolandosi, residui di comicità o di religiosità popolare arcaica (Arlecchino), spunti della realtà sociale (il Capitano) o tipi tradizionali della commedia (gli innamorati, il vecchio Pantalone). Gli attori recitavano con il viso nascosto dalla maschera e con un costume fisso per ogni parte interpretata. Questo permetteva agli spettatori di individuare immediatamente i tipi e contribuiva a spostare l'attenzione del pubblico dal cioè che era il personaggio verso ciò che faceva: l'azione teatrale non doveva dunque rivelare i caratteri, ma solo trascinare lo spettatore nel vortice dei casi. Il volto coperto comportava

¹ Nota anche come commedia degli Zanni, commedia all'improvviso o a braccio.

² Le famose corporazioni delle arti e dei mestieri.

³ Gli attori recitavano all'aperto su palcoscenici improvvisati ed erano attori professionisti, diversamente dalla «Commedia erudita», che disponeva di testi scritti e nella quale agivano attori dilettanti e non mascherati.

inoltre una recitazione affidata prevalentemente al corpo ed esige una straordinaria abilità mimica.

2. Le raccolte di scenari

Alcuni comici e musicisti più colti si impegnarono a raccogliere gli schemi che servivano da base per le rappresentazioni improvvisate e spesso come strumento di lavoro per le compagnie. Il primo fu Flaminio Scala: la sua raccolta intitolata *Teatro delle favole rappresentative* fu pubblicata nel 1611 in cui “con grande abilità letteraria, egli rese gli scenari leggibili come piccole commedie sintetiche e autosufficienti, inventando così quasi un nuovo curioso genere di letteratura drammatica.” (Ferroni 2008: 290).

Nella lista che segue abbiamo elencato i più importanti canovacci delle commedie dell’arte e i loro autori che erano attori o musicisti di quell’epoca. La nostra scelta è stata guidata da Olga Mărculescu, la specialista romena di questo fenomeno teatrale. Prima di riportare questa lista, tracciamo qualche osservazione sui canovacci scelti. L’elenco include le commedie o le commedie canoniche per i repertori di discorsi e di tirate comiche di due secoli della commedia dell’arte. Vi sono compresi le più rappresentate commedie in Italia e all’estero, spesso in Francia, testi scritti che hanno messo in valore le maschere divenute poi famose nei teatri europei. L’ordine seguito è quello alfabetico per autore, senza alcuna classificazione assiologica: Anonimo (XVI secolo), *Raccolta di commedie per la maschera di Arlecchino*; Adriani Placido (XVIII s), *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici*; Andreini Francesco, *Le bravura del Capitan Spavento*; Andreini Isabella, *Frammenti di alcuni scritti di Isabella Andreini*, 1601; Andreini Giovan Battista, *La Veneziana*, 1619; Bartoli Adolfo, *Scenari inediti della commedia dell’arte*, 1880 (*Il dottor bracchettone*); Beltrame (Niccolò Barbieri), *L’inavertito*, 1629; Biancolelli Niccolò Domenico, *Il carnefice di se stesso*, 1664, *Regina statista*; Briccio Giovanni, *La tartaruca*, *Pantalone imbertonaio*, *La tartarea*, *La bella negromantessa*, *La dispettosa moglie*, *L’ostaria di Velletri ovvero la zitella malenconica*, *Gli otto forastieri*; Bruni Domenico, *Prologhi*, 1621, *Fatiche comiche*, 1623, *Dialoghi sceniche*; Cecchini Pier Maria, *Flaminia schiava*, 1610, *L’amico tradito*, 1633; Fiorillo Silvio, *Li tre capitani vanagloriosi*, 1621, *La Lucilla costante*, 1632; Franciosini Lorenzo, *Rodomontades españolas*; Gattici Francesco, *Le disgrazie di Burattino*, *Gli pensieri fallaci*, *La bizzaria di Pantalone*, *Zitella combattuta ovvero le disgrazie di Biscottino*, 1628; Mancinelli Gregorio, *Ridolfo deluso*, 1669, *Pietro*

Berliario e Angelina, Pulcinella re in sogno, Le novantanove disgrazie di Pulcinella, 1668; Perrucci Andrea, *Convitato di pietra*, 1678, *Lo schiavo di sua moglie*; Salvati Giovan Battista (il secondo Settecento), *Il Tesoro*, 1676, *La vignata, Trufaldino, medico volante*, 1672; Scala Flaminio, *Il finto marito*, 1619, *Teatro delle favole rappresentative*, 1611. Scaliggeri Camillo (musicista), *Il furto amoroso*, 1613, *I trastulli della villa*, 1617, *La fida fanciulla*, 1629; Tomadoni Simon, *Le nuove pazzie del Dottore*, 1689, *Le scioccherie di Gradellino*, 1689, *Pantalone, mercante fallito*, 1693, *Gli amori sfortunati di Pantalone*; Tomasini Alcorannio, *L'ostaria di Velletri ovvero zitella malenconica*; Trojano Massimo (il secondo Cinquecento), *Il primo canovaccio*, 1568-69; Verucci Virgilio, *La Ersilia*, 1611, *La moglie superba*, 1621, *Pulcinella, amante di Colombina*, 1629; Zannoni Atanasio (il secondo Settecento), *Generici brigheschi* (raccolta di commedie).

3. I personaggi fissi della Commedia dell'Arte rappresentati nelle pitture

Il vivo interesse degli artisti nei confronti della Commedia dell'Arte ha dato i suoi frutti poiché, il teatro dell'arte e la maschera hanno avuto un influsso sulle belle arti come il manierismo nella pittura e il barocco nell'architettura. Probabilmente i pittori preferivano questo tema a causa di una particolarità davvero provocatoria della figura del commediante: l'attore era sospeso tra due mondi – il finzionale ed il reale, quindi teatrale. La maschera rivelava da un lato l'artista creatore che inventa per via della fantasia artistica e, dall'altro, il profondo pensatore nonostante l'impressione di non reale, quindi falsità.

La maschera veniva raffigurata nei dipinti e i personaggi mascherati venivano rappresentati in tele gigantesche, anche enormi che decoravano palazzi, teatri oppure altri complessi architettonici barocchi. Questo legame tra l'arte teatrale e le arti visuali tradisce una vera tendenza iconoclastica che rendeva possibile tutta la novità artistica del fenomeno, facendo riflettere sui principi generatori dell'arte stessa e coinvolgendo la mente, sebbene la Chiesa – il simbolo dell'ordine politico, morale e anche artistico – fosse in disaccordo. I gusti artistici cambiarono e Arlecchino, Pulcinella, saltimbanchi, uomini di teatro, scene carnevalesche, maschere di fiori o di frutta e verdure diventarono i temi dei dipinti e delle tele laiche in tutta l'Europa durante il Seicento e il Settecento. Del resto anche oggi, soggetti come gli Arlecchini si ritrovano, per esempio, nella pittura romana di Corneliu Baba, Ștefan Luchian e Iosif Ișer oppure dei pittori giovani contemporanei (Crenguța Macarie, Vasile Popescu, Cătălin Chifan).

Nelle pagine seguenti analizzeremo le maschere e i personaggi della Commedia dell'Arte raffigurati nelle pitture di quattro artisti manieristi: Giuseppe Arcimboldo (che visse nel Cinquecento) e Giambattista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo e Lorenzo Tiepolo (la dinastia pittorica vissuta nel Seicento e nel primo Settecento) che abbiamo scelto per la vivacità, la teatralità e la simbolistica delle maschere dipinte.

4. L'allegoria, il grottesco e la maschera nelle tele di Arcimboldo. Gli elementi teatrali e drammatici

Formuliamo l'ipotesi che il manierismo di Arcimboldo sia un'allegoria particolare e una maschera grottesca e drammatica costruita con elementi naturali. Questo contrasto lo riscontriamo anche nelle forme drammatiche e teatrali della Commedia dell'Arte ad esso contemporanea. Faremo alcune considerazioni sui dipinti intitolati *Arlecchino*, *Bibliotecario*, *Avvocato*, *Giardiniere*, *Rodolfo II in veste di Vertunno*, *Le Quattro stagioni*, presenti negli allegati. Crediamo, inoltre, che il ritratto di Arcimboldo sia curioso e provocatorio, perché fatto di fiori, di frutta, di foglie, di verdura, di oggetti, di cibo, di fiamme vivaci. Un'eccezione è costituita dal ritratto di Arlecchino, composto da elementi umani: torsi, braccia, gambe nudi (alcuni esposti oscenamente). Ci sembra che il pittore cerchi qui un effetto drammatico che va al di là delle sensuali parti del corpo dipinte con colori diversi (sono preferiti il rosso, il bianco e il nero, con tonalità di arancio e, sorprendentemente, di verde). Qui potrebbe sembrare che si tratti di un allegro misto tra immaginazione e fantasia che pende spunto da un costume di Arlecchino dell'arte teatrale, o da un cappello da carnevale, ma in realtà si tratta di un viso triste che compone una figura dolorosa. Si tratta del paradosso del clown triste, nonostante il suo volto divertente. I suoi occhi (le finestre dell'anima) sono raffigurati da corpi bianchi (simbolo di purezza) e l'iride da donne scure. La maschera di Arlecchino è in realtà gioviale, ma sgraziata e pensierosa, posta su un volto che interpreta una parte nel teatro reale a Praga (dove il pittore Arcimboldo si trovava quando ha dipinto questa tela) oppure sulla scena della vita. L'immagine disarmonica della faccia umana e la sensualità accentuata e oscena producono un effetto drammatico e la maschera può ricondurci con il pensiero alla metafora dell'artista (pittore o drammaturgo) e la solitudine della sua arte.

Nello studio originale di Rosario Assunto (1986: 78-86) sul paesaggio come oggetto estetico, troviamo che la riconciliazione tra uomo e natura viene celebrata fin dai tempi antichi nel mito di Orfeo. Su questa linea estetica egli propone tre tipi di orizzonti in pittura, a seconda degli agenti:

• Orpheus – orizzonte definito da *homo contemplativus* (agente) e *contemplatio, -onis* (azione). L'uomo / artista è libero dall'utilità dell'arte. La natura diventa oggetto di contemplazione estetica.

• Prometeo – orizzonte definito da *homo faber* (agente) e *praxis* (azione). L'uomo / artista produce l'arte con finalità utilitaristiche. Niente ha valore in sé, ma l'uomo è libero di dominare e trasformare la natura, anche di distruggerla come oggetto di contemplazione estetica.

• Narcissus – orizzonte definito da *homo contentus* (agente) e *ipsum amaro* (azione). L'uomo / artista è libero di auto contemplarsi, come uomo solo nell'universo, che ammira la propria esistenza.

Abbiamo adottato come premessa questa classificazione in cui troviamo ragioni sufficienti per inquadrare la tela allegorica del *Bibliotecario* nell'orizzonte di Orfeo. Le forme particolari (un busto fatto di libri con un libro in mano), i colori (grigio scuro, blu scuro, giallo e ocra, poi due macchie nere) e la consapevolezza dell'impossibilità del sapere assoluto definiscono il Cavaliere del Libro – il *Bibliotecario*. Depositario e lettore del tesoro scritto dell'umanità, il *Bibliotecario* di Arcimboldo è, allegoricamente parlando, un *homo contemplativus* della sua epoca. Il ritratto orribile dell'*Avvocato* è inquadrabile nell'orizzonte di Prometeo e il dipinto dell'enfatico *Rodolfo II* nell'orizzonte di Narcissus. Insolito, ma altrettanto spettacolare, è l'*Avvocato* che venne sottoscritto al *praxis* i cui effetti immediati sono lo stomaco gigantesco, riempito di carne, di pollo fritto e di pesce (che compongono ironicamente la bocca e il viso), una pelliccia costosa e la gilda come segno di autoritario esercizio del potere. Due *codex* di legge sostengono il suo corpo. Sorprendono la bruttezza del ritratto e la mancanza delle braccia (sono tracciate appena sotto le maniche della pelliccia), che mostrano la rappresentazione grottesca e ironica di questa categoria di persone (è forse un modo indiretto di Arcimboldo di mostrare la sua mancanza di cordialità nei confronti di questa professione). È il suo modo di dire ai suoi contemporanei che probabilmente ha avuto delle esperienze negative con questa categoria di *homo faber*. La Commedia dell'Arte ha facilmente individuato questo tipo realistico di giudice, Il Dottore, in tutte le sue forme particolari: avvocato, notaio, ecc. Nei testi letterari del Seicento questo personaggio è sempre un calcolatore, senz'anima, pieno di soldi, ma infelice; grasso, ma malato; non troppo intelligente, ma avido; vile e pericoloso.

Nella storia della Casa d'Asburgo, l'imperatore Rodolfo II non è una figura storica riconosciuta per il suo coraggio. Non ha fatto riforme economiche e non godeva dell'apprezzamento dei sudditi. Egli è rappresentato da Arcimboldo nelle vesti di Vertunno, con la faccia composta di frutta e con la corona di verdure. Queste definiscono il capo e l'armatura di guerra di Rodolfo II e contribuiscono all'aspetto grottesco del ritratto del re raffigurato con l'intelligenza da vegetale (nel mezzo della sua fronte compare una lattuga!). C'è un rapporto contrastante tra l'autorità dell'imperatore Rodolfo II (riconosciuta in tutta l'Europa dominata allora dalla dinastia degli Asburgo) e questi prodotti agricoli di stagione, cosparsi di colori diversi, deperibili e digeribili su cui il pittore ha aggiunto una ghirlanda di fiori rappresentando allegoricamente *La Fascia Imperiale*.

Il linguaggio simbolico dei fiori serviva a raffigurare la pazzia del re (i carciofi sono un noto simbolo della follia durante il periodo medioevale e anche dopo). Dal punto di vista cromatico, la tela sorprende per l'armonia dello spettro giallo e dorato; i colori freddi sono soltanto quelli dello spettro del verde. Questo ritratto di Rodolfo II è l'allegoria di un re piegato verso la contemplazione di sé, dunque narcisistico. Le forme rotonde delle verdure e le curve allungate danno l'impressione di volume: la figura del re è rappresentata di fronte, a differenza del ritratto *Estate*, composto dalla stessa varietà di frutta e verdura (che sembra infinita) in cui viene raffigurato di profilo.

Il dipinto *Il Giardiniere*, 1590, è stato realizzato nello stesso spirito allegorico de *Il Cuoco*, cioè una figura da vedere in due modi: verdure in una fruttiera o immagine di chi ha coltivato le verdure. L'idea è originale e di grande impatto per il suo tempo e il dipinto è carico di simboli allegorici: compare anche una maschera di un giardiniere. Il principio di costruzione è simile anche nel caso della maschera del cuoco o del bibliotecario. Il ritratto è composto da tre parti: i cappelli o la fruttiera, il viso o le verdure e la barba a foglia. Dal punto di vista compositivo, l'attenzione è focalizzata sulla diagonale verso il basso (se guardiamo il giardiniere), ma verso l'alto (se guardiamo le verdure). Illuminata da sinistra, l'immagine del giardiniere piace e delizia l'occhio con un contrasto cromatico tra i colori complementari verde scuro e rosso scuro.

Le *Quattro Stagioni* come ritratti-maschere invitano a pensare allegoricamente alle quattro età dell'uomo. L'armonia, la grazia, il grottesco, la delicatezza sublime, l'allegria, la tristezza sono alcuni contrasti che sono costruiti tramite i personaggi simbolici componenti i quadri. Attraverso

questi, il pittore cerca un effetto drammatico, accuratamente studiato, con l'impatto evidente sia sull'uomo in età corrispondente all'autunno o all'inverno, sia sull'uomo che si trova nell'estate o nella primavera della sua vita. Lo spettatore viene sensibilizzato ai limiti della condizione umana attraverso queste tele. Ci sono infatti quattro maschere sulla scena della vita, come sulla scena della Commedia dell'Arte. Nel museo di Louvre (dove si trovano le varianti degli anni 1573-1575) sono presentate in coppia, simmetrica e in opposizione, l'Autunno e l'Inverno non si guardano in faccia (disposte sotto); anche l'Estate e la Primavera fanno la stessa cosa (disposte sopra), ma sono in opposizione, l'estate con l'inverno, e la primavera con l'autunno (nel senso che l'esperienza della vita si ottiene a partire dalla giovane e cresce con la maturità). Da un altro punto di vista, questi quadrati sono disposti uno dietro all'altro perché un'età può ignorare l'altra o viceversa. La prima serie delle *Quattro Stagioni* (1562-1563) è stata commissionata dall'imperatore Massimiliano II per il suo gabinetto di curiosità, mentre la seconda serie (1573-1575) è stata regalata dall'Imperatore al principe luterano Augusto di Sassonia. Con quest'ultimo, il re firmò un trattato politico e religioso contro i turchi. Protestanti e cattolici dell'impero dovevano vivere in pace, perciò i dipinti di Arcimboldo hanno avuto un ruolo diplomatico in questo contesto storico.

Inverno, caput Anni. Nella tradizione precristiana dei Romani la prima stagione dell'anno era l'inverno; perciò, la serie di Arcimboldo comincia con il quadro dell'Inverno. Inoltre, la parola *caput* significa capo, comandante, dunque, attraverso, l'utilizzo di essa Massimiliano voleva affermare che era lui il capo dell'Impero. È un sottile messaggio diplomatico inviato ad Augusto di Sassonia, il protestante. Un tronco nodoso raffigura il profilo di una persona vecchissima e attempata, con rughe profonde. Alcune radici corte e rare rappresentano il mento barbuto, la bocca senza denti viene raffigurata da un fungo parassitario, l'occhio è una cavità vuota. I capelli sono composti da radici secche ricoperte di edera, simbolo della fedeltà. Dominano qui i colori freddi, soltanto le immagini di un limone e di un arancio (ricordi nostalgici dell'Italia, luogo natio di Arcimboldo) conferiscono al ritratto una macchia di colore: questo quadrato tutto intero è l'allegoria della vecchiaia avanzata e, perciò, è una maschera rappresentante un personaggio anziano (di ridotte forze fisiche e mentali). Forse il *Dottor Graziano* oppure *Pantalone* della Commedia dell'Arte contemporanea ad Arcimboldo sarebbero da paragonare ai quadri in questione.

La Primavera è l'immagine femminile, unica della serie. Essa contempla con superiorità l'Inverno e l'Estate con le quali si trova faccia a faccia. Composto come un'allegoria della rinascita della natura, della femminilità e della procreazione, il quadro è un dipinto fatto di vari fiori, ognuno con il suo linguaggio (un dettaglio: il giglio sui capelli è un'allusione alla pretesa degli Asburgo di discendere da Ercole). La collana è fatta di fiori bianchi, invece il vestito da *promenade* – su misura per un festival di fiori primaverili – è tessuto con le foglie. Sulla spalla della Primavera si distingue un cavolo, ortaggio comune nell'Austria di quell'epoca. Un'iride decora il corpetto. Il potere, la felicità, la grazia, la delicatezza caricano dal punto di vista emozionale il ritratto che è stato creato per rappresentare la dinastia imperiale degli Asburgo. Questa giovane e bella donna, dinamica e ammirata, sicura di sé, vestita per un carnevale o per una festa, la *Primavera*, può rappresentare *Colombina* (la maschera della Commedia dell'Arte) oppure *Arlecchina*, *Corralina*, la servetta “strapiena” di vita dell'Arte teatrale.

L'Estate ha una composizione contrastante: viso e capelli sono fatti di foglie, grano, verdure e frutta di stagione; poi il maglione (un dettaglio: la spiga è intrecciata in modo da mostrare il nome dell'artista e l'anno del dipinto) è fatto di grano raccolto. L'Estate è l'immagine dell'età matura, ma c'è da notare la totale assenza di fiori. L'illuminazione del quadrato viene fatta da dietro rispetto al personaggio che è mostrato di profilo; dal punto di vista cromatico, piace all'occhio l'armonia tra colori caldi: giallo, marrone, ocre e rosso. I dettagli che tradiscono una forte carica emotiva sono il sorriso triste (rappresentato da un baccello di piselli socchiusi) e i carciofi, simbolo di alienazione. Le maschere della Commedia dell'Arte che possiamo associare a quest'opera sono: *Pulcinella* o *Corviello*.

L'Autunno è un re sfortunato a causa dell'età, un re dell'abbondanza fatta di frutta, verdura e strumenti per fare il mosto. Grappoli pesanti compongono i capelli, mentre le spalle sono coperte da un barile come Mantello reale (un dettaglio importante è l'edera che raccoglie le fasce del barile come accessorio decorativo o come un accappatoio). Il viso del re attempato viene illuminato di fronte dall'ovest, come se la luce o la sua vita fossero al tramonto; pertanto, lui sa che la sua fine non è così lontana, perciò non è molto felice. Progettato in una scatola con fiori secchi, il quadro tiene nascosto il simbolo della decadenza e unisce in un'armonia i colori caldi dello spettro rosso e giallo che contrasta con lo sfondo scuro. Questo personaggio è un re solitario segnato dal tramonto della vita e fa ricordare un altro vecchio della Commedia dell'Arte: il *Capitan Spaventa*.

Come conclusione a queste considerazioni sui ritratti dipinti da Arcimboldo, ci sembra opportuno applicare il principio *ut pictura poesis*, nel senso che noi vediamo in Arcimboldo e nella pittura manieristica, contemporanea alla Commedia dell'Arte, una rappresentazione delle maschere teatrali che comparivano sulla scena. Se per Arcimboldo i fiori, la frutta, le foglie, la verdura, gli oggetti, il cibo, gli uccelli, i pesci e i torsi umani sono strumenti visivi necessari per la costruzione di forme approfondite dei personaggi mascherati, allora *l'Avvocato*, *le Quattro Stagioni*, *Arlecchino*, *il Giardiniere*, *Rodolfo II*, *il Bibliotecario*, ecc. sono allegorie teatrali e carnevalesche. Passiamo quindi dai dipinti di Arcimboldo ai personaggi e alle maschere della Commedia dell'Arte.

4.1. Considerazioni sui personaggi mascherati e sui saltimbanchi nelle tele della famiglia Tiepolo

Questi artisti osservavano la società a loro contemporanea per poi denunciare, attraverso le loro opere, tutti i vizi e le corruzioni morali che la caratterizzavano. Le luci e i colori sono un trionfo nell'arte del Settecento (Mihăilescu 2002: 35-39). Questo tipo di pittura è spesso molto monumentale, celebrativa e utilizza soprattutto soggetti storici, mitologici, allegorici o dei personaggi mascherati. Nelle sale di rappresentanza troviamo ancora oggi grandiosi decorazioni fatte ad affresco come quelle realizzate dall'artista veneziano Giambattista Tiepolo (1696-1770). La teatralità e le composizioni scenografiche sono sottolineate dalla scioltezza del disegno e dalla luminosità dei colori pastello. I soggetti preferiti dagli artisti sono spesso carnevali, feste, grandi balli in maschera o clandestini incontri d'amore.

I Tiepolo mostravano un piacere particolare nel dipingere i personaggi delle maschere veneziane durante i carnevali. Come altre professioni sociali, il lavoro del pittore professionista nasce come mestiere. Le trasformazioni della società hanno permesso uno sviluppo di questo tipo e spesso i loro protagonisti sono rappresentati nelle tele. Il gesto teatrale e la luminosità scenica dominano la figura delle maschere disegnate negli affreschi. L'arte di Tiepolo si basa sull'esperienza pittorica di Paolo Veronese, Piazzetta, Sebastiano Ricci (Cios 1995: 235). Nel 1733 Antonio Maria Zanetti il Giovane scrive di Giambattista Tiepolo: “[...] suo distinto pregio è il pronto carattere d'inventare e inventando di distinguere e risolvere ad uno stesso tempo quantità di figure con novità di ritrovati, con molteplicità e ottima disposizione di attrecci e altro; unendo a ciò una esatta intelligenza di chiaroscuro ed una lucidissima vaghezza.” (Grünfeld 2002: 243)

Claude Frontisi (2004: 134) evidenzia che ogni membro della dinastia Tiepolo fu un “ottimo tecnico della prospettiva, ma andò oltre il limite che essa può offrire usando mirabilmente i rapporti cromatici e luminosi. Le sue rappresentazioni sono mitologiche, carnevalesche e storico-religiose, ricche di figure e di colori in continuo movimento per cui i colori dà un effetto generale di luce assoluta e radiante, come quei dischi con i colori dello spettro solare che, girando, danno il bianco.” Frontisi rileva (135) che “il Tiepolo dà alle sue composizioni un effetto drammatico di tipo teatrale” ed in effetti l’atteggiamento di molti personaggi e la composizione delle scene di molti suoi affreschi richiamano il sentimentalismo rappresentato nel melodramma settecentesco (Pietro Metastasio) oppure il costume carnevalesco raffigurato nella Commedia dell’Arte.

Negli affreschi sui personaggi di Pulcinella la partizione spaziale della tela funge da sostegno della cornice reale creando l’illusione della continuità tra spazio dipinto e spazio reale, nel soffitto c’è la scena teatrale che interviene a fermare il movimento e i venti che ritornano a soffiare. La tela *Saltimbanchi e Pulcinella* di Giandomenico Tiepolo è strutturata in modo che i cinque personaggi principali siano disposti come su un proscenio mentre la folla, in fondo, è disposta come il pubblico a teatro. Nella tela *La cucina de Pulcinella* di Giambattista Tiepolo, la narrazione si fa più episodica e tratta il tema in tono più intimo e sentimentale, forse a causa dell’influenza del figlio Giandomenico. Altre tele rievocano l’epopea d’amore, un soggetto antico e moderno, attraverso bellissime scene amoroze.

Nel Palazzo Labia a Venezia il salone da ballo è affrescato con le storie di Antonio e Cleopatra, con la quadratura di Gerolamo Mengozzi Colonna. Le maschere di carnevale si integrano perfettamente con gli episodi narrativi antichi, dove personaggi sontuosamente vestiti assumono pose teatralmente eloquenti.

I Tiepolo hanno dipinto il teatro occidentale, la storia che lega l’antico al moderno, il teatro e il pensiero al grande Rinascimento italiano, in un gioco di specchi e di imitazioni. La loro pittura cattura così un momento della memoria collettiva, lo schema dell’universo sociale contemporaneo, con i suoi personaggi-chiave dell’epica, le maschere, la storia immaginaria della scena che unifica i tempi (Antico e Moderno) attraverso le gesta degli eroi e dei personaggi mascherati che si raccolgono dialogando su un teatro virtuale.

5. Conclusioni

Alla fine della nostra indagine, tre sono le conclusioni che vorremo evidenziare.

Prima. Nella sua lunga vita, la Commedia dell'Arte ha avuto forme e orientamenti diversi, sia in rapporto alle diverse aree culturali (le compagnie erano a distanza l'uno dall'altro: Lombardia, Veneto, Napoli, ecc.), sia in rapporto ai diversi livelli sociali. In un mondo ossessionato dall'illusione, dalla dissimulazione, dalla scena, dal gioco del nascondere, la Commedia dell'Arte rappresentava una teatralità pericolosa: completamente profana, lo spazio per esperienze di questo tipo non è controllabile dalla parola e dall'ordine sociale e religioso. La Chiesa non è riuscita ad estirpare questo genere di spettacolo, ma solo a moderarlo socialmente. Come? Gli attori, i musicisti, le compagnie teatrali hanno dovuto subire censure e repressioni e furono tenuti ai margini della società e condannati ad essere sepolti in terra sconosciuta.

L'illusione romantica che il teatro dell'Arte si fondasse su una totale improvvisazione è contraddetta dalla raffinata tecnica dei teatranti, dai repertori pervenuti di lazzi, di tirate, di battute utilizzabili in situazioni ricorrenti. Indubitabile è la loro capacità di intuire la qualità e gli umori del pubblico. Le trame di argomento didascalico riflettono il modo istintivo, tipico dei ceti inferiori, di concepire l'esistenza e i rapporti sociali: padroni avari, derubati e bastonati da servi astuti, saccenti dotti burlati e scherniti, imprese amorose andate in porto, ecc. I canovacci sono tratti con libertà dal repertorio classico e contemporaneo.

Secunda. I punti forza del teatro dell'arte stavano nel suo carattere effimero, nella immediatezza della sua presenza sulla scena. In questo senso, Giulio Ferroni (2008: 290) parla della Commedia dell'Arte come di "una civiltà teatrale", che ha dato frutti in campi disparati, contribuendo al rinnovamento dei teatri nazionali: in Francia, per esempio, la Comédie Italienne serve da modello alla Comédie Française. Al serbatoio della Commedia dell'Arte attinse per ben due secoli il teatro europeo, in misura minore in Spagna o in Inghilterra, rispetto alla Francia dove Scaramuccia (l'attore Tiberio Fiorilli) fu maestro di Molière e anche i suoi avversari (come Goldoni) gli dovettero molto.

Tertia. Le maschere e i personaggi mascherati vennero dipinti da artisti contemporanei alla Commedia dell'Arte sulle pareti di palazzi e di palazzetti privati, nei teatri barocchi, sulle tele commissionate da varie famiglie aristocratiche di quell'epoca. Questo legame tra l'arte teatrale e le arti visive tradisce una tendenza iconoclastica che contribuisce alla comparsa di numerose novità artistiche, riflettendosi nei principi generatori dell'arte stessa e rivolgendosi principalmente alla mente. I gusti artistici

cambiano ed Arlecchino e Pulcinella, i saltimbanchi, gli uomini di teatro, le scene carnevalesche, le maschere di fiori o di frutta e verdure diventeranno soggetti di dipinti e di quadri laici in tutta l'Europa durante il Seicento e il Settecento.

Bibliografia:

Testi di riferimento

- Evaristo, Gherardi 1994, 1996: *Le Théâtre Italien*, 2 Volumes, Recueil De Textes Établis, Présentés Et Annotés Par Charles Mazouer, Paris, Société Des Temps Modernes.
- Mărculescu, Olga 1984 (Traducere, Antologie, Prefață, Note): *Commedia Dell'arte*, București, Univers.

Sulla Commedia dell'Arte e sul teatro

- Alonge, Roberto 2004: *Goldoni: della Commedia dell'Arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti.
- Bărbuță, Margareta 1984: *Demnitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, colecția Masca.
- Bonora, E. (a cura di) 1977: *Dizionario della letteratura italiana. Gli autori. I movimenti. I personaggi. Le opere, vol. I: A-M*, Rizzoli Editore, collezioni Dizionari Rizzoli.
- Bourqui, Claude 2011: *La Commedia dell'Arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin.
- Budriesi, Aldo 1988: *Letteratura: forme e modelli, vol 2: Dal Cinquecento all Settecento*, Torino, Società Editrice Internazionale.
- Chirilă, Mona 2010: *Figuri centrale în Commedia dell'Arte*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene.
- Gelli, Pierro (a cura di) 1978: *Enciclopedia dello spettacolo: cinema, teatro*, Milano, Garzanti.
- Farina, Giulia 2006: *Enciclopedia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti.
- Ferroni, Giulio 2008: *Storia della letteratura italiana, vol 2: Dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Einaudi.
- Martin, Serge 2003: *Le fou, roi des théâtres. Et voyage dans la Commedia dell'Arte*, Saint Jean de Vedas l'Entretemps.
- Mașek, Victor Ernest 1986: *Arta de a fi spectator : contribuții la estetica recepțării*, București, Meridiane.

RAMONA MALIȚA

- Moureau, François 1992: *Présence d'Arlequin sous Louis XIV : de Ghérardi à Watteau*, Paris, Kliensieck.
- Pandolfi, Vito 1968: *Histoire du théâtre. Ite volume : Commedia dell'Arte. Théâtre religieux, classicisme*, Théâtre Kabuki, Verviers Gérard et Co.
- Reanto, Danilo 1991: *Les masques de Venise*, traduit de l'italien par Denis Armand Canal, Paris, Herscher.
- Runcan, Miruna 2011: *Signore misterioso: o anatomie a spectatorului*, București, Unitext.
- Tessari, Roberto 2012 (prima edizione 1993): *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, Editori Laterza, collezione Biblioteca Universale.
- Tessari, Roberto 1969: *La Commedia dell'Arte nel Seicento*, Firenze.

Sull'arte europea

- Assunto, Rosario 1986: *Peisajul și estetica. Vol. II: Artă, critică și filosofie*, traducere de Olga Mărculescu, prefață de Dan Grigorescu, postfață de Vittorio Stella, București, Meridiane.
- CIOS, Irina, DEMETRESCU, Călin, DENE, Viorica, POPESCU, Mircea (coord.) 1995-1998: *Dicționar de artă: forme, tehnici, stiluri artistice*, vol.1: A-M, București, Meridiane.
- FLOREA, Vasile, SZÉKELY, Gheorghe 2002: *Dicționar de artă universală*, București, Litera Internațional, Chișinău, Litera.
- FRONTISI, Claude 2004: *Istoria vizuală a artei*, Editura RAO, București.
- GRÜNFELD, Iosif 2002: *Dicționar de artă*, Timișoara, Eurostampa.
- MIHĂILESCU, Călin-Andrei 2002: *Renaștere, manierism, baroc*, București, Curtea Veche.

ALLEGATI



Arcimboldo, *Il Bibliotecario*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Arcimboldo, *Le Quattro stagioni*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Arcimboldo, *L'Avvocato*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Arcimboldo, *Rodolfo II come Vertumno*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Arcimboldo, *Il Giardiniere*
<http://venividivici.us/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giambattista Tiepolo, *La cucina di Pulcinella*
<http://venividivici.us/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



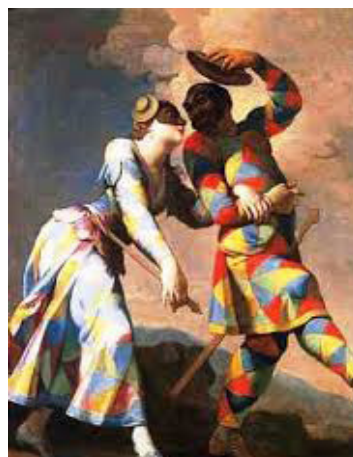
Giambattista Tiepolo,
Saltimbanchi e Pulcinella
<http://venividivici.us/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giandomenico Tiepolo,
Pulcinella innamorato
<http://venividivici.us/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giandomenico Tiepolo, *Minuet con Pantalone*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giandomenico Tiepolo, *Pulcinella e Arlecchino*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>

A CHRONICLER HATH A FACEBOOK PAGE: ENREGISTERING “OLD ROMANIAN” ONLINE

Monica HUȚANU*

Universitatea din Belgrad / Universitatea de Vest din Timișoara

Adina CHIRILĂ**

Universitatea de Vest din Timișoara

*monica.hutanu@e-uvvt.ro

**adina.chirila@e-uvvt.ro

A Chronicler Hath a Facebook Page: Enregistering “Old Romanian” On-line

DOI: 10.35923/AUTFil.60.03

Drawing on Agha’s (2003, 2005) theory of enregisterment, our research is concerned with the linguistic practices through which “old Romanian” as an imagined variety is perceived and represented online by educated non-linguists contributing to the *Letopiseț* (“chronicle”) Facebook page. The administrator and the community gathered around this page write humorously about current political or social events using, more or less competently, an approximation of 17th-century Romanian – an endeavour similar to the one found on *Geoffrey Chaucer hath a blog* (Bryant 2010) and other pages. The purpose of our paper is to analyse how “old Romanian” is enregistered as such and what are the salient linguistic and cultural features indexically linked to the idea of “archaicity”. We contend that, on the *Letopiseț* Facebook page, “old Romanian” is enregistered in three main ways: by using a set of archaic graphic, morphosyntactic and lexical features (either authentic or invented by the administrator); by using dialectal features, thought of as old; and by using quotes and pseudoquotes (Minugh 1999) from old Romanian texts. In the end, we discuss a few possible reasons for using “old Romanian” online.

Keywords: *enregisterment; indexicality; new media; archaicity; “old Romanian”*

Introduction

With their affordances and constraints, the ever-expanding social networks, such as Twitter, Facebook or Instagram, have changed how we use

language and have led to new and creative ways of collaboratively building an online community. This paper aims to discuss one such online community – the “Letopiset” Facebook page –, which strives to use old Romanian in their communication. We are mainly interested in the linguistic practices whereby “old Romanian” as an imagined variety (Chau 2021) is perceived and represented online by educated laypeople (the administrator of the page and the people posting comments) and in the processes through which particular linguistic forms and structures come to index archaicity and are used to perform a specific identity – that of the “chronicler”. Our paper is informed by recent theoretical work on enregisterment and indexicality, which we will present briefly in the first part. We will then introduce the Facebook page under discussion by placing it in the context of similar endeavours. We will focus on the three main ways in which we found “old Romanian” to be enregistered on this page. We will conclude with a discussion of the possible functions of creating and using this arcane variety online.

Theoretical framework

The concept of *enregisterment* refers to “processes through which a linguistic repertoire becomes differentiable within a language as a socially recognised register of forms” (Agha 2003: 231). Agha (2003) shows how, with the help of prescriptivist books, popular handbooks, literary works and newspapers, what used to be a regional sociolect transforms into the supra-local variety that is nowadays known as Received Pronunciation, indexing social prestige and status. Later research has shown how, through various metapragmatic practices, a set of linguistic forms comes to be linked indexically to place (Johnstone et al. 2006, Johnstone 2009, 2016, Beal 2009, Remlinger 2009, Cramer 2013, Németh 2021), character, persona (Bennett 2012, SturtzSreetharan 2017, Johnstone 2017, Chau 2021, Huțanu 2021), or style (Stæhr 2015, Kelly-Holmes 2017). We argue that the concept of enregisterment can also be fruitful in studying the relationship between specific forms and ways of speaking (or, rather, of writing) and a period in the past.

To illustrate how a set of linguistic forms comes to create and be perceived as a distinct, imagined variety (which we call “old Romanian”), we build on Johnstone et al.’s (2006) analysis of how enregisterment relates to Silverstein’s (2003) orders of indexicality and Labov’s (1972) taxonomy of sociolinguistic indicators, markers and stereotypes, with the caveat that the linguistic features we discuss are all in written form and cannot be directly connected to a specific, geographically or socially circumscribed group of users (for a similar situation, see Squires 2010 and Chau 2021).

By their mere presence and frequency in old texts, linguistic features of old Romanian can be seen as first-order indexicals (or indicators), going hand in hand with other elements such as script or font, type of paper, decorations etc. They can be discussed and analysed by linguists working on the old texts, but they are not part of anyone's speaking or writing repertoire, whether of linguists or laypeople. These linguistic features become second-order indexicals (or markers) when some regular language users become aware of their existence (for example, when they notice them in old texts they study in school) or when they use them in predictable contexts (for example, in prayers; for the use of old linguistic forms in religious discourse today, see Chirilă 2005). Textbooks and newer editions of the old texts can contain explanations or glossaries of some of the features, and language users may be hesitant and choose, deliberately or not, newer forms over the old ones. When these forms "rise to overt social consciousness" (Labov 1972: 292), they become third-order indexicals and are used actively, in less predictable contexts, as stereotypes of old Romanian, in contrast with standard contemporary Romanian. These forms are therefore enregistered as an imagined variety: a set of linguistic choices comes to be recognised and regrouped as belonging to the register of (something that looks like) old Romanian.

The "Letopiseț" Facebook page. Data collection and methodology

Our analysis focuses on the "Letopiseț" (Engl. *chronicle*) Facebook page (<https://www.facebook.com/Letopiset>), which was created in February 2018, and, as of September 2022, has almost 28.000 followers. The page is administered by only one person, who uses a pseudonym (Nechifor Bugeac or Cronicarul – The Chronicler), but otherwise is not hiding his identity: he organised several meetings with his readers, did a Facebook Q&A session in June 2020, and even participated as his persona in a comedy competition TV show (called iUmor) on Romanian television. The Facebook page is indeed, first and foremost, a chronicle comprising texts of various lengths that cover events from Romania and the world, usually accompanied by the image of a cat. However, the page also includes other types of texts, such as biographies of famous people (Elon Musk, Stephen Hawking, Maradona, several Romanian politicians, etc.), translations of song lyrics (*Bohemian Rhapsody*, *Hey Jude*, *Let It Be*, *Waterloo*, *A Natural Woman*, etc.), movie synopses (*Home Alone*, *Star Wars*, *Eyes Wide Shut*, etc.). All texts are written in "old Romanian".

Although unconventional, the Facebook page is not a singular enterprise in the Romanian cultural context. Although he does not mention it, the Facebook page administrator might be familiar with Silviu Angelescu's *Calpuzanii* (*The Counterfeiters*), a Romanian novel published in 1987 and republished later. Written in old Romanian, *Calpuzanii* is an invented chronicle of Wallachia under Nicolae Mavrogheni (1786-1790), but it is, at the same time, a disguised chronicle of the actual times under the Romanian dictator Nicolae Ceaușescu. What is certain is that the administrator was inspired by a blog written in Old English, a fact he states in the Facebook Q&A we mentioned. The blog is not named, but it is probably *Geoffrey Chaucer Hath a Blog* (houseoffame.blogspot.com), which was started as a joke in 2006 by Brantley Bryant, a specialist in Medieval British literature. The blog, which was later turned into a book (Bryant 2010), was written in the voice of Geoffrey Chaucer and employed “a rough approximation of Middle English spelling, vocabulary, and syntax” (Bryant 2010: 17); its goal was “to place Chaucerian texts and topics, in all their historical particularity, into contemporary context, and see what kinds of resonances and similarities arise” (Bryant 2010: 22). A similar endeavour is *The Wake*, a 2014 novel written by Paul Kingsnorth, which uses what the author calls “a shadow tongue – a pseudo-language intended to convey the feeling of the old language by combining some of its vocabulary and syntax with the English we speak today” (Kingsnorth 2014: 353).

This “feeling of the old language” is explicitly circumscribed on the “Letopisetŕ” Facebook page by the administrator, who states more than once, on the page and in the Facebook live Q&A, that he uses (in fact, imitates) the language spoken in the 16th century north of the Danube. To analyse the concrete linguistic means through which this strict temporal frame is accomplished, we observed the page from the beginning and made screenshots of the page, which we afterwards sorted and classified. In our analysis, we concentrated mainly on the forms used by the administrator, as they demonstrate intention and agency. However, as enregistered forms are circulated in interaction and have to be recognised as such, we also took into account what Agha terms “the social domain” of the register, which refers to “a group of persons acquainted with – minimally, capable of recognising – the figures performable through use” (Agha 2005: 40), therefore we also looked at the comments made by the followers of the page. Our purpose was not to see if the linguistic forms are authentic, “correct”, adequate or period appropriate, but to identify the most salient linguistic features that have become enregistered as this imagined variety imitating old Romanian,

have reached index archaicity and are used to perform a particular identity, that of the chronicler. Our research revealed three main ways through which this imagined variety is enregistered, which we discuss in the following sections: archaic features, dialectal features, and quotes and pseudo-quotes.

Enregistering “old Romanian” through archaic linguistic features

The first way in which archaicity is indexed on the “Letopiseț” Facebook page is through linguistic choices made by the administrator, who uses a set of archaic lexical, morphosyntactic, and graphic features. The lexical level is the easiest to attain by the administrator and also the easiest to be recognised by his audience as indexical of archaicity. There are several strategies the administrator employs in order to make the text look old, but, at the same time, still comprehensible to the contemporary reader.

One such strategy is to use words that are still commonly understood by (educated) Romanians, but which are rarely used nowadays (sometimes only in specific contexts), as they have a more frequently used and less specialized synonym, so they are construed as old by comparison and contrast. Table 1 lists some examples from our corpus, often of Slavic, Hungarian or Turkish origin, instead of the more frequently used Latin or Romance origin words, with other substitutions possible as well (as in the last three examples).

Letopiseț	Contemporary Romanian	English translation
<i>a ocârmui</i> (< Sl.) ¹	a conduce (< Lat.)	to rule
<i>ostrov</i> (< Sl.)	insulă (< Lat.)	island
<i>prăvălie</i> (< Sl.)	magazin (< Fr.)	store
<i>pusti</i> (< Sl., Bg.)	deșert (< Fr., Lat.)	desert
<i>slobod</i> (< Sl.)	liber (< Lat., Fr.)	free
<i>a tălmăci</i> (< Sl.)	a traduce (< Lat., Fr.)	to translate
<i>surghiun</i> (< Turk.)	exil (< Fr., Lat.)	exile
<i>chezaș</i> (< Hun.)	garant (< Fr.)	guarantor, backer
<i>a făgădui</i> (< Hun.)	a promite (< Lat., Fr.)	to promise
<i>veșminte</i> (< Lat.)	haine (< Sl.)	clothes
<i>a purcede</i> (< Lat.)	a începe (< Lat.)	to start
șiitoare (< ține (< Lat.) + suffix -tor)	amantă (< Fr., Lat.)	lover

Table 1.

¹ For etymologies, we consulted MDA (2001-2003).

Apart from using words that are still recognisable by readers, even though they deviate from standard contemporary Romanian, another strategy employed by the administrator consists of inserting words that are not in use anymore but which belong to specific semantic fields, such as old professions, old units of measurement for length or weight, old types of currency, old names for time periods, including names of months, but also simply old words, which, according to the Facebook live Q&A, he finds in authentic chronicles or dictionaries. Table 2 contains some examples found in our corpus.

	Letopiseț	Contemporary Romanian	English translation
professions	<i>logofăt</i>	ministru	minister
	<i>vel-logofăt</i>	prim-ministru	prime minister
	<i>zapciu</i>	polițist	police officer
	<i>vistier</i>	trezorier	treasurer
	<i>gerah</i>	chirurg	surgeon
	<i>pojarnic</i>	pompier	firefighter
measurement units	<i>stânjen</i>	aprox. 2 m	approx. 2 m
	<i>palmac</i>	aprox. 3.5 cm	approx. 3.5 cm
	<i>oca</i>	aprox. 1250 g	approx. 1250 g
time periods	<i>leat</i>	an	year
	<i>meseșă</i>	lună	month
	<i>florar</i>	mai	May
other old words	<i>a se pristăvi</i>	a muri	to die
	<i>ocop</i>	tranșee	entrenchment
	<i>zavistie</i>	ceartă	quarrel
	<i>glavă</i>	capitol	chapter

Table 2.

However, the most interesting, but at the same time the most obscure way of indexing “old Romanian” lexically is by inventing new words or phrases for the realities of the 21st century. As the examples in Table 3 show, the administrator ingeniously creates the old words through loan translations, thus generating compounds that mirror the words in contemporary standard Romanian.

Letopiseț	Contemporary Romanian	English translation
întrunăvod	internet	internet
<i>Ceaslovul Chipurilor</i>	Facebook	Facebook
<i>Ortacul Plății</i>	Paypal	Paypal

<i>pravoslavie obștească</i>	corectitudine politică	political correctness
<i>podosfariu</i>	fotbal	football
<i>departevădător</i>	televizor	TV
<i>hrubă cernită</i>	gaură neagră	black hole

Table 3.

Besides lexical choices and creations of the administrator, “old Romanian” is also enregistered through morphosyntactic means. Table 4 illustrates several frequent structures encountered on the “Letopiseț” Facebook page, which the audience recognises as obsolete and specific to old, mainly religious texts.

Letopiseț	Contemporary Romanian
Verb + Infinitive începând a striga; <i>izbutiră a-i sărăci</i> ; <i>binevoise a che- li</i> ; <i>nu izbutea a dobândi</i> ; <i>chibzui a tocni</i>	Verb + Subjunctive
Adj. + Noun word order „aflând <i>preafrumoase cadre</i> în mormânturi”; „darea în vileag a <i>tainicului zapis</i> ”	(mainly) Noun + Adj. word order
Number and gender inflexion of the relative pronoun <i>care</i> (“which”): „ <i>carele</i> avea mare pizmă pe femeia <i>carele</i> îi giudeca”; „o vreme pre <i>carea</i> ”; „cinstitele fețe boierești <i>carii</i> au primit să slujească”	Invariant form of the relative pronoun <i>care</i> (“which”)
Periphrastic perfect word order: Participle (+ Clitic) + Aux. <i>a avea</i> (“to have”): „ <i>fost-au</i> și dânsa”; <i>pristăvitu-s-au</i> ; <i>trimis-am</i> ; <i>venit-a</i>	Periphrastic perfect word order: (Clitic+) Aux. <i>a avea</i> (“to have”) + Participle
Periphrastic perfect auxiliary: 3sg – 3pl syncretic forms: „de <i>i-au făcut</i> aceasta și colivă, noi nu avem știință”; „deaspre cum acest boiear <i>au fost</i> întemnițat, deaspre cum <i>au fost</i> cercetat că <i>au băgat</i> în țeară o pușcă fără <i>zapis</i> de la vamă”;	Periphrastic perfect auxiliary: 3sg – 3pl distinct forms
old complementizers; old coordinate and subordinate connectors: „că s-a întâmplat aceasta <i>au</i> nu, nu poci a vă spune”; „Ori cum îi dzic unii, Teslarioteanul, <i>măcar</i> că nu iaște mucenic”; „ <i>Măcar</i> de se vroia lucrarea lui Orve- lie a fi numai închipuire, aceasta fu prevestire”; „ <i>Af- ară</i> numai că împlă vorba prin țeară că Dracnea ar fi furat de la cotoii sărmani”; „Subțire, <i>că au doară</i> ‘subtil’ nu s-o fost scornit încă”;	

Table 4.

“Old Romanian” can also be indexed through certain graphic features², which approximate various older stages in the development of standard Romanian orthography, but which are still comprehensible for the audience. Table 5 gives some examples of graphemes used by the administrator in place of the ones used in contemporary Romanian.

Letopiseț	Contemporary Romanian
đ, đz, dz <i>optđeci; slobodđenia; Dumnedđzău; dzic</i>	z <i>optzeci, slobozenia, Dumnezeu, zic</i>
e- <i>eri; epurii; „să mă erți”</i>	ie- <i>ieri, iepurii, ierți</i>
final u <i>„cronicarul celu leșescu”; „am fost plecatu”; „vă voiu spune”; giocu; copaciu</i>	Ø <i>cel, leșesc, plecat, (vă) voi, joc, copac</i>
-é <i>așé; mé</i>	-a, -ea <i>așa, mea</i>
iia, iie <i>„domniia ta”; pravoslaviia; pușcăriia; a scriie; „una miie”; visteriia</i>	ia, ie <i>domnia, pravoslavia, pușcăria, a scrie, o mie, visteria</i>
sci <i>Bucuresci</i>	ști <i>București</i>

Table 5.

Enregistering “old Romanian” through dialectal features

The features discussed so far are very prevalent in the chronicler’s discourse. They are repeated over time (even though not always consistently), and the community created around the page try to mirror them in their comments. However, as Agha (2005: 57) notices, “the competence to *recognize* a register’s forms/effects may have a much wider social domain than the competence to *speak* [or write] the register fluently”. This is why the people posting comments sometimes fail to comply with the conventions imposed by the administrator, or they tend to use regional forms to index old Romanian by equating non-standard, dialectal forms to old forms. The administrator and the commenters resort mainly to phonetic and lexical features specific to the Moldavian dialect and rarely the Banat dialect. There are several reasons for choosing forms and dialectal respellings emblematic of the Moldavian dialect. First, it is a matter of perceptual dialectology: the Moldavian dialect is felt by speakers as the most distant, linguistically, from the standard language, which can lead to its features having negative, stereotypical connotations (see two examples in Huțanu 2012: 264;

² In some cases, the graphic features correlate with archaic or regional phonetical features.

for details, see Cohal 2022). However, on the “Letopiseț” Facebook page, there is no noticeable stigmatisation of the dialect; on the contrary, it is a case of covert prestige (Trudgill 1972). Second, most old texts (from the 16th and 17th centuries), which the older generations studied in school, belong linguistically to the Moldavian dialect area, so they display Moldavian features, thus leading people to correlate “Moldavian” to “old”. Later, especially in the 20th century, writers and filmmakers capitalized on this cultural and linguistic heritage in their works, thus making it even easier for the “Moldavian” – “old” correlation to be activated. While these factors influence the linguistic choices made by the commenters, there is also a biographical element at play in the case of the administrator. The chronicler lives in an area belonging linguistically to the Banat dialect; therefore, he is at least familiar with its characteristics, but in the Facebook live Q&A he states that he learned the Moldavian dialect in childhood. Table 6 illustrates a few of the more prevalent dialectal characteristics used by the administrator, but especially by the commentators, on the “Letopiseț” Facebook page.

Letopiseț	Standard Romanian
full palatalisation of the labial consonants, mostly [f]>[h], [p]>[k], [b]>[g]: „blid <i>hierbinte</i> ”; „calea de <i>hier</i> ”; „stuchite-ar mâțâli”; ³ „cocoana cari udă <i>copchilu</i> ”; „tare <i>ghine</i> le zâci”	non-palatalized labial consonants fierbinte, fier, (a) stupi, copil, bine
word-final [ə] > [i] „gâlceavî marii”; „di <i>buni ispravî</i> mâțuri”	word-final [ə] gâlceavă, bună, ispravă
[e] in middle and final position > [i] „piste Apa cea Mare”; „vai di obrazu țearci”	[e] peste, de
[t̪] > [ʃ]; [d̪ʒ] > [ʒ]; [ʒ] > [d̪ʒ]; [t] > [t̪] „nu-s Bată-l <i>Crușea</i> , îs om ca matali”; „minte <i>ajeră</i> ”; „balci eftin din acela <i>dgiucat</i> de atigani”; „ <i>giudetul</i> a dat liber a se pufai iarba dracului”; „in <i>fruncea</i> dregătoriei”	[t̪ʃ]; [d̪ʒ]; [ʒ]; [t] crucea, ageră, jucat, județul, fruntea
dialectal words <i>cuhnie</i> ; <i>festi</i> ; <i>șuguială</i>	bucătărie, (a) vopsi, glumă.

Table 6.

Enregistering “old Romanian” through quotes and pseudo-quotes

The third way in which old Romanian is enregistered on the “Letopiseț” Facebook page is through quotes and pseudo-quotes from old Romanian texts. The administrator sometimes extensively quotes his “predecessors” – the Romanian chroniclers writing in the 17th century, such as Grigore

³ Here and below in the table, we kept the spelling used by the commentators.

Ureche and Ion Neculce, thus positioning himself as a chronicler⁴. More often, however, he resorts to shorter famous quotes and quips, generally known to educated speakers of Romanian, or to “deliberate twists or extensions” (Minugh 1999: 294) of such famous quotes. Thus, one can find quotes and pseudo-quotes from the oldest text in Romanian (*Scrisoarea lui Neacșu*, a letter from 1521), from old religious texts and chronicles, traditional pieces of oral literature, but also from literary texts written in the 19th century (by canonical Romanian writers such as Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Ion Creangă, Costache Negruzzi, etc.). This type of intertextuality is also widespread among the commenters, and the temporal range of quotes and pseudo-quotes suggests that their purpose is to typify “old Romanian” and help to enregister this variety.

Conclusions and discussion. Why use “old Romanian” online?

Our analysis has shown that archaicity and “old Romanian” are indexed in three complementary ways on the “Letopiseț” Facebook page: through a set of linguistic features from older periods of development of Romanian, through using various dialectal features (mainly Moldavian) thought of as old, and through various quotes and pseudo-quotes which are considered typical of old Romanian. As the particular forms, structures and features discussed above (and other similar ones) are used and then reappear and persist, they become enregistered, i.e. they indicate a recognizable register, that of “old Romanian”. In our opinion, using this imagined variety online fulfils several functions that are brought to light in some of the administrator’s and commenters’ posts, but also in metacommentaries the administrator made on several occasions.

Probably the primary function of using “old Romanian” online is simply that of entertaining readers. In the Facebook live Q&A, the administrator admits that he started the Facebook page as a joke (similar to Bryant’s confessions about his blog). However, some of the first posts became viral very quickly, so he took his job as a chronicler more seriously because he did not want to disappoint his readers. The humour and playfulness go hand in hand with the intellectual pleasure of finding an old form or of creating new words, and they select an elitist audience ready to engage in various interactions.

In an interview given as his persona, the chronicler states that the language he uses is the appropriate one for the events he describes (Istodor

⁴ In September 2021, he even tried to edit the Wikipedia page dedicated to the Romanian chronicles, but he was not allowed to add his Facebook page to the list of chronicles.

2018). In other words, a second function of old Romanian is to index a particular type of society or events closer to medieval times than contemporary times. Paul Kingsnorth similarly justifies his choice of writing his novel in the “pseudo-language” he invented:

“I simply don’t get on with historical novels written in contemporary language. The way we speak is specific to our time and place. Our assumptions, our politics, our worldview, our attitudes – all are implicit in our words, and what we do with them. To put 21st-century sentences into the mouths of eleventh century characters would be the equivalent of giving them iPads and cappuccinos: just wrong.” (Kingsnorth 2014: 355)

However, some commenters have noticed that using “old Romanian” can also signify distance from the events; when described in this imagined variety, the events seem less unpleasant. This is also confirmed by the fact that in the case of an extremely grim event that shook Romania in 2019 (the kidnapping and murder of Alexandra Măceșanu, a 15-year-old girl), the disguise of the chronicler fell, and he wrote a post about the event in standard Romanian.

Lastly, old Romanian has the function of a secret language, which brings to mind Silviu Angelescu’s *Calpuzanii*, written in “old Romanian” particularly to mislead communist censors. Numerous posts and comments make it clear that the administrator of the “Letopiseț” Facebook page has conservative, often right-wing convictions, which are usually easily sanctioned by Facebook. However, as the administrator admits, the technology that detects posts violating the community standards cannot understand posts written in old Romanian, whether it is authentic or imagined.

References:

- MDA 2001-2003: Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”, *Micul dicționar academic*, vol. I-IV, București, Editura Univers Enciclopedic.
- AGHA, Asif, 2003: *The Social Life of Cultural Value*, in “Language and Communication”, 23, 3-4, pp. 231-273.
- AGHA, Asif, 2005: *Voice, Footing, Enregisterment*, in “Journal of Linguistic Anthropology”, 15, 1, pp. 38-59.
- ANGELESCU, Silviu, 1987: *Calpuzanii*, București, Cartea Românească.
- BEAL, Joan C., 2009: *Enregisterment, Commodification and Historical Context: “Geordie” versus “Sheffieldish”*, in “American Speech”, 84, 2, pp. 138-156.

- BENNETT, Joe, 2012: *'And What Comes Out May Be a Kind of Screeching': The Stylistic of Chavspeak in Contemporary Britain*, in "Journal of Sociolinguistics", 16, 1, pp. 5–27.
- BRANTLEY, Bryan L., 2010: *Geoffrey Chaucer Hath a Blog. Medieval Studies and New Media*, Palgrave Macmillan.
- CHAU, Dennis, 2021: *Spreading Language Ideologies Through Social Media: Enregistering the 'Fake ABC' Variety in Hong Kong*, in "Journal of Sociolinguistics", 25, 4, pp. 596-616.
- CHIRILĂ, Adina, 2005: *Argument pentru o reconsiderare a „stilului religios” în limba română*, in *Studia in honorem magistri Vasile Frățiță*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005, pp. 145-156.
- COHAL, Alexandru, 2022: *E bine că ne dăm seama de ce ne este rușine să vorbim cu accent moldovenesc*, in „Monitorul BT”, October 24, 2022 (interview by Cătălin Moraru), <https://www.monitorulbt.ro/interviu/2022/10/24/e-bine-cane-dam-seama-de-ce-ne-este-rusine-sa-vorbim-cu-accent-moldovenesc/>.
- CRAMER, Jennifer, 2013: *Styles, Stereotypes and the South: Constructing Identities at the Linguistic Border*, in "American Speech", 88, 2, pp. 144-167.
- HUȚANU, Monica, 2012: *Grafiile non-standard în presă. Încercare de tipologie*, in *Studia in honorem magistri Vasile Frățiță*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005, pp. 261-273.
- HUȚANU, Monica, 2021: *Performing Vlach-ness Online: The Enregisterment of Vlach Romanian on Facebook*, in Annemarie Sorescu-Marinković, Mihai Dagnea, Thede Kahl, Blagovest Njagulov, Donald L. Dyer, Angelo Costanzo (eds.), *The Romance-Speaking Balkans. Language and the Politics of Identity*, Brill, pp. 233-255.
- ISTODOR, Eugen, 2018: *Hazul și „copiii veacului” – interviu cu Nechifor Bugeac, creatorul paginii de Facebook „Letopiseț”*, in „Dilema veche”, 746, <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/hazul-si-copiii-veacului-interviu-cu-nechifor-624722.html>.
- JOHNSTONE, Barbara, 2009: *Pittsburghese Shirts: Commodification and the Enregisterment of an Urban Dialect*, in "American Speech", 84, 2, pp. 157-175.
- JOHNSTONE, Barbara, 2016: *Enregisterment: How Linguistic Items Become Linked with Ways of Speaking*, in "Language and Linguistics Compass", 10, 11, pp. 632-643.
- JOHNSTONE, Barbara, 2017: *Characterological Figures and Expressive Style in the Enregisterment of Linguistic Variety*, in Chris Montgomery, Emma Moore (eds.), *Language and a Sense of Place. Studies in Language and Region*, Cambridge University Press, pp. 283-300.

- JOHNSTONE, Barbara, ANDRUS, Jennifer, DANIELSON, Andrew E., 2006: *Mobility, Indexicality and the Enregisterment of "Pittsburghese"*, in "Journal of English Linguistics", 34, 2, pp. 77-104.
- KELLY-HOLMES, Helen, 2017: *Brand Styling, Enregisterment, and Change: The Case of C'est Cidre*, in Janus Mortensen, Nikolas Coupland, Jacob Thøgersen (eds.), *Style, Mediation, and Change: Sociolinguistic Perspectives on Talking Media*, Oxford University Press, pp. 101-114.
- KINGSNORTH, Paul, 2014: *The Wake*, Unbound.
- LABOV, William, 1972: *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- MINUGH, David C., 1999: *What Aileth Thee, to Print so Curiously? Archaic Forms and Contemporary Newspaper Language*, in Irma Taavitsainen, Gunnel Melchers, Päivi Pahta (eds.), *Writing in nonstandard English*. John Benjamins, pp. 285-304.
- NÉMETH, Boglárka, 2021: *On the Enregisterment of Szekler. Communicational Stereotypes Recreated in the Sketch Úgy-e, Magdi? by Open Stage*, in "Hungarian Studies Yearbook", 3, 1, pp. 89-121.
- REMLINGER, Kathryn, 2009: *Everyone Up Here: Enregisterment and Identity in Michigan's Keweenaw Peninsula*, in "American Speech", 84, 2, pp. 118-137.
- SILVERSTEIN, Michael, 2003: *Indexical Order and the Dialectics of Sociolinguistic Life*, in "Language and Communication", 23, pp. 193-229.
- SQUIRES, Lauren, 2010: *Enregistering Internet Language*, in "Language in Society", 39, pp. 457-492.
- STÆHR, Andreas, 2015: *Reflexivity in Facebook Interaction – Enregisterment Across Written and Spoken Language Practices*, in "Discourse, Context and Media", 8, pp. 30-45.
- STURTZSREETHARAN, Cindi, 2017: *Resignifying the Japanese Father: Mediatization, Commodification, and Dialect*, in "Language and Communication", 53, pp. 45-58.
- TRUDGILL, Peter, 1972: *Sex, Covert Prestige and Linguistic Change in the Urban British English of Norwich*, in "Language in Society", 1, 2, pp. 179-195.

O ISTORIE A LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE: IMPACT ȘI RECEPTARE

Radu PAVEL GHEO

Universitatea de Vest din Timișoara

pavel.radu@e-uvv.ro

A History of Romanian Contemporary Literature: Impact and Reception
DOI: 10.35923/AUTFil.60.04

At the beginning of 2021, Mihai Iovănel published *Istoria literaturii române contemporane – 1990-2020*, the first Romanian history of literature that scrutinizes the post-communist period. Another novelty brought by this book is that it proposes an ideological approach to the literary field, with a strong (post) Marxist bias, in accordance and synchronicity with the global trend in the humanistic field, but not very popular in the Romanian cultural space. No wonder it was, perhaps, the most commented upon literary study of the past years, and most of the reviewers and critics focused on this controversial approach towards contemporary literature, favouring or rejecting its validity. This paper tries to establish the influence of Iovănel's ideological approach on the interpretation of contemporary literature and the aesthetic validity of his work. At the same time, it deals with the impact this book had in academic and literary circles, surveying the recent opinions and judgments on the book and the interplay of ideological/aesthetic arguments of the reviewers. The analysis shows that, more often than not, the reviewers' ideological positioning is relevant and influential upon their judgments, even if they manage to preserve their scientific objectivity. The paper also stresses the importance of this pioneering work and the shift in perspective it proposes, together with its limits (sometimes accepted by the author), and it establishes its relevance as a starting point for similar studies in the future.

Keywords: *literary history; Romanian literature; post-Marxism; ideological approach; literary canon.*

La începutul anului 2021, Mihai Iovănel a publicat la Editura Polirom din Iași un volum masiv, ce avea să fie cea mai comentată lucrare de critică și istorie literară a anului: *Istoria literaturii române contemporane –*

1990-2020. Un studiu istoric consistent, comprehensiv, ce acoperă, practic, întreaga epocă literară postcomunistă, începând chiar, strict cronologic, din perioada optzecistă și cu excursuri în epocile anterioare, lucrarea lui Iovănel încerca să cartografieze câmpul literar autohton de după căderea comunismului în evoluția lui (sau, mai bine zis, progresia lui) în noile cadre istorice și socio-economice, luând în calcul fiecare aspect al acestuia, de la instituțiile culturale în sens larg (uniuni de creație, cenacluri, universități) până la cele de propagare și difuzare a creației artistice, cum sunt revistele și editurile. Ambițiosul proiect și interesul previzibil pe care l-a stârnit lucrarea au făcut ca, la puțin timp după apariția ei, în spațiul media să apară reacții mai mult sau mai puțin temperate (când și când chiar umorale) și, foarte repede, o serie de cronici și recenzii avizate – multe cu tentă polemică –, iar revista sibiană *Transilvania* i-a dedicat un număr dublu, 7-8 (iulie-august) 2021.

O istorie așteptată

Era inevitabil să se întâmple astfel. O impunea însăși natura lucrării lui Iovănel, care, ca orice istorie literară, are un caracter monumental și tentează un statut canonic și canonizant. Nu altfel a fost întâmpinată *Istoria critică a literaturii române*, publicată de Nicolae Manolescu cu treisprezece ani în urmă. În plus, la Iovănel avem de-a face cu o istorie a literaturii române din postcomunism, din epoca strict contemporană, unde termenul „contemporană” din titlul lucrării ar putea fi înlocuit foarte ușor cu cel de „recentă” sau „actuală”. Autorul însuși ține să precizeze și să delimiteze strict încă din deschiderea *Istoriei...* sale sensul pe care îl dă acestui adjectiv și corelația cu obiectul lucrării: „Cartea de față este prima istorie a literaturii române din postcomunism. Se numește *Istoria literaturii române contemporane* ca omagiu adus lui E. Lovinescu, [...] dar și pentru a repara o neînțelegere cu privire la ceea ce se înțelege azi prin «literatură contemporană»” (Iovănel 2021a: 9). Caracterul strict contemporan era menit să stârnească interesul imediat și direct al actanților din câmpul literar autohton, fie ei creatori sau comentatori (critici, teoreticieni, profesori etc.), căci însuși demersul lui Iovănel – evaluarea critică, dintr-o perspectivă istorică, a fenomenului literar actual – incită la discuții și polemici extinse, în care cei implicați sunt ei înșiși, în bună parte, prezenți (evaluați, etichetați, integrați) în *Istoria literaturii române contemporane – 1990-2020*. De aceea nu e de mirare că în comentariile apărute la volum găsim mai mereu câte o notă personală, câte o reacție sau opinie subiectivă a vreunuia dintre comentatorii ce sunt, concomitent, și personaje ale acestei istorii.

În general însă a existat o unanimitate de opinii în privința oportunității unei asemenea lucrări de anvergură. E limpede că avem de-a face cu o istorie *necesară și așteptată*: după trei decenii de literatură (și istorie) „nouă”, evoluând în niște cadre noi după căderea bruscă a regimului comunist, se impunea o evaluare istorică sistematică, dintr-o perspectivă integratoare, a parcursului literaturii române în postcomunism – un postcomunism adesea confuz, la care actanții din câmpul literaturii au fost nevoiți să se adapteze din mers, în lipsa oricăror modele preexistente¹. Este o istorie necesară atât ca instrument de lucru, ca tentativă de înțelegere și explicare a evoluției și mutațiilor din spațiul literar românesc de după 1989, cât și ca viziune critică de ansamblu, selectivă, sistematică și ordonatoare, de o subiectivitate asumată, însă nu mai puțin onestă critic. Este o istorie așteptată (poate prima dintr-o eventuală serie de studii istorice de anvergură asupra literaturii actuale) pentru că ultimele trei decenii de literatură, dinamice și adesea haotice, de deschidere, căutări, fundături și reușite, ilustrează desprinderea literaturii române de paternalismul capricios al statului/regimului politic – un proces interesant în sine – și marchează apariția unor autori, opere, tendințe și fenomene literare cu cel puțin la fel de multă substanță artistică precum perioada interbelică. Ultimele trei decenii, dar mai ales perioada de după 2000, arată o remarcabilă efervescență în toate zonele creației literare, dublată de o deschidere spre exterior și o circulație a operelor autohtone în alte spații culturale cum literatura română nu a mai cunoscut tot din elogiata perioadă interbelică. În plus, parcursul literaturii române după ieșirea din comunism, schimbul de generații, modificarea radicală a mentalităților, vizibilă la nivelul creației artistice, transformarea radicală a raporturilor dintre creatori, instituții literare și public, noua realitate socio-politică și economică, toate acestea, luate împreună, făceau necesară o analiză exhaustivă a unei epoci și a unei realități literare radical diferite de cele trecute. După cum afirmă Radu Vancu într-una din analizele cele mai pertinente ale lucrării lui Iovănel, „ca un enorm agregator de date ce este, *Istoria...* lui face un serviciu remarcabil literaturii române contemporane, a cărei circulație după 1989 a fost pulverizată vreme de aproape două decenii. [...] Și *per se*, fiindcă propune spre discuție comunității academice și literare un *pattern* istoric al literaturii contemporane...” (Vancu 2021: 139). Acesta e de fapt și unul din scopurile principale recunoscute de autorul lucrării în discuție: „*Istoria mea*

¹ Căci acolo unde s-a încercat imitarea unor modele de piață editorială, de promovare, de stimulare a creației, modele existente pe piața liberă din Occident – oricum superficial cunoscută –, ea a eșuat sau a reușit doar treptat și parțial, explicația cea mai la îndemână fiind specificitatea atipică a pieței de carte și a publicului cititor din România.

este interesată mai curând de explicarea unui sistem decât de canonizarea unor autori. Pe de altă parte, ea propune o listă de nume, inclusiv în sensul că pariază pe ele într-o perspectivă mai lungă. Nu mi-e frică să țin acest pariu, deși viitorul e întotdeauna imprevizibil” (Iovănel 2021b).

Ca o paranteză utilă, trebuie spus că *Istoria...* lui M. Iovănel împlinește un orizont de așteptare conturat de numeroase studii extinse asupra literaturii de după 1989 apărute în perioada recentă, cum sunt – printre altele – cele ale lui Cătălin Sturza și Bianca Burța-Cernat, concentrate pe evoluția prozei, sau cel al Grației Benga, focalizat pe poezia românească de după anul 2000 (Sturza 2020, Burța-Cernat 2020, Benga 2016). De asemenea, comprehensivul *Dicționar general al literaturii române*, proiect de anvergură al Academiei Române, ajuns la a doua ediție, include un număr consistent de autori postdecembriști, oferind concomitent un instrument de lucru și o platformă de validare a literaturii recente. Și, nu întâmplător, unul dintre cei mai activi membri ai echipei de cercetători ce a lucrat la acest dicționar (abreviat generic *DGLR*) a fost Mihai Iovănel.

O istorie ideologizată

Un aspect care trebuie neapărat menționat este că autorul acestei lucrări aparține „noii generații” maturizate în postcomunism. Fiecare generație sau promoție literară și-a avut criticii ei reprezentativi, apăruiți de obicei din interior, care și-au asumat rolul de promotori ai unei mentalități, viziuni sau ideologii specifice, în opoziție sau în răspăr cu cele ale predecesorilor. Născut în 1979, Iovănel s-a format intelectual exact în perioada acoperită de *Istoria...* sa; parcursul lui de comentator, critic și istoric literar se suprapune pe cel al epocii literare pe care o analizează și cu care se identifică în bună măsură, iar excursurile conectoare în trecutul literar recent ilustrează raportările acestei generații postcomuniste la trecutul recent. Perspectiva propusă de el și care a stârnit reacții polemice atât de numeroase e și ea o componentă a acestui parcurs evolutiv – și, poate nu întâmplător, patru din cele cinci părți ale volumului în discuție includ în titlu cuvântul „evoluție” (cu trimitere directă și la titlurile volumelor succesive ale *Istoriei...* lui Eugen Lovinescu).

În anii 1990-2000 postmodernismul optzecist, marca promoției literare reprezentative pentru ultimul deceniu comunist, devenea subiect de reevaluări și delimitări, intrând într-un proces de istoricizare, contestare și canonizare, iar textele parabolice „cu cheie” din anii 1960-1970 dispăreau treptat din atenția publicului. Anii 1990 au fost o epocă tulburată, inclusiv

literar, iar după 2000, odată cu relativa limpezire a apelor, când literatura română o pornea – încă o dată – pe calea sincronizării cu cea occidentală, un fenomen similar se petrecea și în zona teoriei și criticii literare. Pentru o bună parte din criticii noii generații anticomunismul nu constituia o miză personală, ca la antecesorii lor, iar autonomia esteticului – valorizată pozitiv în mod tradițional, doar că în anii comunismului, în contextul opoziției/rezistenței prin cultură la totalitarism – începe să pară desuetă. Pentru generația lui Iovănel socialul contează, ideologiile contează, raporturile dintre clasele sociale și structurile de putere sunt relevante inclusiv pentru producția literară. Necesitatea unei noi perspective, sincronizarea cu direcțiile critice actuale din Occident, unde ideologiile de stânga nu au fost niciodată anatemizate, căpătând chiar preeminență în spațiul academic, au determinat și influențat o întreagă generație de specialiști în științele umaniste din România, maturizați nu în cenușiii ani 1970-1980, sumbri și lipsiți de orizont, ci în haoticii și cenușiii ani 1990, la fel de dezesperanți, deși într-un alt fel. Iovănel nu face altceva decât să îl urmeze pe Lovinescu, a cărui *Istorie a literaturii române contemporane* este modelul declarat al lucrării sale, căci *Istoria literaturii române contemporane – 1990-2020* propune, la fel ca aceea a criticului interbelic, o abordare sincronă cu tendințele socio-istorice din Europa contemporană.² Reîncărcarea perspectivei ideologice – una postmarxistă, asumată explicit într-un spațiu cultural încă zdruncinat de totalitarismul postbelic – era sortită să declanșeze controverse și, mai ales, poziționări; căci, într-adevăr, mai toți comentatorii acestei *Istorii...* contemporane își enunță indirect, prin judecățile lor critice, propria amplasare în metaforicele tranșee ale acestei bătălii canonice recente, unde apărătorii primatului estetic, etichetați adesea drept „conservatori”, se confruntă cu criticii și teoreticienii New Left, ce pun accent pe ideologie, pe primatul raporturilor de putere instituțională și pe relațiile de producție și difuzare de pe piața bunurilor simbolice.

Un fapt demn de remarcat în receptarea lucrării lui Iovănel este acela că ambele tabere, de la dreapta la stânga, comentează critic – mai mult sau mai puțin acerb – abordarea ideologică plasată la baza construcției sale istoriografice, ce o modelează și o structurează. Și, în funcție de opțiunile ideologice ale comentatorilor, această abordare este considerată fie excesiv

² „Deja am fost acuzat că sunt prea ideolog și că istoria mea e de fapt o scriere de propagandă pentru idei de stânga. Am de spus câteva lucruri. În primul rând, îmi asum din prefață poziționarea în zona materialismului post-marxist. În al doilea rând, cam toate istoriile literare/culturale din România care contează au acordat o importanță extinsă ideologiei, începând cu E. Lovinescu...” (Iovănel 2021c).

de ideologizată, fie insuficient de ideologică. Astfel, acolo unde o tabără consideră că *Istoria...* lui Mihai Iovănel este deficientă fiindcă autorul a mers prea departe, cealaltă tabără e de părere că deficiența constă în incapacitatea sau lipsa îndrăzneții criticului de a merge până la capăt. De exemplu, într-o recenzie la volum apărută în „Observator cultural”, Carmen Mușat apreciază că, „fiind o lucrare cu teză la vedere, care funcționează ca un pat al lui Procust, nimic din ceea ce nu confirmă teza nu își găsește locul în paginile Istoriei”. Fără a nega meritele cărții și nici viabilitatea judecăților emise de autor („...în cele aproape 700 de pagini ale cărții, există multe observații percutante și idei ce ar fi meritat un tratament mai adecvat – cum se întâmplă, de pildă, în capitolul intitulat «Evoluția ideologiei», unul dintre cele mai consistente din întreaga carte”), Mușat îi reproșează îngustimea părtinitoare și devaluarea judecăților estetice: „Dar nu doar grila ideologică strâmtă prin care Mihai Iovănel citește literatura poate fi reproșată volumului de față, ci mai ales *exclusivitatea* lentilelor ideologice și minimalizarea criteriului estetic în judecățile de valoare formulate de autor” (Mușat 2021). La rândul lui, Radu Vancu, după ce îl compară pe Iovănel cu Harold Bloom, apreciind că, în ciuda plasării pe poziții ideologice opuse, ambii trăiesc „deopotrivă de pasional literarul și ideologic”, sugerează și că ambii „riscă să înțeleagă uneori literarul *qua* ideologic” și în final etichetează lucrarea istoricului literar român drept „primul *mythos* de stânga al literaturii contemporane, agregând uriașe cantități de informație într-o narațiune cu nerv etic și justițiar [...], găsind inacceptabilă o istorie literară «fără ideologie, fără vină»” (Vancu 2021)³.

Dinspre cealaltă margine a spectrului ideologic criticile – mai reținute, dar vizibile – evidențiază o lipsă acolo unde comentatori precum cei de mai sus remarcă un exces. Într-o analiză a *Istoriei...* apărută în numărul dedicat ei în revista „Transilvania”, Victor Cobuz se declară nemulțumit de incompletitudinea demersului lui Iovănel:

„...criticul punctează sumar și incomplet legătura dintre postcomunism și realismul capitalist. Totuși, având în vedere natura demersului său, ne-am fi așteptat ca autorul să insiste mai mult pe investigarea posibilelor legături de cauzalitate dintre politicile economice și sociale ale tranziției și conturarea unei literaturi realist-capitaliste” (Cobuz 2021: 119).

³ Cronica lui Radu Vancu este, în sine, o mostră de rafinament critic: critică subtil elogiind, punctează vulnerabilități evidențiind calități și, concomitent, își afirmă o (altă) poziționare estetică și ideologică. Doar un exemplu: „...deși probabil nu îi convine, și deși chestiunea e profund paradoxală, Iovănel e mai asemănător cu esteții pasionați de gen Negoïtescu – ale căror judecăți nu sunt întotdeauna credibile, dar sunt admirabile deopotrivă prin intensitate și prin strălucirea stilistică” (Vancu 2021).

Florin Poenaru critică, la rândul lui, doza de tradiționalism ce afectează viziunea de ansamblu a criticului literar: „deși revendică o abordare materialistă, analiza nu are în vedere procesul de producție a textelor (sau, mai bine zis, a lumii sociale, intelectuale și ideologice în care apar acele texte), ci accentul pică pe texte ca atare, văzute ca obiecte de sine stătătoare care se exprimă pe ele și pe autorii lor” (Poenaru 2021). Într-un text analitic bine argumentat și, pe ansamblu, elogios, Dan Neuman afirmă că „metoda după care operează pe sute de pagini Mihai Iovănel nu convinge, dacă putem spune așa, până la capăt. Primează pe de o parte un concept difuz, strict cronologic, de generație, pe de altă parte umbrela unui *realism* neproblematic și neproblematizat convenabil”⁴ (Neuman 2021: 91). Același lucru i-l reproșează și Iulian Bocai, spunând că „asta este principala problemă a cărții: că tocmai istoria lucrului pe care pretinde să-l descrie pare neterminată și neîndestulătoare”. Bocai apreciază că în partea a doua a cărții „autorul face concesii tradiției istoriografice; aici, adică, Iovănel este un istoric clasic și nu se deosebește prin ceea ce face de tradiția monografică a istoriei literare românești, cu atât mai mult cu cât ce în prima parte e critică ideologică în a doua devine critică literară” (Bocai 2021: 105-106).

Toate aceste obiecții pot fi considerate valide, în ciuda caracterului lor contradictoriu, ca în faimoasa snoavă cu rabinul sau țadicul la o judecată, unde dă dreptate tuturor părților. Fiindcă aceste obiecții sunt întemeiate pe o lectură printr-o grilă strict ideologică, ce modelează perspectiva și modifică accentele. Totuși, în ciuda afirmației fondatoare de la începutul *Istoriei...* sale, nici eu nu cred că Iovănel se limitează doar la o lectură de acest tip și consider că aici rezidă una din marile calități ale cărții. Ideologia e la el un filtru optic, o lentilă mai mult sau mai puțin deformatoare, ce permite o mobilitate mare și o flexibilitate a comentariului critic; nu e o sită rigidă cu ochiuri strâmte, exclusiv marxiste. Cum remarcă Paul Cernat: „Chiar dacă excesele și stridențele nu lipsesc, unul dintre punctele forte ale acestui tom totuși relativ suplu, de sub 700 de pagini, este – dincolo de dinamismul stilului acid, tăios, de sagacitatea interpretativă ș.c.l. – armătura sa provocatoare, multifățetată” (Cernat 2021). În plus, trebuie amintită aici și ideea avansată de Ștefan Baghiu, care – adoptând parțial aceeași linie critică dinspre stânga la adresa cărții lui Iovănel – statutează imposibilitatea realizării (în momentul de față) a unei cercetări teoretice literare pur marxiste și științifice, așa cum cereau unii comentatori: „...pentru a face o analiză

⁴ Victor Cobuz, pe de altă parte, consideră că Iovănel „pune în plan secund principiul generational” (Cobuz 2021: 118).

materialistă a câmpului – câmp care a crescut enorm și care nu mai conține de multă vreme *small data* de analizat, un istoric are nevoie de un *corpus de lucru* și de un *instrument de căutare/analiză*”, continuând prin a spune că de fapt „chiar în interiorul *Istoriei* Marx devine o referință pop care, dincolo de lejeritatea cu care este inserată, dă structura cărții mai mult prin șlagăre” (Baghiu 2021: 83).

Raportări și sincronizări

Pare evident că, în mare măsură, criticile aduse abordării manifest ideologice, fără a fi părtinitoare, subiective ori neargumentate, ilustrează poziționarea comentatorilor în raport cu ideologia în discuție și cu felul în care Iovănel folosește instrumentele alese în concordanță cu opțiunea sa declarată. Dar mi se pare la fel de evident că această *Istorie...*, deși declarat ideologică (post-marxistă), nu poate fi citită reduționist. Pe de o parte ea marchează ceea ce Paul Cernat numea inspirat în cronica sa „întoarcerea ideologicului”, ce ține de sincronizarea cercetării literare autohtone cu tendințele dominante la nivel global. Pe de altă parte însă e greu de negat caracterul ei compozit, care reprezintă, cum am spus, una din calitățile acestei *Istории*. S-ar mai putea (și înclin să accept această ipoteză) ca aparenta ezitare a lui Iovănel de a interpreta până la capăt activitatea literară românească într-o cheie pur marxistă să nu fie o ezitare, ci o ilustrare echilibrată a unei viziuni istorice coerente asupra literaturii, teoretizată de Andrei Terian într-unul din studiile sale, într-un subcapitol intitulat semnificativ *Pentru o nouă istorie a literaturii române*:

„Dacă există vreo lecție semnificativă pe care studiul literaturii române ar trebui să și-o asume din experiența istoriografiei internaționale curente, atunci aceasta mi se pare că ar consta [...] în acceptarea unui *nou mod de a gândi literatura*, care nu se reduce la o metodologie anume. În concordanță cu acest nou unghi de vedere, o literatură nu se limitează la un repertoriu de opere și de autori, care ar putea fi detectate pe baza unei analize „estetice” necontingente, cu scopul de a construi un canon, ci reprezintă un *sistem dinamic*, configurat în urma unor conflicte neîntrerupte între principii și valori și aflat în continuă interacțiune nu doar cu celelalte instituții, discursuri și structuri sociale, materiale și culturale din cadrul unei anumite comunități, dar și cu sistemele culturale învecinate.” (Terian 2013: 291-292).

Deși scris (publicat) cu opt ani înainte de amplul studiu istoriografic al lui Iovănel, pasajul pare să descrie surprinzător de bine demersul acestuia. În ceea ce privește mult comentatul accent ideologic al lucrării, el este

doar mai pregnant (evidențiat voit de autor și dominant în prima jumătate a cărții⁵) decât în lucrări similare prestigioase din spațiul literar autohton. *Istoria...* lui Lovinescu, cea mai apropiată ca intenționalitate și conținut de lucrarea lui Iovănel, are un *bias* liberal, susținut și de o lucrare anterioară, *Istoria civilizației române moderne*, criticul pledând pentru modernizarea, urbanizarea, sincronizarea literaturii române cu cea vest-europeană. Doar că dimensiunea ideologică e asumată aici mai mult cultural; în lucrarea sa Lovinescu se opune tradiționalismului manifest, sămănătorismului, poporismului, ortodoxismului și „culturalismului etnic”. *Istoria...* lui Călinescu nu este deloc neutră ideologic și nici pur estetică: naționalismul exacerbă din epocă își transmite ecourile și în masivul op călinescian, unde autorul încearcă să modeleze organicist dimensiunea literară a colectivei ființe naționale. Aici își fac loc (totuși) și autorii de origine evreiască și de limbă română – autori de neignorat –, doar că ei sunt etichetați colectiv în ultimul capitol al cărții, intitulat simbolic *Specificul național*, drept „un factor din afara cercului rasial” [subl. mea], dar „făcând puntea de legătură între național și universal” (Călinescu 1941: 888) – adică un soi de echivalent al autorilor transnaționali din lucrarea lui Iovănel, păstrând proporțiile și translatând ideologiile.

De altfel, Iovănel nu se raportează doar (explicit) la *Istoria...* lui Lovinescu, ci și – critic și antagonic – la cea a lui Călinescu, la a cărei viziune structurantă etnicistă, ilustrată de cele patru mituri fondatoare, răspunde peste timp cu cele patru tipuri de mituri culturale decelate de el nu în folclor, ci în ficțiunea românească din anii comunismului până în prezent. O afirmă și Paul Cernat, care vede în secțiunea dedicată lor „o replică post-națională la adresa celor patru mituri fondatoare din *Istoria* lui Călinescu” (Cernat 2021). Și, la fel ca în cazul lui Călinescu, validitatea acestor categorii (tot patru) poate fi pusă sub interogație cel puțin parțial, lucru evident – de exemplu – în cazul mitului modernității mașiniste, deloc specific ariei culturale autohtone.

Oricum, dimensiunea ideologică a lucrării lui Iovănel nu reprezintă o noutate, lucru admis chiar și de cei mai critici comentatori ai cărții sale. „*Nu există decupaj sau construct istoriografic lipsit de orientare ideologică*” [subl. aut.], afirmă Bogdan Crețu într-o cronică extinsă și echilibrată la volumul în discuție. Criticul ieșean nuanțează însă precis:

⁵ Această primă parte reia aproape integral idei și pasaje consistente dintr-un volum anterior al autorului (v. Iovănel 2017).

„...nu aici apare problema *Istoriei* lui Iovănel, ci, după mine, în *ponderea* criteriului ideologic. Autorul își asumă în termeni clari perspectiva: vrea să scrie o istorie marxistă a literaturii, modelul său ideologic este cel al materialismului marxist și postmarxist. Din start, o asemenea metodă este refractară la estetic. Sigur, pe de o parte, e o reacție la fetișizarea esteticului, care a dominat decenii la rând, începînd cu anii 1960, critica noastră...” (Crețu 2021).

Este însă foarte posibil ca, dincolo de sincronizarea cu tendințele contemporane globale din critica și teoria literară, un asemenea accent ideologic să fi fost determinat exact de dominația politicului asupra câmpului literar din România. Nu doar literatura română ca realitate generică, ci și scriitorii, cu operele lor, cu conținutul lor artistic/estetic, sunt greu, dacă nu imposibil de evaluat în afara unei realități politice care i-a/le-a marcat. Însuși „primatul esteticului” a reprezentat în anii comunismului ceaușist o declarație politică. Apoi, după 1989, scriitorii consacrați, nume cunoscute cu opere recunoscute, s-au implicat – uneori chiar cu încrâncenare – în politică, înțeleasă în sensul ei original, de viață a Cetății. Nu întâmplător, primul personaj care apare în 22 decembrie 1989 pe postul național TV ca să anunțe căderea regimului este poetul disident Mircea Dinescu. În siajul lor, o grilă interpretativă ideologică de sens contrar, nu neapărat pro-comunistă, dar de stînga, apare firesc – lovinescian, aș zice – la o nouă generație, pentru care ideologia este un instrument de sincronizare. Așa cum afirmă Ștefan Baghiu,

„...de fapt miza adevărată a *Istoriei* pare o verificare de tip sincronist a posturilor literaturii române. Cât de sincronizată este literatura română astăzi cu dezbaterile occidentale [...], cam asta este întrebarea principală în jurul căreia își concentrează Iovănel eforturile. Iată conexiunea peste timp cu eforturile teoretice ale lui Lovinescu: Iovănel are, de fapt, chiar dacă printr-o opțiune ideologică și metodologică diferită, aceeași obsesie – avatarurile sincronizării și diferențierii.” (Baghiu 2021).

Acest fapt este vizibil inclusiv în structura și cuprinsul volumului, unde Iovănel introduce capitole și subcapitole tematice de actualitate culturală în sens larg, teme sensibile în plan social, a căror relevanță e dată contextual de armonizarea cu tendințele dominante în studiile literare contemporane: subcapitolul *Postcolonialismul*, ce abordează o temă mai degrabă irelevantă pentru cultura (și istoria) locală, dar tratată coerent, chiar dacă introducerea acestui scurt subcapitol poate părea abuzivă sau inutilă, sau comentarea temelor ecologice, raporturilor de gen, literaturii LGBTQ+ sau dizabilităților din subcapitolul *Puncte de rezistență*, ce pot părea o prezentare la zi a

unei agende a corectitudinii politice. Asta îl îndreptățește pe Bogdan Crețu să aprecieze că avem de-a face cu „o sinteză (post)marxistă”, *Istoria...* lui Iovănel fiind „în mai mare măsură o carte despre cum reflectă literatura actuală temele stângii neomarxiste decât una despre literatura ultimilor 30 de ani” (Crețu 2021).

Pe de altă parte, analiza (inevitabil ideologizată) pe care autorul o face impactului noilor medii de comunicare și artistice sau restructurării post-revoluționare a claselor sociale, cu reflexia lor în literatură, circumscrie foarte intuitiv noua dinamică a câmpului literar, cu deschiderile aferente. Căci M. Iovănel nu este esențialmente un ideolog, iar *Istoria...* sa nu este una dogmatică. Afirmatia lui Crețu este valabilă mai ales pentru prima jumătate a cărții (ce are ca sursă primară amintitul volum *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*) și mai puțin pentru cea de-a doua, deși e drept că în prima jumătate se fundamentează modul în care sunt analizate și integrate poezia și proza românească din ultimele trei decenii. Această a doua parte, ce include *Evoluția ficțiunii*, *Evoluția poeziei* și *Specificul transnațional*, este conotată pozitiv de Paul Cernat, unul dintre criticii contemporani din tabăra mai „tradițională”, care afirmă că aici „Iovănel se întoarce la abordarea «clasică», lovinescian-călinesciană, pe autori și texte ilustrative; pot fi evidențiate, oricând, secvențe de bună calitate despre proză, liderii fiind desemnați, decenal, cei cu dimensiunea socială cea mai revelatoare pentru spiritul timpului” (Cernat 2021). Și, iată, exact acesta este motivul pentru care istoria literară a lui Iovănel este criticată dinspre cealaltă latură a spectrului ideologic: pentru aparenta cedare în fața ispitei esteticului (vezi *supra* Poenaru 2021 și Bocai 2021: 105-106).

Mai toți comentatorii s-au oprit asupra părții „tradiționale” a cărții, care, dincolo de contrele ideologice provocate de abordarea propusă de autor, e și cea mai relevantă. Până la urmă, justificarea acestei istorii a literaturii – a oricărei istorii a literaturii – o conferă raportarea la creația propriu-zisă, dincolo de afilierea ideologică, direcțiile, tendințele și tematicile cărora li se subsumează ea. Iar armătura ideologică construită de Iovănel slujește, în esență, la elaborarea unui canon „de generație”, cum o sugerează și autorul: „...ar fi de dorit ca fiecare generație/promoție să-și genereze propria istorie literară. [...] Altfel spus, fiecare generație își produce propria narațiune unică și irepetabilă, iar prin aceasta își documentează atât extinderea enciclopedică (prin trimiterea la informații specifice), cât și limitele epistemice” (Iovănel 2021b). Mai mult, el implică o distanțare polemică față de generațiile anterioare, care poate lua forme acut contestatate: „Spre deosebire de

alte domenii ale societății umane, unde cooperarea și consistența sunt cheile succesului pe termen lung, în artă o anumită doză de violență simbolică se poate dovedi utilă [subl. mea]. Canoanele trebuie bubuite din când în când...” (Iovănel 2021d).

Premise pentru un nou canon literar românesc

Într-o propunere de canon, cu autori și opere, cum este și *Istoria...* lui Iovănel, atât prezențele, cât și absențele sunt susceptibile să declanșeze reacții: „bubuiala” canonului nu are cum să treacă neobservată. Cu atât mai mult cu cât în această primă istorie a literaturii din postcomunism (așadar, dacă nu fondatoare, cel puțin directoare), autorul ei propune nu doar o perspectivă ideologică în răspăr cu cea instituită după 1989, ci și judecăți de valoare adesea în răspăr cu unele general acceptate. Propune autori cu potențial canonic apăruiți după 1989, conștient de riscurile unor asemenea pariuri premature, respinge, minimalizează sau ignoră autori considerați importanți, compară, revaluează critic și uneori voit polemic. În poezie dedică spații ample analizei creației lui Dan Sociu, despre care spune într-un interviu că „poate fi comparat fără probleme cu oricare dintre marii poeți din istoria literaturii române”, continuând apoi: „De fapt, avem o poezie contemporană senzațională. Ruxandra Novac, Gabi Eftimie, Vlad Moldovan, Florentin Popa – mă opresc acum la aceste patru nume, dar aș putea continua” (Iovănel 2021b).⁶ În proză mizează, printre alții, pe romanele lui Florin Chirculescu, un pariu – cred – valid pe un autor mult mai valoros decât cota lui actuală, remarcat încă din anii 1990 de Ion Manolescu, care, într-un text apărut în „România literară”, îl propunea, alături de Mircea Cărtărescu, ca model de autor reprezentativ pentru un postmodernism românesc autentic (Manolescu 1996). Impedimentul în calea unei receptări mai entuziaste a romanelor lui Chirculescu l-a constituit, foarte probabil, din perspectiva critică tradițională, caracterul SF/*fantasy* al cărților lui, adică apartenența la un gen „umil” pe care Iovănel îl reabilitează întrucâtva în *Istoria...* sa. Însă pentru Iovănel „*Ne vom întoarce în Muribacca* tratează comunismul într-un mod mai provocator intelectual decât o face Crăciun în *Pupa russa* – și în general Florin Chirculescu

⁶ Concomitent, Iovănel este conștient de riscurile unor astfel de predicții pe termen lung în literatura contemporană, exemplificând într-un interviu cu cazul fracturistului Ianuș: „... în prima parte a anilor 2000, pariul pe Marius Ianuș putea fi considerat o investiție sigură. Însă evoluția lui ulterioară către un fundamentalism ortodox de factură legionară-antisemită, reflectată și în poezia pe care o scrie (care a regresat la nivelul lui Radu Gyr), arată cât de sigure sunt pariurile «sigure» în istoria literară” (Iovănel 2021d).

(care a semnat multă vreme cu pseudonimul Sebastian A. Corn) este un autor mai interesant și mai complex decât Crăciun” (Iovănel 2021e).

Potențialul polemic al acestor reevaluări e, probabil, cel mai bine ilustrat de judecățile de valoare emise asupra unor membri marcanți ai așa-numitei generații optzeciste. Importanța și relevanța pe termen lung a acestor autori emblematici pentru literatura anilor 1980 și încă minimum un deceniu după aceea sunt comentate, poate, mai critic decât au fost vreodată până acum și cu siguranță niciodată astfel într-o lucrare integratoare de asemenea anvergură. Comentariul teoretic asupra raportului dintre optzecismul românesc și curentul postmodernist din capitolul *Teorii și poziții* este o un tur de forță teoretic și istoric, prelungit, după două sute de pagini, în partea a treia, *Evoluția ficțiunii*, cu o analiză concretă a autorilor din „Valul optzecist”, unde Mihai Iovănel se arată adesea foarte rezervat. Autori din prima linie a generației, portdrapele precum Mircea Cărtărescu și Gheorghe Crăciun, ambii cu cariere literare extinse dincolo de momentul istoric din decembrie 1989, sunt comentați cu evidentă competență, dar cu rețineri parcă prea evidente, în rânduri ce amintesc uneori de stilul ironic al lui Călinescu. Romanul postcomunist *Ploile amare* (2011) al optzecistului clujean Alexandru Vlad e văzut ca „o simplă actualizare diluată a romanelor lui Dumitru Radu Popescu din ciclul *F*” (Iovănel 2021a: 292), iar despre Mircea Cărtărescu criticul afirmă că „nu este un autor de tip Tolstoi sau Stendhal, capabil să creeze lumi și voci” (Iovănel 2021a: 377).

Totuși lui Cărtărescu Iovănel îi concede poziția de autor de vârf al literaturii române contemporane, chiar dacă elogiul adus acestuia e ambiguu de la prima frază: „Proza lui Mircea Cărtărescu (n. 1956) își atinge zenitul încă de la primul volum de autor...” (Iovănel 2021a: 371). Ulterior va comenta în aceeași manieră că „proza lui Mircea Cărtărescu se bazează pe o redundanță multiplă. Se poate specula că notorietatea locală și globală a autorului derivă tocmai din această redundanță, care face recunoscutibilă o marcă” (Iovănel 2021a: 374) și va dezvolta o analiză extinsă asupra redundanței la Cărtărescu, caracteristică ambiguă care – o spune Iovănel însuși – „poate fi interpretată negativ, ca incapacitate de inovație sau ca mecanism exercitat în gol”, dar, pe de altă parte, „poate fi ridicată la rangul unei adevărate filosofii a narațiunii cărtăresciene” (Iovănel 2021a: 374, nota 1). Subtil, Iovănel nu oferă o concluzie clară, ci doar elogiază criticând (sau invers): „Problema esențială a prozei lui Cărtărescu, cea care îi plafonează în cele din urmă aspirațiile (dar la un nivel superior majorității autorilor români contemporani), vine din caracterul prea datat al metaforelor ce dau corporalitate alegoriilor sale” (Iovănel 2021a: 379). Însă pe ansamblu – și parcă împotriva

voinței criticului –, de la numărul paginilor alocate lui Cărtărescu până la recurența (altă recurență!) cu care apare acesta pe parcursul *Istoriei...*, imaginea finală ce se constituie e a unui creator de mare impact, chiar dacă nu tocmai adecvat modelului canonic ideal al lui Iovănel.

În schimb Gheorghe Crăciun, celălalt membru al triadei reprezentative a optzecismului autohton (alături de Cărtărescu și Mircea Nedelciu) și principalul teoretician al generației în anii 1980-1990, este tratat mult mai dur. Romanul *Pupa russa* (2004), întâmpinat la apariție cu elogiuri unanime, este văzut aici drept o „reducție a comunismului la corporalitatea nesatisfăcută a unei nimfomane bisexuale” (Iovănel 2021a: 291). Despre *Frumoasa fără corp* din 1993 criticul scrie ironic că „este mai curând un roman postmodern în sensul *à la roumaine*”, unde „nivelul teoretic al lui Crăciun rămâne la nivelul anilor '50-'60”, adăugând că „*Pupa russa*, romanul cel mai de succes a lui Crăciun [...], nu este mai evoluat din acest punct de vedere”. Când comentează ultima carte a acestuia, romanul neterminat *Femei albastre*, apărut postum în 2013, spune că abia aici „Crăciun face efortul de a se actualiza teoretic printr-o reflecție asupra mediaticului. [...] Însă acest efort este vehiculat mai curând în vag, printr-un discurs eseistic prolix, și de altfel nu depășește nici el nivelul anilor '70” (Iovănel 2021a: 365-366 *passim*). În altă parte creația aceluiași Crăciun este ironizată *en passant* într-un comentariu despre scăderea tirajelor autorilor optzeciști în epocă „în raport cu cele ale romanului politic, lucru ușor de înțeles de către orice persoană care a încercat să citească un roman de Gheorghe Crăciun” (Iovănel 2021a: 281).

Este vizibilă la Iovănel o anumită mefiență față de autorii optzeciști – și față de jocurile textuale și metatextuale ale acestora, nu tocmai genul de literatură agreat de el –, consonantă cu reacția de frondă a fracturiștilor douămiiști față de poezia optzecistă⁷, ce derivă (tot ca la fracturiști) și din poziționarea post-'89 a optzeciștilor în sistemul literar, dar și din impulsul istoricului de a propune o reordonare a valorilor – un fel de gest oedipian frecvent în spațiul literar la schimbarea generațiilor. Asta i-a făcut pe unii comentatori plasați la stînga în spectrul ideologic să proclame trecerea în irelevanță a unei/unor generații: „Performativ, volumul poate fi citit drept epitaful optzecismului (și a celor două «generații» care i-au urmat, constituite în raport polemic cu el). [...] Pentru acest gest Iovănel merită toată recunoștința noastră” (Poenu 2021). Aprecierea este inexactă: grila

⁷ „Fracturismul desfide poezia optzecistă a realului, derivată din cultură și împănată cu o multitudine de planuri «științifice». Ce limbaj prețios folosesc acești poeți care pretind că scriu o poezie a concretului! [...] Sînt jalnici și ridicoli.” (Crudu, Ianuș 1998).

evaluativă a lui Iovănel, deși favorizează literatura recentă, nu reduce la nesemnificativ aportul autorilor optzeciști și nici contribuția lor (inclusiv teoretică) la înnoirea literaturii române.

Accente și absențe

Ce-i drept, există în această istorie absențe sau autori tratați prea superficial în raport cu importanța lor general recunoscută (acceptată uneori implicit chiar de Iovănel). Gabriela Adameșteanu este pomenită de câteva ori fugar, în ciuda faptului că romanul ei *Fontana di Trevi* din 2018 apare pe lista celor 90 de volume de ficțiune reprezentative pentru perioada 1990-2020 – „lista lui Iovănel” pentru proza românească postrevoluționară. Este ignorat O. Nimigean, „fără a cărui *Rădăcină de bucsau* [din 2010] pur și simplu nu-ți poți reprezenta devenirea istorică a prozei postcomuniste” (Vancu 2021: 140). *Femeia în roșu* (1990) al triadei Mircea Nedelciu – Adriana Babeți – Mircea Mihăieș, un roman esențial pentru optzecismul/postmodernismul autohton, oricum va fi fost el, e comentat rezumativ în vreo cinci-șase rânduri.

Mulți comentatori ai *Istoriei...* lui Iovănel au alcătuit liste de autori absenți și care ar fi meritat să fie menționați pentru a întregi/completa peisajul literar autohton de după 1989 (liste care, desigur, reflectă și ierarhiile personale ale acestor comentatori). Citindu-le, nu poți ignora cel puțin o parte din nume. Paul Cernat pomeneste, printre altele, revista „Provincia” din Cluj și grupul de cercetare interculturală „A Treia Europă” din Timișoara, a căror contribuție la modelarea spațiului cultural din anii 1990-2000 e esențială, critici ca Marcel Cornish-Pope și Cornel Ungureanu, autori importanți din generații și zone diverse ca Daniel Vighi, Ștefan Baștovoi, Emil Brumaru. Tot Cernat observă că pe așa-numita listă a lui Iovănel „sunt recomandate romane de Marta Petreu, T.O. Bobe sau Bogdan-Alexandru Stănescu, dar autorii lor sunt discutați exclusiv ca poeți” (Cernat 2021). Bogdan Crețu remarcă și el absența lui Nimigean, a lui Daniel Vighi, dar și a altor autori – Dora Pavel, Ioana Nicolaie, Simona Sora, Gabriela Adameșteanu, care „e abia pomenită cu *Provizorat*” (Crețu 2021), etc. Carmen Mușat îi include pe lista absenților pe Emil Brumaru, Romulus Bucur, Viorel Marineasa, Robert Șerban, Ion Stratan, Daniel Vighi etc.

O posibilă explicație a absențelor sus-pomenite – pe lângă inevitabilele incompatibilități dintre modelele interpretative și de ierarhizare – ar fi cea oferită de autor într-un interviu acordat scriitorului Emilian Galaicu-Păun: „A trebuit să fac alegeri în raport cu obiectivul principal – acela de a oferi o

sinteză sistemică a literaturii contemporane. M-a interesat mai mult să prezint un sistem cât mai complex, în care autorii apar de multe ori ca ilustrații ale unei situații, decât să bifez cât mai mulți autori în fișe analitice” (Iovănel 2021e). S-ar deduce de aici că intenția sa a fost în primul rând aceea de a oferi o perspectivă istorică asupra evoluției (sau parcursului) *literaturii* române din ultimele trei decenii, unde să se contureze o imagine coerentă a mutațiilor survenite în câmpul literar autohton, în dauna unei istorii bibliografice, de autori – ceea ce ar explica și contradicțiile absențe-prezențe precum cea a Martei Petreu sau a prozatorului T.O. Bobe. Ar fi, așadar, vorba de o istorie a literaturii în curgerea ei istorică, cu o perspectivă consonantă cu tendințele actuale din zona cercetării literare, chiar dacă abordarea de tip postmarxist dă câteodată senzația unui tezism ideologic insinuat subtil în aprecierea unor fenomene și procese culturale contemporane.

De aici provine și caracterul mai deschis, mai „democratic”, ce stă la temelia selecției genologice a cărții și care, dincolo de analizele pertinente asupra ierarhiilor și raporturilor de putere simbolică din spațiul intelectual postrevoluționar, se reflectă în importanța acordată literaturii „populare” (SF-ul, literatura pentru copii, literatura *fantasy*, polițistă, *thriller*, toate grupate într-un capitol cu eticheta/titlul *Paraliteraturi*, ce acoperă aproximativ 50 de pagini din volum, adică aproape o treime din partea dedicată evoluției ficțiunii). Interesul arătat de Iovănel literaturii de masă/divertisment/consum, atipic prin comparație cu istoriile literare tradiționale, ilustrează o încercare de valorizare a acestor genuri (para)literare, în general ignorate de lucrările similare anterioare, ce favorizau, printr-o selecție estetică la nivel genologic, speciile și genurile aparținând prin tradiție literaturii „înalte”. Este un (alt) gest îndrăzneț al lui Iovănel, novator însă doar în spațiul autohton. „De cel puțin 50 de ani, în Occident paraliteratura nu mai este percepută ca o zonă exotica de interes academic”, afirmă Iovănel în interviul acordat lui E. Galaicu-Păun. „Doar la noi, care am rămas «tradiționali», continuă să miște ideea că într-o istorie literară se intră în ordinea gradelor – mai întâi geniile, apoi marii scriitori, apoi scriitorii importanți, apoi scriitorii buni, apoi, în fine, cine mai apucă. Și că toate gradele mari se găsesc în zona literaturii înalte” (Iovănel 2021e).

În răspăr cu canoanele tradiționale ale istoriografiei literare, Iovănel vrea să facă dreptate „literelor umile”, în ideea – justificată – că valoarea unei opere literare nu e dată de încadrarea într-un gen sau o specie „înaltă” sau „joasă”. El pare să completeze o panoramă amplă a evoluției literaturii contemporane, sub toate aspectele și cu toate fațetele ei. Mai puțin dramaturgia,

cum remarcă Paul Cernat: „Dacă *Istoria* lui Iovănel este prima istorie literară autohtonă care include genul *fantasy* sau benzile desenate, «bifând» inclusiv influența așa-numitelor subculturi muzicale [...], ea devine, iată, prima care exclude teatrul” (Cernat 2021). Nici Matei Vișniec, deși menționat în volum, nu beneficiază de un comentariu mai extins – nici măcar în partea finală, dedicată literaturii transnaționale, unde ar fi putut constitui, alături de Herta Müller și Andrei Codrescu, un studiu de caz interesant. O explicație logică o oferă autorul *Istoriei literaturii române contemporane – 1990-2020* în interviul cu E. Galaicu-Păun pe lângă comparația cu *Istoria... lui Lovinescu* (din cele șase volume programate să apară în intervalul 1924-1929, singurul care n-a mai apărut a fost *Evoluția literaturii dramatice*) și cele ale lui Călinescu (care „expediază teatrul lui Caragiale într-o coloană”) sau Negoïtescu („tot teatrul românesc în jumătate de pagină”):

„Răspunsul pe scurt este că teatrul cere astăzi niște competențe specifice pe care nu un critic literar trebuie să le ofere, ci un critic de teatru. Critica de teatru s-a autonomizat de multă vreme în raport cu critica literară, la fel teatrul (în sensul de literatură dramatică) în raport cu ficțiunea și poezia.” (Iovănel 2021e).

Pe ansamblu, dincolo de multe alte aspecte care au fost și vor mai fi comentate, dincolo de criticile mai dure sau mai temperate aduse acestei istorii literare atât de criticii de formație mai „tradițională”, cât și de cei din zona criticii culturale neomarxiste, majoritatea comentatorilor sunt de acord în privința relevanței volumului lui Mihai Iovănel. Pare greu să negi importanța acestei cercetări ample și sistematice a literaturii române dintr-o perioadă oricum problematică – poate cea mai problematică din istoria ei. Unul dintre criticii de formație clasică, care găsește destule scăpări în *Istorie... și comentează în cheie negativă tezismul ei ideologic, încheie prin a spune că „O poți contesta în multe puncte, dar nu îi poți nega anvergura și importanța în sistem. Ne place sau nu, ne vom revendica de la ea sau ne vom certa cu ea multă vreme”* (Crețu 2021). Ceva mai rezervat, Paul Cernat o consideră „un volum incontestabil, irezistibil, dar relevant în mai mare măsură pentru raza de acțiune și opțiunile ideologice ale autorului decât pentru ansamblul literaturii române postdecembriste, cu deschideri importante, dar ale cărui reușite sunt asigurate, în mare parte, de calitățile critice și istorico-literare tradiționale” (Cernat 2021). Din cealaltă perspectivă ideologică, Victor Cobuz o consideră „un punct de cotitură în istoriografia literară românească, o lucrare reprezentativă pentru toate încercările de înnoire a cercetării literare autohtone din ultimul deceniu” (Cobuz 2021), iar Ștefan Baghiu

conchide că, „oricât de multe obiecții ar aduce cineva instrumentului propus de Mihai Iovănel, adevărul este că este deocamdată *singura* panoramă viabilă a literaturii postcomuniste” (Baghiu 2021). Și, într-adevăr, cu toată parțialitatea (nu părtinirea) ce o caracterizează, *Istoria...* lui Iovănel cartografiază coerent, într-o cheie interpretativă actuală, literatura actuală. Este o primă explorare sistematică și competentă, dintr-o perspectivă ideologică asumată, a unei epoci literare evaluate până acum doar fragmentar, o primă circumscriere a ei în fluxul istoriei literaturii autohtone. O nouă ediție, una revizuită, pe care autorul a anunțat-o⁸, ar putea oferi surprize, completări, reevaluări. Iar dacă ea va fi urmată de alte studii istoriografice similare, cum e de dorit să se întâmple, acestea se vor raporta inevitabil la ea. Nu m-ar mira însă ca viziunea propusă de Iovănel, sincronă cu spiritul epocii, să rămână dominantă. Personal, îi pot ignora accentele ideologice prea apăsate, pot folosi bogăția de informații bibliografice însumate de autor și îi pot accepta *cum grano salis* judecățile de valoare emise „tradiționalist”. Cum fac cu orice altă istorie importantă a literaturii române – și nu sunt prea multe de acest fel.

Referințe bibliografice:

- BAGHIU, Ștefan 2021: *Critica ideologică în epoca limbajului administrativ de stânga: o istorie New Left a literaturii române contemporane*, in „Transilvania”, nr. 7-8, iulie-august, p. 80-89.
- BENGA, Grațiela 2016: *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Timișoara, Editura Universității de Vest.
- BOCAI, Iulian 2021: *Critica ideologiei în cultura dicționarului*, in „Transilvania”, nr. 7-8, iulie-august, p. 103-106.
- BURȚA-CERNAT, Bianca 2020: *Simptome și diagnostice. Eseuri critice despre literatura română contemporană*, București, Editura Muzeul Literaturii Române.
- CĂLINESCU, G. 1941: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă.
- CERNAT, Paul 2021: *O istorie progresistă a literaturii române recente*, in „Observator cultural”, nr. 1067-1068, 25-29 iunie.

⁸ „*Istoria* mea este o lucrare conștientă de propriile sale limite. Aceste limite – pe care de altfel le discut chiar eu în prefața cărții – sunt o invitație la depășirea lor. De mine (în ediția a doua) sau de oricine altcineva” (Iovănel 2021b).

- COBUZ, Victor 2021: *Tabloul prozei contemporane și valențele realismului în Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020 de Mihai Iovănel*, in „Transilvania”, nr. 7-8, iulie-august, p. 115-122.
- CREȚU, Bogdan 2021: *O istorie (post)marxistă a literaturii contemporane*, in „Observator cultural”, nr. 1067-1068, 25-29 iunie.
- CRUDU, Dumitru; IANUȘ, Marius 1998: *Manifestul fracturist*, in „Monitorul de Brașov”, octombrie, https://asalt.tripod.com/a_086.htm, accesat în 15 octombrie 2022.
- IOVĂNEL, Mihai 2017: *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București, Editura Muzeul Literaturii.
- IOVĂNEL, Mihai 2021a: *Istoria literaturii române contemporane – 1990-2020*, Iași, Editura Polirom.
- IOVĂNEL, Mihai 2021b: „*Istoria mea este interesată mai curând de explicarea unui sistem decât de canonizarea unor autori*”, interviu realizat de Mircea Pricăjan, in „Familia”, 5 iulie, <https://revistafamilia.ro/?p=2461>, accesat în 8 octombrie 2022.
- IOVĂNEL, Mihai 2021c: „*Probabil că nu avem autori contemporani de anvergura lui Tudor Arghezi...*”, interviu realizat de Vasile Ernu, in „Libertatea”, 25 aprilie, <https://www.libertatea.ro/lifestyle/interviu-istoricul-literar-mihai-iovanel-3518689>, accesat în 10 octombrie 2022.
- IOVĂNEL, Mihai 2021d: „*Canoanele trebuie bubuite din când în când, e dezolant să le luăm prea în serios*”, in „Scena9”, 11 mai, <https://www.scena9.ro/articole/istoria-literaturii-contemporane-mihai-iovanel>, accesat în 10 octombrie 2022.
- IOVĂNEL, Mihai 2021e: „*...literatura română este prea redusă pentru a conține prea multe canoane alternative*”, interviu realizat de Emilian Galaicu-Păun, in „Vatra”, nr. 10-11, octombrie-noiembrie, p. 7-12.
- MANOLESCU, Ion 1996: *Un manifest postmodernist*, in „România literară”, nr. 5, 7 februarie.
- MUȘAT, Carmen 2021: *Textul ca pretext – abuzuri textuale și distorsiuni ale istoriei literare (II)*, in „Observator cultural”, nr. 1088, 24 noiembrie.
- NEUMAN, Dan 2021: *Contemporaneitatea literaturii – o chestiune de metodă*, in „Transilvania”, nr. 7-8, iulie-august, p. 90-102.
- POENARU, Florin 2021: *Istoria lui Iovănel – epitaful optzecismului*, in „Critica-catac”, 14 mai, <https://www.criticacatac.ro/istoria-lui-iovanel-un-eveniment/>, accesat în 9 octombrie 2022.
- STURZA, Cătălin 2020: *Proza românească după 1990. Tradiție, modele internaționale și forțele pieței*, București, Editura Muzeul Literaturii Române.
- TERIAN, Andrei 2013: *Istoria literaturii române în epoca globalizării*, in *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, p. 272-312.
- VANCU, Radu 2021: *Primul mythos de stânga al literaturii române contemporane*, in „Transilvania”, nr. 7-8, iulie-august, p. 139-143.

RESCRIEREA PENTRU COPII: LIMITE ȘI PROVOCĂRI TEMATIC-DISCURSIVE. COLECȚIA *SAVE THE STORY*. STUDIU DE CAZ

Florica BODIȘTEAN

Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad / Universitatea de Vest din Timișoara

bodisteanf@yahoo.com

**Rewriting for Children: Theme and Discourse Limits and Challenges.
Save the Story Collection. A Case Study**

DOI: 10.35923/AUTFil.60.05

This paper aims to investigate the specific nature of rewriting classic texts of the world literature for children in terms of the procedures and limits of this practice, *i.e.*, the fidelity to the source text and the connection to the psycho-intellectual characteristics of the implied reader. The concepts of *domestication* and *foreignisation*, as well as Genette's terminology of hypertextuality, are used to analyse the texts of the *Save the Story* collection, conceived by Alessandro Baricco in cooperation with Scuola Holden in Turin and published in Romanian by Curtea Veche Publishing. The case study on this collection, which brings together works belonging to the world heritage, from *Gilgamesh* to *Crime and Punishment*, proves that the included texts are more than mere adaptations of canonical works, which are generally abridgements. Instead, they have their own diegetic universe and narrative discourse that transforms pre-existent text worlds without altering their identity elements. The collection's success lies in re-asserting the cultural and educational role of the canon for children, by removing the taboos of the traditional representation of juvenile imagery while preserving the magic of the act of telling a story.

Keywords: *rewriting; adaptation; domestication; foreignisation; Save the Story; canon; the magic of telling a story.*

1. Traducere, adaptare și transpoziție în literatura pentru copii

Studiile asupra literaturii pentru copii recunosc similaritatea dintre procedeele și perspectivele de abordare proprii adaptării pentru copii și cele ale traducerii dintr-o limbă în alta și dintr-o cultură în alta a best-selleruri-

lor acestei vârste. În multe cazuri, adaptarea este un proces care face parte din cel de traducere pentru obținerea unei audiențe cât mai largi, conchide Maria Nikolajeva în cadrul unui studiu de sinteză asupra problemelor ridicate de traducerea pentru copii (2011: 408). În *Translating for Children*, Riitta Oittinen (2000: 83-84) recunoștea, în general, sinergia traducerii și a adaptării în baza necesității de a plia orice nou text tradus pe imaginea lectorului implicit, adult sau, cu atât mai mult, copil¹.

Nikolajeva (2011: 407-408) subliniază că, în particular, fiecare traducere se situează pe o axă ce măsoară fidelitatea / devierea față de textul-sursă și, implicit, față de cele două perspective polare ale câmpului politicilor și normelor traductive. *Perspectiva echivalenței*, care presupune o maximă aproximare a textului-țintă (*target*) în raport cu textul-sursă și repudiază orice deviații posibile (adaptări, prescurtări, purificări etc.), se revendică de la Göte Klingberg (1986) și încurajează toleranța copiilor față de culturile străine, mizând pe abilitatea lor de a înțelege realități nefamiliare. *Perspectiva dialogică* e susținută de Riitta Oittinen (1993, 2000) și ia în considerare conceptul de *fidelitate* nu în raport cu sursa (WHAT?), ci cu lectorul implicit (FOR WHOM?), scopul textului tradus fiind funcționarea lui în noul context comunicativ în același mod (i.e., aceeași experiență lectorală) în care a funcționat în situația originală, fapt pentru care sunt permise numeroase libertăți. Două strategii generale se corelează cu aceste perspective: *foreignization* și *domestication*, pentru care propun ca echivalente în română *insolitare și naturalizare*, în condițiile în care binomul *localizare / antilocalizare*² are un sens strict spațial și temporal. Cum Sullivan recunoaște (2009: 80), ambele concepte au în literatura pentru copii o semantică mult mai largă decât cea referitoare la diferențele culturale gestionate de procesul traducerii; ele definesc relații de ordin cognitiv exersate între un subiect (copilul) cu propria experiență și propriul nivel de înțelegere și un obiect (lumea)³; iar aceste relații pot fi familiare deja sau, dimpotrivă, noi și, inevitabil, ciudate și străine.

¹ “If we try to define adaptation and translation as separate issues, we face a dilemma, as we are actually mixing terms on different levels: when translating, we are always adapting our texts for certain purposes and certain readers, both children and adults. The translation process as such brings the text closer to the target-language readers by speaking a familiar language.”

² Cf. DEX, s.v. *localizare* – „operă literară adaptată pentru a corespunde anumitor condiții de loc sau de timp”.

³ “As a relational term, the foreign, as the unknown, the unfamiliar, is the opposite of what is familiar and known; if the term is describing distinctions, differences, dissimilarities, it is the opposite of what is ‘one’s own’”.

Devine evident că, în acest cadru conceptual traductologic, adaptarea pentru copii, pe care studiul de față o va trata ca *procedeu independent de traducere*, se așază sub umbrela principiului general al naturalizării (*domestication*), fiind orientată de realizarea unui comunicări de tip adaptativ cu și față de audiența-țintă. Adaptările, fie că sunt versiuni, imitații sau prescurtări, se fac din loialitate față de copii. Ce înseamnă o adaptare ca procedeu pur se poate vedea însă numai într-un text neintrat în circuitul traducerii, respectiv într-un text rescris pentru copii în aceeași limbă și, de preferat, chiar de către același autor (cazul lui Lewis Carroll, care și-a rescris pentru copii operele, sau al lui Michel Tournier cu *Vineri și viața sălbatică*, varianta simplificată, edulcorată, cu morală explicită a romanului *Vineri și limburile Pacificului*). Între traducere și adaptare diferența ține de atitudine – mai tolerantă și mai deschisă în cazul adaptării, mai atentă la înțelesurile literale în cel al traducerii, cum arată Oittinen (2000: 80) –, dar, cu siguranță, și de amplitudinea transformării, de unde și ideea generală că traducerea e invizibilă, iar adaptarea, vizibilă. Pentru Nikolajeva (2011: 408), adaptarea, pe care o discută ca proces integrat traducerii, presupune modificarea unui text printr-o mulțime de intervenții – suprimări, adăunări, explicații, purificări, simplificări, modernizări – pentru a se racorda la ceea ce translatorul consideră că pot fi nevoile audienței⁴.

În cele ce urmează, rețin din teoria traducerii pentru copii principiul dialogic (*domestication*), pe care îl voi urmări în analiza adaptărilor / rescrierilor pentru copii a operelor clasice ale literaturii universale. Sunt opere supuse aceluiași procedeu de naturalizare precum traducerile, cu specificarea că, dacă în traduceri se urmărește în primul rând atenuarea diferenței spațiale, cea dintre limbi și culturi diferite, marea provocare în adaptarea pentru copii e, mai degrabă, surmontarea unui decalaj temporal – de vârstă și, implicit, de înțelegere – între adult și copil, cu componenta problematică a accesibilizării cadrului istoric și mentalitar al operelor în cauză (realități trecute care trebuie să devină inteligibile cititorului de azi).

Este comună ideea că adaptarea, ca produs al practicii palimpsestiale (dar și al schimbării mediului semiotic de la carte la film, benzi desenate, teatru etc.) e singura cale – e drept, controversată – prin care clasicii pot fi menținuți în viață și prin care se permite accesul copiilor la operele de patrimoniu universal la vârste care le devansează maturitatea lectorală, experiențială și

⁴ “Adaptation means that a text is adjusted to what the translator believes to be the needs of the target audience, and it can include deletions, additions, explanations, purification, simplification, modernization, and a number of other interventions. It is also common to translate a versified text into prose.”

nivelul „enciclopedic”. Rezervele vin din faptul că, în general, adaptările construiesc un câmp literar al falsului, simulacrului și denaturării vs. originalul, iar, sub aspect valoric, țin de zona popularizării și vulgarizării proprii literaturii de masă. Or, a promova asemenea produse e considerat periculos pentru viitoarea percepție a lectorului tânăr asupra a ceea ce înseamnă literatura autentică⁵. Cred că soluția la problema accesării literaturii universale prin adaptări ține de delimitarea avizată a produselor editoriale subliterare de „literatura de gradul al doilea” cu o reală valoare estetică, având în plus și avantajul accesibilității. Pentru că scopul ei nu este doar acela de informare, de introducere a copilului în sistemul cultural-literar universal, ci și de *captatio*, respectiv familiarizarea publicului infantil cu marea literatură și dezvoltarea gustului pentru accesul direct la sursă.

Fiind rezultatul unor modificări asupra structurii și întinderii textuale, adaptarea implică o serie de procedee pe care tabloul genettian al practicilor hipertextuale le include în categoria *transpozițiilor formale, cantitative*, cele care intenționează să conserve intriga și ideatica textului-sursă, neatingând sensul decât în mod accidental⁶. Iar procedeele în cauză derivă din două operații generale: *reducerea* informației nedigerabile sau neesențiale și *augmentarea*, adăugarea de informație acolo unde, din perspectiva lectorului implicit, textul-sursă e nesaturat semantic. Genette (1982: 340-341) atrage însă atenția asupra faptului că până și în transpozițiile formale modificarea de text înseamnă, chiar dacă în mod indirect și neintenționat, și o modificare de sens⁷. În cealaltă clasă de transpoziții, cele tematice – precizează exegetul

⁵ Între pozițiile pro și contra, se înregistrează și variante de compromis minim, cum formulează Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (2008: 97-98). Admițând că filosofia de tipul „Totul sau nimic” e una perdantă în acest caz, ea propune ca astfel de texte (*Epopoea lui Ghilgameș, Teogonia*, poemele homerice, dramaturgia shakespeariană etc.) să fie aduse în orizontul cognitiv al copilului printr-un decupaj semnificativ intact (precedat de o prezentare generală), prin prelucrare stilistică sau prin ambele variante.

⁶ Traducerea și tranșilizarea sunt încadrate de Genette (1982: 341) în categoria transformărilor pur formale.

⁷ « [...] il n'existe pas de transposition innocente – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte. Reste que, pour la traduction, la versification et la plupart des transpositions « formelles » que nous venons d'évoquer, ces modifications sémantiques sont généralement involontaires et subies, de l'ordre de l'effet pervers plutôt que de la visée intentionnelle. Un traducteur, un versificateur, l'auteur d'un résumé ne se propose que de dire « la même chose » que son hypotexte dans une autre langue, en vers, ou en plus bref : ce sont donc là des transpositions en principe purement formelles. Dans les diverses formes d'augmentation en revanche, ou dans la transfocalisation, la visée elle-même apparaît plus complexe, ou plus ambitieuse, puisque nul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens,

palimpsestelor (1982: 343-344) – schimbarea sensului e manifestă și se realizează prin metabolizarea întregului univers al textului prim; recognoscibil în varianta homodiegetică, când personajele își păstrează numele, naționalitatea, sexul, apartenența familială, chiar dacă în unele privințe subiectul e amplu transformat (Tournier, *Vineri și limburile Pacificului*), mai difuz în cea heterodiegetică, în care acțiunea își schimbă cadrul, iar personajele își schimbă identitatea (Ulise devenit Leopold Bloom).

În ce privește adaptările operelor canonice pentru copii, transformările formale reductive sunt cele mai frecvente și mai masiv aplicate. Aparatul categorial genettian distinge trei tipuri de procedee reductive – excizia, concizia și condensarea –, în oglindă cu cele augmentative: extensia, expansiunea și amplificarea. *Excizia*, respectiv amputarea textului sau „tunderea” sa dispersată pentru a elimina descrierile, detaliile istorice, pasajele eseistice etc., e folosită exclusiv în artefactele editoriale pentru care teoreticianul dă exemplul clasic al colecțiilor *pour la jeunesse*, focalizate pe aventură: *Robinson Crusoe* redus la robinsonadă, fără precedentele și urmările naufragiului, *Don Quijote* din care se elimină discursurile și narațiunile secundare, Scott și Cooper fără detalii istorice. Ca variantă a exciziei, *expurgarea* e o operație orientată moral, care înlătură ceea ce ar putea necăji, îngrijora, șoca nivelul de înțelegere al lectorului-copil. Se obțin astfel versiuni „cenzurate”, *ad usum delphini*: *Vineri sau viața sălbatică* este o autoexpurgare care îl apropie pe Robinsonul lui Tournier mai mult de cel al lui Defoe decât de cel propriu.

Concizia sau rescrierea textului fără a suprima părți tematice semnificative dă naștere rezumatelor descriptiv-narative, destinate în general uzului didactic, respectiv prezentării operei-sursă într-un discurs metaliterar, enunțat la persoana a III-a și la prezent. *Condensarea* sau digestul oferă versiuni prescurtate ale hipotextului, cu pretenție de operă autonomă, ignorând, spre deosebire de rezumat, faptul că e comprimarea a ceva de dinainte. *Tales from Shakespeare* și *Adventures of Ulysses* de Charles și Mary Lamb sunt astfel de digesturi onorabile, exemple de transmodalizare care oferă copiilor și variante expurgate, „pozitivate” ale operelor shakespeariene prin introducerea punctului de vedere și a monologului interior. În contraparte, motivarea rațională și condensarea au ca efect banalizarea problematicii pieselor.

Amputarea din rațiuni simplificatoare ajunge să producă efecte mutilante în momentul în care afectează însăși structura simbolică a operei. Un

ni de raconter « la même histoire » selon un autre point de vue sans en modifier, pour le moins, la résonance psychologique.»

exemplu din practica editorială recentă, *Infernul* repovestit de Isabel Coe (traducere de Ana-Maria Datcu, ilustrații de Elena Menga, Curtea Veche Publishing, 2017) restituie o imagine trunchiată (cu un număr redus de cercuri) a complexului sistem dantesc, iar extrapolarea conciziei, înlăturând mulțimea de elemente plastice și explicative ce susțin ierarhizarea păcatelor, are efect contrar expurgării căci creează imaginea Răului nud, lipsit până și de compensația efectului artistic. Și mai derutant este că nu se face nicio referire la celelalte două cantice ale *Divinei comedii*, care dau un sens moral și expiator călătoriei lui Dante, astfel că, fără alternative, *Infernul* rămâne o simplă narațiune *horror*. Dincolo de faptul că adaptarea pentru copii a unei opere de această complexitate e de la bun început un proiect discutabil, ea lasă să se întrevadă limitele pe care trebuie să le respecte textul secund. Ne întrebăm ce servicii poate face lectorului-copil o astfel de versiune lipsită până și de o valoare informativă acceptabilă, de vreme ce eludează eșafodajul cultural-religios care i-ar da necesara lizibilitate.

Procedeele *augmentării* implică o dimensiune creatoare față de cele ale reducerii, deseori atentatoare la integritatea operei prime. Chiar și atunci când augmentarea și reducerea coexistă sub forma înlocuirii (de motivație, de ordine sau durată narativă), aportul rescriptorului este mult mai evident decât în „tăiere”. Augmentarea poate interveni în adaptările de care ne ocupăm în toate cele trei forme amintite: *extensia*, respectiv adăugarea de „bucăți” (personaje, secvențe epice, descriptive, inserții metadiegetice și extradiegetice ale naratorului) care aduc un plus de inteligibilitate, *expansiunea* – exploatarea detaliilor doar numite sau sugerate în hipotext – și *amplificarea*, respectiv convergența și sinteza acestora, pentru care Genette (1982: 307) dă exemplul tragediei antice și clasice în raport cu miezul ei mitico-legendar. În general, rescrierea pentru copii a narațiunilor bazate pe tehnica decupajului reclamă povestirea precedentelor și a urmărilor. De pildă, *Iliada* repovestită pentru copii de către George Andreescu (editura Ion Creangă, 1979) expansionează epica celor trei săptămâni din ultimul an al Războiului Troian prin prezentarea cauzei prime, povestea mărilor de aur din care s-a iscat vrajba zeitelor, fuga Elenei cu Paris etc. Abia după acest preambul cu rol de punere în temă, repovestitorul ajunge în prezentul narativ printr-o elipsă cuprinzătoare, pentru ca în final (capitolul *Ultimele zile ale Troiei*) să rotunjească simetric istoria integrând, din legendele posthomerice, evenimentele de după moartea lui Hector: sosirea amazoanelor, moartea lui Ahile și a lui Paris, căsătoria Elenei cu Deifob.

Procedeele formale cantitative vizează constructe ipotetice precum capacitatea de efort lectoral a copilului, rezolvată prin reducere, sau pe acelea de comprehensiune lectorală, caz în care intervin adăunările. Pe lângă acestea, teoreticienii traducerii și adaptării pentru copii înregistrează și intervenții născute din necesitatea de a menaja sensibilitățile morale, culturale, rasiale, religioase, sexuale ale lectorului implicit. Este vorba de procedeele menite să asigure conformarea la matricea mentalitară a unei culturi-țintă, care se reflectă într-o viziune particulară asupra copilului și asupra educației, dar și de cele cu caracter „universalist”, care exprimă specificul psiho-comportamental al vârstei în orice timp și pe orice meridian. În speță, este cazul a patru procedee (cf. Nikolajeva 2011: 408-409): *alterarea*, implicând cel mai adesea schimbarea finalului pentru a da satisfacție cititorului în sensul respectării echilibrului moral natural; *purificarea*, care presupune omisiuni și modificări ale pasajelor ce pot fi percepute ca ofensive (ideologii inacceptabile sub diverse aspecte, realități dure sau considerate vulgare); *armonizarea*, care determină schimbări dictate de ceea ce înseamnă, într-o anumită cultură, propriu și impropriu în comportamentul adulților și al copiilor; *înfrumusețarea*, constând în adăugarea unei descrieri în scopul justificării unui anumit comportament sau a unei anumite realități.

Prezentarea cazului aparține colecției *Save the Story* se impune tocmai din necesitatea de a face diferența dintre simplele adaptări ale textelor clasice, prin intervenții structurale care merg de la amplitudinea textuală până la recalibrarea conținutului, și rescrierea lor în opere de autor de sine stătătoare, cu un univers diegetic și discursiv propriu. Dacă adaptările au în comun anonimitatea, rescrierile sunt asumate de noul autor. Ce soluții găsesc autorii colecției pentru a răspunde imperativului fidelității față de lectorul-țintă fără a submina autoritatea, canonizată în aceste cazuri, a originalului este o chestiune ce ține de imaginarul creator și de capacitatea de identificare mentală cu constructul aproximat al receptorului, copilul de astăzi.

2. Conceptul *Save the Story*

Configurată de Alessandro Baricco (deopotrivă, editorul seriei) în colaborare cu Școala Holden de la Torino (numită după personajul Holden Caulfield al lui Sallinger), unde se predau cursuri de *storytelling*, colecția *Save the Story* își propune să ilustreze un nou și inovativ mod de a spune povești clasicizate. Seria apare la Gruppo Editoriale L'Espresso (2010-2013) și, bucurându-se de mare succes în Italia, a fost publicată apoi în mai multe limbi: italiană, spaniolă, portugheză, rusă maghiară, bulgară, greacă, turcă, ebraică, chineză; în română, de către editura Curtea Veche, între 2014-2018.

Lista (re)povestitorilor reunește unsprezece nume sonore din rândul scriitorilor contemporani, de mai multe tipuri și generații. Lor li se asociază un grup de plasticieni talentați care ilustrează fiecare carte cu desene sugestive, în stiluri variate, desene ce intră în pliurile textului făcând corp comun cu acesta, motiv pentru care toate ilustrațiile originale au fost păstrate și în edițiile traduse. Fie că păstrează coerența stilistică cu epocile reprezentate (cazul lui Marco Lorenzetti în *Ghilgameș* și *Logodnicii* sau al Laurei Paoletti în *Antigona*), fie că intrigă și provoacă prin figurația modernă sau caricatural-naivă, dimensiunea iconică susține un plan al simbolizării situațiilor și personajelor și aduce un plus de informație textului scris. Sinergia text-imagie probează calitatea volumelor de cărți-obiect, de iconotexte individuale. E o situație asimilabilă celei din *Micul prinț*, caz-limită de solidaritate text-imagie, unde ilustrațiile lui Saint-Exupéry, ținând loc de descrieri, devin indispensabile pentru decelarea sensului (v. Bodiștean 2007: 120-122).

Indiferent de lungimea textelor prime, rescrierile sunt uniformizate fizic, materia epică fiind distribuită într-o structură fixă: nouă capitole egale ca întindere urmate de *Epilog* și un apendice (*De unde vine această poveste*) care oferă date despre circulația poveștii/mitului în literatură și artă și/sau despre personalitatea autorului textului-sursă ori a celui mai cunoscut dintre autori. Pe ultima pagină a fiecărei cărți se află o scurtă prezentare a listei extinse a contributorilor, în număr de cinci: autorul rescrierii, al ilustrațiilor, prezentarea colecției⁸, a Școlii Holden, apărută la Torino în 1994⁹, și a Bibliotecii Di Republica Espresso – „un amalgam plin de vitalitate” care a dat naștere multor colecții de literatură.

Denumirea metaforică a conceptului transmite un strigăt de disperare și o somație: „SOS literatura clasică!”. Sunt repovestiri pentru copii într-un limbaj actual, clar și curgător, din perspectiva unui ethos contemporan, ale unor texte-reper ale literaturii universale, cu potențial interpretativ reconfirmat. Deși atitudinea față de opera canonică nu este polemică, ci mai degrabă afirmativă, scopul fiind familiarizarea copilului cu marea literatură, sensuri subiacente și deturnate există totuși și acestea interferează cu mentalul social actual.

⁸ „*Save the Story* este o șalupă care salvează, în mileniul nostru, ceva care naufragiază în trecut. Obiectele care, asemenea unei cărți, poartă marca *Save the Story* sunt specii pe cale de dispariție.”

⁹ Școala Holden „seamănă cu o casă din care nu lipsesc spațiul, cărțile și cafeaua. Acolo se studiază ceea ce se numește *storytelling*, adică secretul de a spune povești în orice limbă, în cărți, cinema, TV, teatru, benzi desenate. Totul cu rezultate extraordinare”.

După cum mărturisește Alessandro Baricco, în proiect prioritară este experiența de lectură, nu fidelitatea față de sursă, așadar o concretizare *sui generis* a principiului dialogic în adaptarea pentru copii. În termenii lui Gérard Genette, *dicțiunea* trece în fața *ficțiunii*, ceea ce face ca aceste re-vestiri să se așeze programatic sub exigențele artei literare și ale efectului estetic: „It is not very important that the *Save the Story* books are a faithful reproduction of the original text; what counts is that a child experiences the magic of that story through the narrator’s voice or through the wide eyes of the father or mother who reads it to them at bedtime” (<https://bookanista.com/savethestory/>). Așadar, un concept de rescriere pentru copii mai suplu și mai cordial, care urmărește înlănțuirea „monștrilor” autoritari ai orelor de literatură prin „salvarea” povestirii în calitatea ei de *lectură de plăcere* sau, cum spune Cristina Gogianu (2015) analizând rescrierea romanului *Logodnicii* de către Umberto Eco, perceperea ei dincolo „de rigiditatea și gravitatea excesivă pe care aceste capodopere ale literaturii universale le capătă, din păcate, odată intrate în manualele școlare și etichetate drept lecturi obligatorii”.

Textele sunt concepute pentru lectura cu voce tare, interactivă, o „lectură în doi”, adult – copil, și organizate după un principiu funcțional: povestirea ar reprezenta o răsplată înainte de culcare, cele zece capitole de lungime egală, fiecare cu o relativă autonomie însemnând aproximativ cinci minute de lectură în fiecare seară (Marchetti 2010). Scopul implicit este de a-i „face cunoștință” lectorului tânăr și foarte tânăr (de vârste cuprinse între 8 și 12 ani) cu marea literatură și de a-l câștiga pentru aceasta și, în general, pentru cultură.

Ceea ce este însă cu totul ingenios în conceperea colecției este destinația dublă prin care se construiește un teritoriu lectural comun adult-copil, cu posibilitatea dialogului hermeneutic și empatic între generații diferite. Cum subliniază Nathalie Prince (2015: 180), una dintre particularitățile lecturii literaturii pentru copii este aceea că, prin intervenția mediatorului adult sau a fraților mai mari, ea devine polifonică și volubilă¹⁰. Mai mult, după Oitinen (2000: 34-36), lectura cu voce tare are o importanță majoră pentru „lizibilitatea” textului (*readability*), concept care nu se referă strict la înțelegerea corectă, ci la trăirea acestuia într-o întreagă situație de lectură, în care ascultătorul și cititorul avansează spre experiențe noi, de interpretare și re-creație, și își descoperă sensul propriu al literaturii.

¹⁰ « La littérature de jeunesse ne suscite pas de lectures immédiatement solitaires et silencieuses. Elle est volubile, diserte, bavarde ».

3. *Save the Story* – dimensiuni tematic-discursive

Alessandro Barrico dezvăluie că alegerea textelor a fost lăsată la latitudinea autorilor și la gustul lor de cititori adulți („the story of the character they most love”), dar că le-a cerut rescriptorilor să-și imagineze că redau povestea lor preferată copiilor sau nepoților (<http://bookanista.com/save-the-story/>). Titlurile colecției reunesc texte clasice de la mai noi la foarte vechi, de genuri și modalități de expresie diferite, pe teme ce acoperă o largă plajă, dinspre social și familial către lumea sentimentelor și cea metafizică, și prima impresie este că majoritatea acestora sfidează orice norme de adecvare la vârsta lectorală preconizată.

La o privire categorială, se poate observa că, dintre operele primare, doar două figurează de obicei pe listele de lecturi pentru copii, ca roman SF (Jules Verne, *20 000 de leghe sub mări*) sau roman de călătorie (Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*), pe când celelalte sunt resimțite, în mod decis, ca lecturi ale vârstei adulte. Se vede că, pentru reușita colecției, pariul nu a fost cel generic-discursiv, de vreme ce drama, epopeea și romanul sunt transformate în texte narative scurte care rețin doar *povestea*, ci refigurarea unor teme în mod declarat inadecvate literaturii pentru copii: moartea (lumea de dincolo) / căutarea nemuririi fizice / sinuciderea / ritualul de înmormântare (*Epopeea lui Ghilgameș*, *Antigona*), seducția și trădarea amoroasă ca mod de viață (*Don Juan*), dragostea tăinuită până la moarte (*Cyrano de Bergerac*), crima și remușcarea creștină (*Crimă și pedeapsă*), emanciparea copiilor prin uzurparea părinților (*Regele Lear*), „castrarea” bărbatului macho (*Nasul*), problematica social-politică a *Seicento*-ului italian din care se naște intriga amoroasă din *Logodnicii*. În colecția italiană, cea de-a unsprezecea carte este *La nave dei bambini* de Mario Vargas Llosa (ilustrații de Fabio Negrin), povestirea, după *Cruciada copiilor* a lui Marcel Schwob, a unui caz de furoare religioasă colectivă, dar care, probabil din rațiuni de marketing editorial, a apărut ca traducere extra-colecție la editura Curtea Veche (2021).

Și totuși, fiecare rescriere în parte găsește modalități prin care să facă inteligibile, din perspectiva motivării artistice, extremele morale, atrocitățile fizice, conflictele exterioare și interioare sau să privilegieze aspectele „benigne” ale impenetrabilei vieți amoroase. Sunt texte secunde, dar în același timp, re-creații; nu substitute accesibilizate ale operelor-sursă sau imitări abreviate de lumi ficționale, ci re-inventări ale universurilor textuale preexistente prin re-narativizare sau transmodalizare.

3.1. Narațiunea SF: *Căpitanul Nemo* de Dave Eggers

Căpitanul Nemo reprezintă un caz singular în serie, fiind o recontextualizare a hipotextului: din 1867, anul prezentului narativ al operei lui Jules Verne, acțiunea e mutată în zilele noastre, în epoca încălzirii globale, iar Nautilus, creație SF la acea dată a geniului Nemo, devine un vas construit de o minte din altă lume, cu o tehnică superioară celei a unui submarin nuclear. Se pare că există afinități structurale între Dave Eggers, eroii narațiunilor julesverniene și protagoniștii-copii din propriile cărți. Unul dintre aceștia din urmă e Consuelo, nepotul american de doar paisprezece ani al savantului Pierre Aronax, din perspectiva și cu vocea căruia este povestită întreaga istorie. Transfocalizarea și transvocalizarea, asociate cu schimbarea vârstei personajului, asigură în mod deliberat una dintre exigențele adaptărilor pentru copii, respectiv „a gândi cu mintea copilului”.

Deși pare o trădare, „modernizarea” devine esențială pentru păstrarea narațiunii în limitele a ceea ce poate fi considerat SF în zilele noastre, când submarinul a devenit o realitate obișnuită; mai mult, antrenează povestirea în zona transpozițiilor semantice ce intenționează și schimbarea de sens a hipotextului. Mai exact, și în termeni geneticieni, practica este cea a unei transformări mixte, homo și heterodiegetice – acțiunea își schimbă cadrul, fără ca personajele să-și schimbe identitatea –, iar schimbarea cadrului atrage după sine și modificări pragmatice privitoare la cursul intrigii și la suportul ei instrumental (Genette 1982: 343-344, 360). Accentul se mută însă de pe extraordinarul aventurii submarine și șocul tehnico-științific provocat de creația genială a Căpitanului Nemo pe problematica morală. Dave Eggers (2007: 100) recunoaște că n-a intenționat să scrie o concizie („«un distilat definitiv» al cărții lui Jules Verne”), ci o „viziune personală – și subiectivă – asupra ei”, pentru că esența cărții scriitorului francez nu stă în lupta dintre om și monstrul marin. Cum demonstrează rescrierea sa, problematica și motivația „aproape integrală” a acțiunii este lupta omului cu propriii demoni. Eggers intervine în intrigă din perspectiva unui mesaj ecologist, subsidiar, iar războiul prințului indian cu englezii care i-au supus patria și i-au ucis familia devine războiul dintre om și ocean, dintre natură și voracitatea civilizației consumiste. Noul Nemo e un mizantrop absolut, un fel de om-amfibie, complet rupt de legăturile sale pământeste ca urmare a unui seism sufletesc rămas nedezevăluit. Asumându-și protejarea ecosistemul oceanic, el devine ucigașul pătimăș al pescadoreanilor încărcate cu oameni nevinovați, care, fără voia lor, contribuie la ruina rezervelor de pește, la distrugerea corailor și la dispariția speciilor rare.

Devalorizarea personajului, devenit un monstru prin distorsiunea raportului uman – natural – „o fiară fără suflet”, „onoare” și „demnitate”, care a pierdut „orice simț legat de înțelesul vieții”, „sălbatic”, „flistin”, „om al cavernelor stăpânit de mânie și ură” (Eggers 2007: 82) – amintește, pe alte coordonate ideologice, de Kipling, cel care în *Cărțile junglei* afirma superioritatea lumii animale în fața lumii oamenilor. De altfel, în vânătoarea marină, Nemo urmează deviza fiarelor înțelepte ale junglei: „Ucide doar cât ți-e nevoia și nu că ți-e drag să omori!”. Comparația cu Kipling se oprește însă în fața dezbaterii implicite asupra moralității științei și a intervenției orgoliului omenesc în modul în care sunt dirijate rezultatele ei. Astfel că, în final, două întrebări plutesc asupra intrigii rescrise de Dave Eggers: dacă poți să ucizi fie și în numele unei idei înalte și dacă, în cursul istoriei viitoare, se va mai întâmpla ca furia unui singur om să provoace lumii atâtea pagube, să distrugă secole întregi de cultură și civilizație.

3.2. Romanul alegoric iluminist: *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Coe

Călătoriile lui Gulliver și *Robinson Crusoe* s-au numărat printre primele cărți incluse în literatura pentru copii sub formă de adaptări ale operelor originale scrise pentru adulți. Într-o asemenea ipostază, romanul filosofic al lui Swift a fost exploatat la nivel factologic, prin cascada de aventuri și dimensiunea fantastică a lumilor descoperite. Decodarea alegoriei swiftiene, cu notele de sarcasm ale criticii sociale, posibilă doar prin contextualizarea operei ca ilustrare, dar și ca destructurare a ideologiei Luminilor, interferează prea puțin sau deloc cu universul infantil.

Rescrierea lui Jonathan Coe are aspectul unei concizii care urmează îndeaproape traseul celor patru călătorii, cu utopiile sociale și relativizante din primele două cărți, dar și cu cele simbolice, unde diformitatea atinge relația dintre trup și suflet sau dintre material și spiritual, din ultimele două. Coe restrânge la episodul Laputa tot conținutul celei de-a treia călătorii, include aici și secvența cu Stuldruggii, nemuritorii decrepiți ai lui Swift, pentru care eternitatea e o povară, dar excizează, din rațiuni de accesibilitate, cealaltă utopie cronologică, a necromanților din Glubbudrib, cu lungul șir al învățaților și eroilor care desființează mitul înțelepciunii și al integrității omenești. Numeroasele excizii dispersate de-a lungul întregii opere elimină, în general, fastidioasele dezbateri social-politice sau aspectele sexuale, chiar scatologice, care i s-au imputat adesea autorului irlandez.

Meritul rescrierii lui Jonathan Coe este acela că, prin nivelul metatextual pe care îl inserează, face lizibil discursul asupra condiției umane și problematica socială și morală a unei opere în care fantezia frizează absurdul, iar sensurile parțiale se amestecă în pasta unei ambiguități de fond. O operă cu atât mai deconcertantă, cu cât nu are o teză, afară doar de aceea a relativității morale. Nu există la acest scriitor recunoscut pentru mizantropismul său un model antropologic valabil, ținuturile imaginare sunt utopii ratate, subminate de antiutopii. Ființa umană e alcătuită din plusuri și minusuri, mai multe minusuri decât plusuri (afară doar de Brobdingnag, un exemplu de societate evoluată), *yahoo*-ii reprezentând nivelul subliminal, „replica batjocoritoare dată de Swift mitului omului natural, unul din laitmotivele filosofice și antropologice ale veacului” (Călin 1967: XXIII). Cât despre animal, el e superior, dar și inferior omului, căci până și houyhnhnmii care dețin toate virtuțile ce pot împodobi o ființă rațională și complet noninstinctuală sunt imperfecti din cauza lipsei emoțiilor. Ceea ce îi împiedică să se bucure de viață.

Jonathan Coe recunoaște că romanul lui Swift e o carte care doar lansează întrebări, nu oferă răspunsuri. El reține din istoria călătoriilor tulburătoare criză de identitate a personajului – un Robinson întors! –, readus fără voie în civilizația europeană, în societate și în sânul unei familii care îi provoacă repulsie:

„«Ce fel de creaturi sunt femeia aceasta, băiețelul și fetița? Cu cine seamănă mai mult? Cu *yahoo*-ii sau cu caii aceia înzestrați cu rațiune? Cu care dintre ei?»

Iar uneori îl bântuia o întrebare și mai înspăimântătoare: *Dar eu, eu cine sunt?* [s.a.]” (Coe 2014: 86-87).

Rescrierea lui Coe subliniază eronata încadrare tradițională a cărții lui Swift în literatura de călătorii pentru copii, căci ea răstoarnă clasică paradigmă formatoare a drumului și a aventurii. Robinson, eroul unui alt scriitor iluminist, se întorcea în Anglia mândru că și-a confirmat puterea sa de colonist alb și de produs al unei civilizații superioare în spații sălbatice. Pentru personajul în care Swift și-a obiectivat chinuitoarele dileme legate de natura umană și de societate, contactul cu alte lumi aduce dispersie interioară și înstrăinare de sine.

3.3. Romanul realist-psihologic: *Crimă și pedeapsă* de Abraham Yehoshua

În rescrierea romanului dostoevskian miza a fost accesibilizarea complexei problematici morale pe care o declanșează „judecata propriei conștiințe”,

cum spune Abraham B. Yehoshua. Varianta sa e un exemplu extrem de condensare care operează aproape în exclusivitate cu tehnica rezumativă, fapt cu totul firesc dacă ne gândim că proiectul presupune „înghesuirea” unei materii epice copleșitoare și ca întindere, și ca profunzime, cu numeroase secvențe scenice (dialog, monolog interior), în metrajul egalizator al colecției *Save the Story*. Dialogul e minimal și privilegiază tensiunea încleștării intelectuale dintre Raskolnikov și judecătorul de instrucție Porfiri Petrovici sau replicile cu valoare de sentință: „Tu, frățioare, îi spune [Dunia, n.n.], ai vărsat sângele cuiva. Nu se poate să nu plătești pentru asta.” (Yehoshua 2018: 76). Nararea la prezentul istoric și în stil jurnalistic, ca și lipsa intervențiilor metatextuale creează iluzia că povestirea se povestește de la sine; rezultatul este o rescriere în cea mai mare parte nonfigurativă, cu minime intervenții în plus față de un digest, dar care, spune autorul, a avut la bază o intenție moral-didactică, aceea de a oferi un altfel de text *noir*, din convingerea că nu subiectul contează, ci sensul lui, că violența are până la urmă capacitatea de a sublinia rolul conștiinței morale în construirea umanității personajului:

„Într-o perioadă în care copiii și adolescenții sunt expuși la tot soiul de forme de violență, fictive sau reale, văzute la televizor sau pe internet, nu le-ar strica să citească o poveste care descrie un proces lent și profund de trezire a conștiinței unui tânăr inteligent, dar arogant, vinovat de o crimă abominabilă” (Yehoshua 2018: 87-88).

Structurată pe acest ax moral, povestea lui Raskolnikov reduce la minimum aspectele naturaliste ale crimei, dar, din păcate, și osatura ideologică a romanului: dimensiunea creștină a salvării prin suferință, motivarea crimei prin teoria supraomului pe care eroul o îmbrățișează crezându-se îndreptățit să realizeze asanarea societății sau hybrisul orgoliului lui Raskolnikov *versus* condiția umană generică. Ideea uciderii în numele unei idei înalte e lipsită de dezbateră morală cuvenită, dezbateră pe care o lansează, de pildă, *Căpitanul Nemo*. Pentru îndulcirea atmosferei apăsătoare, prolepsa inițială – „Aceasta este o poveste dureroasă și tristă, dar cu un final plin de speranță.” (Yehoshua 2018: 7) – și imaginile cu tentă caricaturală sunt binevenite.

3.4. Romanul istoric deghizat în romane: *Logodnicii* de Umberto Eco

De pe poziția unui hipotext la fel de complex precum cel dostoevskian, rescrierea lui Eco împrumută cadrul și tehnica *rezumatului comentativ* fără a deveni nici pe departe o lucrare didactică. Dimpotrivă, rezultatul este o

reușită re-creație în care ficționalul e susținut masiv de un metaficțional seducător și artistic prin el însuși. Eco subliniază de câte ori are ocazia faptul că el descrie și accesibilizează textul altcuiva și oferă o lecție de hermeneutică a romanului istoric manzonian pe înțelesul copiilor, punctând mereu contractul de ficțiune („domnul Alessandro vrea să spună...”). Versiunea sa ajunge să convoace nu două (ca la Manzoni), ci trei axe de analogie: Lombardia secolului al XVII-lea, secolul XIX italian și contemporaneitatea care conectează literatura și viața imediată prin paralelisme de roluri și situații.

Condensarea materiei epice e contrabalansată de o masivă augmentare metatextuală. Eco nu uită că e naratolog și preferă să explice strategiile narrative, în loc să le simplifice sau să le anuleze: planurile paralele ale compoziției romanului sunt comparate cu cele ale filmului care își mută camera de pe un personaj pe altul, de pe un cadru pe altul; există în rescriere pasaje autentice de poetică literară, cum e explicarea conceptului de *verosimilitate* (cititorul de astăzi, intuiește el, ar fi, pe bună dreptate, contrariat de transformarea bruscă și radicală a Celui-fără-Nume) prin relația cu viziunea realistă asupra omului ca produs al circumstanțelor:

„Cu siguranță, oamenii devin răi sau josnici din cauza împrejurărilor și a felului în care merge lumea [...]. Și totuși, oamenii nu sunt formați doar de factori externi: au o conștiință morală, sunt responsabili pentru propriile fapte, aud vocea conștiinței. [...] Iar dovada este că până și Cel-fără-Nume știa să asculte vocea conștiinței” (Eco 2014: 61).

Dar poate cea mai mare provocare pentru rescriptor o reprezintă nevoia de a face inteligibile pentru lectorii săi specificul mentalitar al epocii și organizarea social-politică a Italiei din *Seicento*, care își pun amprenta asupra istoriei cuplului descins parcă dintr-un basm, cum sugerează și ilustrațiile lui Marco Lorenzetti. Eco alege să le trateze prin aceeași comparație cu prezentul, ilustrând fie mecanismul general valabil, fie evoluția moravurilor: pactizarea nobililor locali cu stăpânirea spaniolă, selectarea „bravilor” din rândurile proscrisilor, puterea discreționară a celor cu carte față de cei neinstruiți, vocația și interesul în casta clericilor, importanța onoarei, protocolul curtării, ce înseamnă să fi un țap ispășitor etc. Când simte că detaliile istorico-politice ale Războiului de Treizeci de Ani ar deveni fastidioase, pactizează cu cititorul mai tânăr și-l sfătuiește să nu încerce să înțeleagă ce s-a întâmplat, „pentru că era mare harababură, cum spunem noi astăzi” (Eco 2014: 49). Complicitatea e întreținută, de altfel, pe parcursul întregii repovestiri prin discurs oral, dramatizat cu umor și presărat cu expresii din limbajul actual sau prin efecte de suspans: „Și acum intră în scenă încă un personaj negativ, cu siguranță cel mai rău dintre toți” (Eco 2014: 43).

Adresarea către narator, funcția de rapel a partiturii naratorului sau solidaritatea dintre narator și naratar – „Acum, să scoatem un oftat, alături de domnul Alessandro, care, așa cum am spus, era un bun creștin” (Eco 2014: 17) – îl arată pe Eco intrat perfect în rolul povestitorului adult care dirijează receptarea și predă, în mod implicit, și o lecție de istorie, literatură și cultură în atmosfera degajată a unei școli de vară.

Epilogul, în întregime metatextual, formulează mesajul acestei povești complicate, dar și critica lui: meliorismul social al lui Manzoni vs. viziunea sa fatalistă – implicată, am spune noi, de conceptul de donabbondianism –, care nu mai e adecvată ethosului contemporan.

3.5. Povestirea absurdă: *Nasul de Andrea Camilleri*

Nuvela lui Gogol este iarăși singulară în serie, ilustrare a provocărilor pe care le ridică rescrierea unei povestiri scurte, a cărei lege e *ab initio* concizia. Dimensiunea relativ egală a hipotextului cu produsul hipertextual asimilează, aproape, rescrierea cu o traducere liberă, într-un limbaj ușor modernizat. Scriitorul renunță la detalii inoperante azi (precum tipurile de asesori între care se numără maiorul Kovaliov), dar adăunează intertexte: nu pierde ocazia să prezinte *Povestirile din Petersburg* ale lui Gogol (*Mantaua*, *Suflete moarte*, *Revizorul*) sub pretextul toposului unificator, bulevardul Nevsky Prospect, unde drumurile lui Kovaliov se întretaie cu cele ale lui Akaki Akakievici, Cicikov sau Hlestakov.

Povestea nasului care „nu-și mai cunoaște locul”, se desprinde de pe fața maiorului Kovalev și capătă independență se păstrează în cheia hermeneutică propusă de nuvela gogoliană, aceea a obiectivării orgoliului de bărbat macho al stăpânului. De altfel, multe dintre trăsăturile maiorului (cochet, fanfaron, vanitos, snob, epigon, arivist, impostor, potlogar, mincinos) sunt proiectate asupra acestui personaj autonom. Fără nasul-mască, narcisicul Kovaliov își descoperă, în oglinda socială, fața ca o clătită proaspătă, adică vidul.

Epilogul reia sugestiile oferite de finalul nuvelei gogoliene, dezvoltându-le până la nivelul unei hermeneutici a absurdului în literatură, din perspectiva naratorului fals indignat:

„Pentru ce motive se scriu asemenea lucruri? În primul rând țara nu are niciun folos de pe urma lor, hotărât lucru, și nici patria literelor, dacă e s-o luăm așa. În al doilea rând... nici în al doilea rând nu văd vreun folos. [...] Nu, chiar nu izbutesc să-nțeleg ce înseamnă toate astea. Și totuși... Nu că schimbă ideea, dar... [...] Uite, măcar un lucru din povestire nu e chiar incredibil... Și dacă renunțăm la prejudecăți ar mai

fi unul care... [...] Așadar, dacă ne gândim bine, trebuie să conchidem că în toată povestea, în fond și la urma urmei, ceva există” (Camilleri 2008: 90-91).

Cu modelul lui Eco în față, ne întrebăm de ce Andrea Camilleri, care insistă mai mult chiar decât Gogol asupra mecanismului producerii de sens, n-a simțit nevoia să ofere cititorului o minimă ghidare în descifrarea acestui text fantasmagoric ce ascunde sub discursul comic psihologiei anxioase formulate suprarealist: visul de compensație al bărbierului de a-și vedea torționarul mutilat care se intersectează cu coșmarul maiorului de a fi emasculat și de a-și compromite astfel procesul arivistic. Cât despre simbolistica nasului (implicând dihotomia mască – față, aparență – esență, dacă nu pe cea explicit sexuală), aceasta, nepunctată, rămâne o mult prea mare provocare pentru copii. Că nasul e mai mare decât omul – cum se vede din distribuția funcțiilor: consilier de stat, el, și maior, posesorul –, că nasul se plimbă de capul lui în înalta societate și nu-și recunoaște stăpânul devenit brusc insignifiant, că dispariția nasului-obiect semnalizează natura reificată a lui Kovaliov sunt înțelesuri pe care *Epilogul*, prin lectura hermeneutică într-un limbaj adecvat, le-ar fi putut descria, ceea ce ar fi plasat repovestirea în zona sa de semnificație, aceea a tabloului de moravuri al unei burghezii deșarte și formaliste, atacate cu formele grotesc-caricaturale ale satirei.

3.6. Epopeea metafizică: *Epopeea lui Ghilgameș de Yiyun Li*

Substanța narativă și ideologică a *Epopeii lui Ghilgameș* este transmutată în formula unui bildungsroman ce spune povestea transformării unui băiat răzgâiat, cu o forță pe cât de grozavă, pe atât de distrugătoare, într-un bărbat înțelept și responsabil. Ceea ce explică succesul acestei admirabile rescrieri, cu o problematică, în cea mai mare parte, existențialistă, este „coborârea” perspectivei până la nivelul experienței de viață și a maturității psihologice a copilului. Se procedează astfel la ancorarea subiectului în dialectica vârstelor și într-o problematică de familie. Ghilgameș este, pentru început, regele-copil al cărui ego crește mai repede decât trupul și devine un „monstru periculos”. În consecință, el își tratează supușii ca pe niște jucării pe care le poate distruge la furie. Fratele de cruce, Enkidu, devine frate prin adopție și fostul orfan absolut descoperă astfel căldura maternă a zeiței Ninsun și bucuria de avea o familie. Întreaga repovestire privilegiază tema prieteniei, rolul pe care îl are descoperirea alterității, a dublului, în depășirea egocentrismului hipertrofiat al eroului. Prietenia e sursă de echilibru pentru rege, șansă a evoluției prin cunoașterea lucrurilor delicate, pentru Enkidu.

Pentru amândoi, ea înseamnă împlânzire și în sens propriu, și în sensul consacrat, saint-exupérian.

Dacă reducerile capătă cel mai adesea forma expurgării detaliilor descompunerii fizice sau ale angoasei trăite de Ghilgameș, adăruările construiesc situații care subliniază forța prieteniei în învingerea propriilor slăbiciuni și în reușita oricărui proiect, căci „două bărci legate una de alta sunt mai greu de scufundat, o frânghie cu trei noduri e mai greu de rupt” (Li 2017: 42). Prietenia e superioară oricărei relații omenești pentru că, față de constrângerile legăturii de sânge sau de legămintele căsătoriei, ea nu presupune decât libera comuniune sufletească: „un prieten adevărat este un tovarăș al inimii tale” (Li 2017: 16). Secvențele eroice ale uciderii monștrilor, Humbaba și Taurul Ceresc, sunt maxim dezvoltate, fără însă ca autoarea să neglijeze dimensiunea metafizică a poemului. În special expediția de exterminare a păzitorului Pădurii de Cedri devine nucleu al narațiunii, fiind descompusă în etape, după tiparul basmului, și scandată de visele nefaste ale lui Ghilgameș, pe care Enkidu, ca bun prieten, i le tălmăcește întotdeauna încurajator. Tot de patternul eroic ține și blestemul unei ființe supranaturale (Humbaba) care așază acțiunea viitoare sub semnul persecuției de către zeu. Dar cele mai semnificative adăruări sunt cele de tipul *înfrumusețării*, care urmăresc să configureze tema morții în funcție de nivelul de înțelegere al lectorului vizat. Sunt pasaje în care excelenta intuiție și delicatețe a scriitoarei de origine chineză reușește să deturneze tonul melancolic și resemnat al poemului original înspre acceptarea neproblematizantă a finitudinii, ca lege inerentă a vieții. Momentul premergător morții lui Enkidu, de pildă, reprezintă pentru Yiyun Li ocazia de a glosa pe marginea superiorității condiției de om și a vieții sale conștiente, în ciuda faptului că aceasta înseamnă și confruntarea cu realitatea morții. Regretând viața sa sălbatică, când trăia „neștiutor și neînvățat”, Enkidu e dojenit de zeul Șamaș:

„Poate că în sălbăticie ai fi trăit o sută de ani, dar n-ai fi dus decât o viață de animal care mănâncă, bea și aleargă, fără un prieten adevărat; în viața asta, chiar dacă ai fost țintuit la pat de boală și amărăciune, ai avut și bucuria de a fi înconjurat de dragoste și prietenie” (Li 2017: 61-62).

Autoarea mărturisește în *Epilog* că a prezenta moartea pe înțelesul copiilor a fost una dintre cele mai dificile sarcini pe care le-a avut ca mamă și opțiunea pentru rescrierea *Epopiei lui Ghilgameș* s-a născut din căutarea soluției la această problemă. O căutare ce se investește inteligent în tematizarea frustă a morții, în registrul realismului psihologic, iar nu în cel

fantastic, ca transgresare a graniței dintre lumi (*Micul prinț*) sau ca reacție împotriva evoluției (*Peter Pan*).

Rescrierea în sine, cu mesajul său simplu – nemurirea, cum arată Utna-șiștim, nu e o condiție a fericirii, înțelepciunea dobândită în călătoria vieții e o valoare superioară – se vrea un posibil antidot pentru thanatofobia oricărui copil. Gândul morții nu trebuie să sperie – e îndemnul subtextual al lui Yiyun Li –, ci să suscite dorința de a străbate cu sporit sens călătoria vieții pentru a ajunge la înțelepciune. Varianta sa rezonază cu o fertilă direcție a parentingului actual, reprezentată printre alții de daneza Iben Sandahl, specializată în psihoterapia prin poveste, care susține, în contra direcției americane, necesitatea de a familiariza copilul cu toate experiențele de ordin negativ căci, în caz contrar, el poate deveni un adult anxios și lipsit de strategii de adaptare atunci când așteptările lui nu se potrivesc cu realitatea.

3.7. Tragedia antică: *Antigona* de Ali Smith

Transmodalizările, respectiv trecerile de la dramatic la narativ, au două mari avantaje în ceea ce privește obținerea suficienței semantice a textului rescris, aspect esențial pentru receptarea adecvată de către lectorul infantil: introducerea perspectivei (în locul focalizării zero a dramei) interpretează faptele, iar monologul interior asigură transparența personajelor.

Ali Smith găsește în *Antigona* o formulă inedită pentru a face pasabile pentru copii ororile la care duc deciziile omenești pripite, și aceasta este schimbarea de ton a discursului: de la gravitate la dezinhibare, alunecând chiar în derizoriu. Ea construiește un cadru de referință exterior umanului, focalizând subiectul tragic printr-un personaj-martor: bătrâna cioară cu cui-bul așezat deasupra celei de-a șaptea porți a Tebei, care preia omnisciența naratorului-demiurg și îi predă lecții de detașare cățelandrului naiv și loial, capabil, se va vedea, mai mult decât oamenii de dragoste necondiționată. Dar câinele și cioara nu sunt doar instanțe ale ingeniosului dispozitiv narativ, ci și extensii actanțiale motivate, anticipând soarta cadavrului lui Polinice, pe care Creon îl vrea profanat.

Acțiunea, care respectă și aici exigența aristotelică – se întinde în limitele unei singure rotiri a soarelui, iar spațiul desfășurării e mereu același, între câmpul de luptă și cetate –, este întregită de prezentarea precedentelor mitului oedipian prin dialogul cioară – câine, o analepsă cu rol de recuperare a genealogiei personajelor. Tot prin poveste în poveste, spusă de astă dată puilor, e redat și deznodământul care umple scena de cadavre, fapt tragic pentru om, o „comoară” pentru ciori. Perspectiva umorist-cinică a ciorii

este un mod de a bagateliza moartea ca subiect reiterat agresiv de tragedia lui Sofocle (care prezintă nu mai puțin de două morți și trei sinucideri), nu fără a reține totuși emoția umană în fața ei. Și nu fără a purifica textul de detaliile naturaliste inerente.

În general, discursul ciorii relativizează lucrurile importante pentru oameni și le dezvăluie absurdul problemelor precum nevoia de putere și control sau credința în soartă, nu în liberul arbitru: „Dar asemenea prostii îi preocupă pe oameni. Scandal. Soartă. Zei. Blesteme. Le poartă ca pe niște haine. Pentru că n-au pene. Sau blană, ca tine” (Smith 2017: 18); „Soarta e de vină pentru tot, nu-i așa?” (Smith 2017: 75). Epilogul semnaleză teme deschise de meditație pe marginea comportamentului uman aflat între animal și spiritual – fără spirit, spune Ali Smith, oamenii nu sunt decât niște leșuri pe care sălbăticia îi va distruge –, dintre comportamentul civilizată și cel sălbatic. Astfel, cioara și câinele, îndeobște devoratorii de cadavre (aici însă apropiați ai profetului Tiresias), apar ca oglindă răsturnată a umanului decăzut, probând ideea autoarei că și animalele au spirit.

Interesant este că Ali Smith rescrie nu numai istoria Antigonei, ci și modalitățile discursului tragic. Corul e parodiat de Sfatul celor cincisprezece înțelepți care „cântă”, în fragmente de proză ritmată, pe temele parodosului și ale stasimoanelor sofocleene, iar „povestirea mesagerului”, cu rol de a prezenta fapte exterioare scenei, îi revine mai cu seamă ciorii.

Deși transformarea dramaticului în narativ este un procedeu rezumativ prin el însuși, autoarea menține prevalența reprezentării asupra povestirii, discursul narativ fiind alcătuit dintr-o succesiune de scene, într-un limbaj viu însă, care detensionează și actualizează discursul grav al hipotextului. Intervențiile sunt vizibile la nivelul temei puterii, din care Ali Smith face termenul de opoziție al compasiunii umane și al legii conștiinței reprezentate de fata „în jur de doisprezece ani omenești”. Puterea care atrage în orbita ei inclusiv instanța judecătorească obiective în tragedia antică, corul. De aici, devalorizarea a două personaje, corul și Creon. Circumspect, ezitant, dar angajat în arbitrarea conflictului la Sofocle, corul parodic din rescriere e cercul obedienței și al lingușirii care se formează în jurul puternicului zilei. Cât despre Creon, rezumarea deznodământului eludează datele referitoare la trezirea sa din grava iluzie că poate hotărî nu numai destinele celor vii, ci și pe cele ale morților. Sofocle îl înfățișă sub spectrul scindării interioare, între rațiunea care-i dictează să fie un lider tranșant, fără compromis mai cu seamă în privința celor apropiați și sentimentul turbure al hybrisului față de zei. Ceea ce, în definitiv, reprezintă nota profund umană, de ființă nici

esențial bună, nici esențial rea, a personajului se pierde în această narațiune constrânsă să fie, pentru satisfacția cititorului, maniheistă.

Epilogul e incitant prin maniera maieutică în care dezbate, într-un dialog informal între cioară și Ali Smith, modul în care supraviețuiesc poveștile, cum se alimentează ele unele din altele – de la mitologia greacă la Sofocle și apoi la povestea de față – și cum ajung să fie o hrană pentru spiritul oamenilor din toate timpurile.

3.8. Tragedia shakespeariană: *Regele Lear* de Melania Mazzucco

Deși păstrează îndeaproape subiectul shakespearian, *Regele Lear* sfârșește ca transformare semantică întrucât, prin aspectele de bildungsroman întâlnite și în rescrierea *Epopeii lui Ghilgameș*, pune în prim-plan maturizarea Cordeliei și a lui Edgar, maturizare care se dobândește doar prin suferința adusă de confruntarea cu răul.

Schema relațiilor familiale ce hotărăsc traseul inițierii dure a protagoniștilor e esențializată după modelul opozitiv al basmului cu intrigă de curte: surori mai mari / mezină, copil legiuit / copil nelegitim, care se deosebesc prin „inima de piatră” și „inima ca mierea”. Melania Mazzucco aduce însă și motivări circumstanțiale ale comportamentului, nuanțând psihologia de intrus a lui Edmond, fiul nelegitim și defavorizat al contelui de Gloucester: „Nobilii bogați îl ocoleau, fiindcă era un bastard. Săracii îl detestau, fiindcă, deși provenea din lumea lor, trăia ca un nobil” (Mazzucco 2018:12). Avantajul introducerii analizei psihologice în accesibilizarea problematicii se verifică, de altfel, la tot pasul:

„Nu-i venea să creadă [lui Edgar, n.n.] că bătrânul acela jalnic era chiar puternicul lui naș, stăpânul său, bărbatul care nu cu multă vreme înainte fusese rege. Așa ajunge un om atunci când pierde puterea. Atât de puțin valorează pentru semeni cel care nu mai are nimic să le dea” (Mazzucco 2018: 50).

Din aceleași rațiuni de inteligibilitate și articulare internă a intrigii, duplicitatea temei – uzurparea părinților de către copiii nerecunoscători și renegarea copiilor iubitori de către părinții aflați în eroare (temă care la Shakespeare se dezvoltă în planurile paralele Lear – fiice, Gloucester – fii) – e asamblată într-un întreg. Autoarea operează o rezonabilă selecție la nivelul personajelor transferând bufonului și contelui Gloucester rolul protector al contelui de Kent fără ca intriga să sufere. Ceea ce nu se poate spune despre digestul lui Charles și Mary Lamb, în care povestea contelui de Gloucester și a fiului său Edmond apare ca un *appendix* motivat doar din perspectiva deznodământului.

Tot ca într-o poveste – în particular, ca în *Sarea în bucate*, povestea românească pe aceeași temă a vorbeii deșarte și a vorbeii înțelepte –, Melania Mazzucco alterează finalul pentru a-l face răscumpărător pentru virtutea personajelor „bune”: Cordelia e găsită încă în viață în închisoare, lui Lear i se dă înapoi tronul, la care va fi urmat, după moartea sa, de fiica cea bună. Edgar, prin calitatea sa de martor al evenimentelor, certifică acest final ca singurul adevărat între variantele care circulă. El își atribuie în final povestirea șoptindu-i-o autoarei la ureche, precum muzele i-au șoptit lui Homer povestea Războiului Troian, deși textul păstrează regimul narațiunii omnisciente. Schimbarea finalului e justificată și din rațiuni de motivare compozițională, dacă ne gândim că în bildungsromanul Melaniei Mazzucco nu insanitatea bătrâneții lui Lear se află sub lupă, ci perechea de tineri virtuoși Edgar și Cordelia, care prin istoria lor dovedesc că „sensul vieții este să creștem, adică să dobândim experiență și să înțelegem firea oamenilor” (Mazzucco 2018: 98). Așadar, „«De ce ar fi trebuit să moară dulcea Cordelia? Ce noimă ar fi avut?»” (Mazzucco 2018: *loc. cit.*) – se întrebă în *Epilog* naratorul ascuns, Edgar, arătând că Shakespeare a născocit un final de efect pentru a hrăni vanitatea actorului principal, care ținea ca personajul său să moară teatral, cu cadavrul fiicei în brațe.

Axele de semnificație ale tragediei – nebunie / luciditate, aparență / esență, orbire / vedere, vorbe / fapte – se hrănesc dintr-un discurs ce se păstrează în preajma nivelului shakespearian de expresivitate. Iar calibrarea lor în sensul extragerii unei morale privind judecata pripită bazată pe emoții și orbirea în fața iubirii adevărate evită orice efect de banalizare, ceea ce nu este tocmai la îndemâna oricărui rescriptor pentru copii.

3.9. Tragicomedia de moravuri: *Don Juan* de Alessandro Baricco

Don Juan-ul lui Alessandro Baricco nu e rescrierea niciuneia dintre celebrele piese ale lui Tirso, Molière sau Goldoni, ci a libretului operei lui Mozart, compus de Lorenzo da Ponte, unde burladorul conduce jocul tuturor celorlalte personaje, indiferent la părerea lor, ascultând doar vocea propriei dorințe. Rezultă un Don Juan mai mult liber decât libertin, care nu-și declină religia (nu e nici catolic, nici ateu), nu are biografie anterioară, un exemplu de revalorizare a mitului pentru care umbrele se integrează într-un ansamblu până la urmă luminos. Din simbolismul său se exclud conotațiile păcatului, desfrânării, ipocriziei, insatisfacției sau egotismului și rămâne doar etica purității hedonismului pe care, din inima lui mare, o împărtășește „democratic” și aparentelor victime, cum Leporello îi lămurește donnei Elvira comportamentul stăpânului:

„Don Juan nu este un imbecil, e doar un bărbat care iubește femeile și le iubește atât de mult încât îi vine imposibil să iubească una singură. Este atât de curtenitor, că n-ar fi în stare s-o decepționeze nici măcar pe una dintre ele. [...] În fond, spuneți-mi, ce preferați? O singură zi de fericire cu Don Juan, pentru toată viața, ori o viață întreagă, fără să-l fi întâlnit nici măcar o dată?” (Baricco 2017: 29).

Și cel mai mare dar pe care Don Juan îl oferă femeilor este gustul vieții și al libertății, aroma excepționalului care spulberă, fie și pentru un moment, existențele terne. Reconstruit pe coordonatele libertății absolute, prometeice, exaltând gustul riscului și frenezia trăirii, el afirmă orgolios eul împotriva sacralului și a socialului, împotriva lumii fizice și metafizice: „Trăiască libertatea, chiar dacă ea te costă viața. Trăiască libertatea, chiar și atunci când ea te costă viețile altora. Trăiască libertatea – să coste cât o costa” (Baricco 2017: 72). Preluarea conflictului mozartian îi permite lui Baricco să lase deschisă o temă de meditație pe care antecesorii au rezolvat-o în sensul lecției morale, iar romanticii în cel al apologiei revoltei și al căutării absolutului în iubire. Epilogul său formulează problema-cheie pe care o suscită morala individualismului, morala de dincolo de bine și de rău care privește nu doar destinul seducătorilor sau hedoniștilor, ci și zonele adânci ale psihologiei umane:

„Întrebarea este: suntem noi vinovați când dorim un lucru care-i face rău altuia?

Sau dorințele noastre sunt întotdeauna nevinovate și este un drept al nostru să le facem să se realizeze?” (Baricco 2017: 88).

În acord cu viziunea mozartiană care oscilează, în ritm cu epoca sa de răscruce, între somația rațiunii și furoarea sentimentului, Baricco reușește să echilibreze nota generală a discursului printr-un joc mereu pe muchie de cuțit: el tratează comic evenimentele tragice și găsește seriozitate și miez în cele comice.

3.10. Comedia eroică romantică: *Cyrano de Bergerac* de Stefano Benni

Piesa lui Rostand *Cyrano de Bergerac* a propus o altă manifestare a spiritului liber și insurgent, aceea a unui poet-filosof neînregimentat, temperament romantic în răspăr cu secolul său clasic, ceea ce explică și apetența autorului francez pentru această personalitate eteroclită; o bioficțiune idealizatoare, care lansează un personaj inspirațional pentru dezabuzarea

sfârșitului de secol al XIX-lea. Căci, augmentându-i trăsăturile pe canonul romantic al antitezelor, Rostand va face din personajul istoric Hercule-Savinien-Cyrano de Bergerac, cu o viață împărțită între arme și litere, un model de virtuți ascunse sub aparența diformității fizice și a comportamentului vulcanic și caustic. Combinația de eroic și sentimental îmbibate în pasta veseliei și ornate cu vorbe de duh în spiritul cozeriei franțuzești alcătuiește rețeta reușitei dramei sale, o comedie eroică „mai tragică decât *Cidul* lui Corneille”, după spusele Micaelei Slăvescu, pentru că tema ei este înfrângerea pe toate planurile nu numai a cadetului gascon, ci și a Roxanei sau a lui Christian, în ciuda numeroaselor lor calități, în ciuda diverselor lor forme de sacrificiu (1971: 14-15). Cyrano, mai cu seamă, e tragicul prizonier al rolului de „suffleur”, de om din spatele cortinei, pe care l-a avut și în dragoste, și în luptă, și în creație sau personajul căruia destinul îi râde cinic în față, neîngăduindu-i nici măcar o moarte glorioasă.

Rescrierea narativizată a lui Stefano Benni urmează îndeaproape intriga comediei, reușind să păstreze aspectul dramatizat prin schimbul vioi de replici și prin preluarea, cu fidelitate, a multor cuplete dintre cele care au făcut deliciul piesei lui Rostand. Fabula dragostei ce ezită între frumusețea inconsistentă, pe de o parte, și noblețea și profunzimea spiritului, de cealaltă parte, beneficiază, prin introducerea punctului de vedere naratorial, de o distribuție mai fermă a personajelor angrenate în triumphiul amoros nedeclarat. Christian este inițial devalorizat pentru ca Cyrano să capete și mai mult relief și putem bănuși că autorul rescrierii reia prin cei doi bărbați îndrăgostiți de aceeași femeie raporturile de flagrantă antiteză dintre frumosul ofițer Phoebus și nefericitul cocoșat din romanul lui Hugo. De asemenea, rescrierea eludează ceea ce reprezenta miezul evoluției personajului frivol la Rostand: dorința de a fi iubit pentru ceea ce este, nu pentru ceea ce pare. Criza de identitate a lui Christian – când realizează că sentimentele Roxanei sunt născute din dragostea față de sufletul și spiritul autorului scrisorilor, pe care l-ar iubi și hâd fiind – are semnificații mult mai adânci și înnobilează mult mai mult personajul decât actul de generozitate pe care îl propune Benni, act prin care fostul impostor îi cedează iubita celui în drept. În drama lui Rostand, Christian atinge sublimul prin asumarea propriei identități și prin decizia de a se azvârli, cu dispreț pentru o viață trăită în minciună, în prima linie. Într-o simetrie inversă condusă didactic, rescrierea mizează mai degrabă pe antiteza celor două personaje masculine decât pe asemănarea și complementaritatea lor. Din toate, se profilează eroismul moral al lui Cyrano, discret și autosacrificial. Sau cum

sintetizează Benni în *Epilog* (2018: 95) morala fabulei, extrăgând-o din finalul trist, dar coerent cu personajul care, vorba poetului, din delicatețe și-a pierdut viața:

„Eroi nu sunt doar cei care înving în bătălii, cuceresc țări sau îiucid pe dușmani. Eroi sunt și aceia care îi respectă pe oamenii dragi, care luptă pentru ideile lor, care pot merge întotdeauna ținând capul sus.
Or, în cazul nostru, ținând nasul sus”.

Narativizarea dramei permite autorului să explice, la fel ca Eco în *Logodnicii*, tabloul moravurilor de epocă prin paralelisme cu viața contemporană, într-un stil umoristic, adecvat perfect retoricii piesei. Aspect deloc de neglijat dacă ne gândim că acest tablou de epocă justifică însuși resortul intrigii imaginate de Rostand: excesul, verbozitatea flamboiantă la care a ajuns ritualul de curtare în secolul prețioaselor.

Concluzii

Valoarea și utilitatea colecției rezidă în găsirea unui compromis benign între păstrarea elementelor de identitate ale operelor canonice și necesitatea de accesibilizare și de racordare a acestora la universul psiho-intelectual infantil, între *insolitarea* lectorului, cu o informație culturală care-i devansează vârsta, și *naturalizarea* povestirii, pentru ca această informație să devină nu doar digerabilă, ci și atractivă și provocatoare. Formatul în care seria a fost concepută – ambreierea nivelului diegetic cu cel metatextual preluată din didactică, dar eliberată de didacticism, ca și lectura duală programată – oferă autorilor posibilitatea de a păstra autoritatea consacrată a operelor-sursă, în vreme ce procedeele adaptative ținând de stil, de împrumutarea perspectivei personajului-copil sau de conectarea universurilor ficționale revoluate cu realitatea contemporană cunoscută, detabuizează reprezentarea tradițională asupra imaginarului specific vârstei și, în același timp, conservă magia actului povestirii.

Rearticularea particularizată a dicțiunii și negocierile de sens aduse de numeroasele adăunări conduc, la macronivel, către re-înființarea modelelor textuale în opere cu valoare estetică de sine stătătoare ce răspund, în același timp, cadrului pragmatic al lecturii infantile. Cărțile colecției se impun astfel ca re-creații în toată puterea cuvântului: nu copiază lumi, ci le metabolizează omagial și original, depășind adaptarea abreviatoare specifică cărților pentru copii. Mizând (cu excepția, justificată de altfel, a *Căpitanului Nemo*) pe conservarea spiritului operei-matrice, nu pe transformarea semantică sau

pe replica sa, *Save the Story* ilustrează, de cele mai multe ori cu reușite estetice notabile, că rescrierea în paradigma literară a asemănării sau *iso-rescrierea* (Miloi 2015: 99-100) își are locul său bine definit în literatura pentru copii, reconfirmând instituția canonului cu funcția sa cultural-formativă.

Referințe bibliografice:

- BODIȘTEAN, Florica 2007: *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință.
- CĂLIN, Vera 1967: *Prefață* la Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, traducere de Leon D. Levițchi, București, Editura pentru Literatură.
- CERNĂUȚI-GORODEȚCHI, Mihaela 2008: *Literatura pentru copii. Sintează critică*, Iași, Editura Universitas XXI.
- GENETTE, Gérard 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GOGIANU, Cristina 2015: „Logodnicii” lui Manzoni pe înțelesul copiilor. *Re-povestire de Umberto Eco* in „Orizonturi culturale italo-române”, an V, nr. 4, http://www.orizonturiculturale.ro/ro_recenzii_Cristina-Gogianu-Logodnicii-repovestire.html. [Accesat 2. 05. 2022].
- KLINGBERG, Göte 1986: *Children's fiction in the hands of the translators*, Lund, CWK Gleerup.
- MARCHETTI, Francesco 2010: *Alessandro Baricco: dopo Don Giovanni forse Moby Dick. Intervista sulla collana Save the Story*, <https://www.wuz.it/intervista-libro/5179/alessandro-baricco-dopo-don-giovanni-forse-moby-dick.html>. [Accesat 2. 05. 2022].
- MILOI, Ionuț 2015: *Cealaltă poveste. O poetică a rescrierii în literatura română contemporană*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
- NIKOLAJEVA, Maria 2011: *Translation and Crosscultural Reception* in Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso, Christine A. Jenkins (Eds.), *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, New York and London, Routledge, p. 404-416.
- O'SULLIVAN, Emer 2009 (2005): *Comparative Children's Literature*, translation by Anthea Bell, London and New York, Routledge.
- OITTINEN, Riitta 1993: *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*, Tampere, University of Tampere.
- OITTINEN, Riitta 2000: *Translating for Children*, New York and London, Garland Publishing.
- PRINCE, Nathalie 2015 (2010): *La littérature de jeunesse*, 3e édition, Malakoff, Armand Colin.

SLĂVEȘCU, Micaela 1971: *Prefață* la Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, traducere de Mihai Codreanu, București, Editura Ion Creangă. <http://bookanista.com/savethistory/> [Accesat 2. 05. 2022].

Surse:

BARICCO, Alessandro 2017: *Istoria lui Don Juan*, ilustrații de Alessandro Maria Nacar, traducere din italiană de Mariana Adameșteanu, București, Curtea Veche Publishing.

BENNI, Stefano 2018: *Cyrano de Bergerac*, ilustrații de Miguel Tanco, traducere din italiană de Adriana Cîrlănuș, București, Curtea Veche Publishing.

CAMILLERI, Andrea 2018: *Nasul*, ilustrații de Maja Celija, traducere din italiană de Cornelia Dumitru, București, Curtea Veche Publishing.

COE, Jonathan 2014: *Călătoriile lui Gulliver*, ilustrații de Sara Oddi, traducere din engleză de Simona Goșu, București Curtea Veche Publishing.

ECO, Umberto 2014: *Logodnicii*, ilustrații de Marco Lorenzetti, traducere din italiană de Diana Calangea, București, Curtea Veche Publishing.

EGGERS, Dave 2017: *Căpitanul Nemo*, ilustrații de Fabian Negrin, traducere din engleză de Mihnea Gafița, București, Curtea Veche Publishing.

LI, Yiyun 2017: *Epopoea lui Ghilgameș*, ilustrații de Marco Lorenzetti, traducere din engleză de Răzvan Năstase, București, Curtea Veche Publishing.

MAZZUCCO Melania G., 2018: *Regele Lear*, ilustrații de Emanuela Orciari, traducere din italiană de Cornelia Dumitru, București, Curtea Veche Publishing.

SMITH, Ali 2017: *Antigona*, ilustrații de Laura Paoletti, traducere din engleză de Roxana Bîrsanu, București, Curtea Veche Publishing.

YEHOSHUA, Abraham B. 2018: *Crimă și pedeapsă*, ilustrații de Sonja Bougaeva, traducere din italiană de Eva Simion, București, Curtea Veche Publishing.

A NOTE ON SYLVIA PLATH'S BIOGRAPHICAL MYTHOLOGIES

Gabriela GLĂVAN

West University of Timișoara, Romania

gabriela.glavan@e-uvvt.ro

A Note on Sylvia Plath's Biographical Mythologies

DOI: 10.35923/AUTFil.60.06

Sylvia Plath's death by suicide at age 30, on February 11, 1963, has become a pivotal point in modern literature, a particular mythology reflecting the paradoxical divide between literature and biography – simultaneously unifying and separating the realm of creation and that of life. In Plath's case, the two worlds are difficult to separate, and a particular type of mythology stems from this complex ground. I shall explore Plath's post-1960 correspondence with her psychiatrist, Dr. Ruth Beuscher, to reveal some significant characteristics of this captivating biographical narrative.

Keywords: *biography; correspondence; suicide; depression; literature and medicine; medical humanities.*

The complex mythology surrounding the life and death of Sylvia Plath are well known, as it bears striking similarities with the Romantic myth of premature death and to a particular aesthetics of death and dying. However symbolic and disturbing her end, Sylvia Plath's final year was heavier with significance and meaning: she wrote and finalized her defining volume of poetry, *Ariel*; she published her only novel, *The Bell Jar*, now part of the canon of modern literature, using the pseudonym Victoria Lucas; she continued to maintain an active correspondence with family and friends during her turbulent separation from husband Ted Hughes, the celebrated English poet laureate. I intend to explore a representative part of Plath's post-1960 correspondence in order to analyze two aspects of her biographical narrative, which I consider cardinal to the mythologies surrounding her life story and literary persona: her idyllic projections of family life and the dramatic

demise of her marriage to Ted Hughes. I shall rely on the two volumes of correspondence published in 2018, *The Letters of Sylvia Plath*, containing a previously unpublished set of fourteen letters from Plath to her American psychiatrist, Dr. Ruth Beuscher.

I propose a brief contrastive reading of some of Plath's most notable letters, which allows for articulating a coherent argument in favor of the notion that, through her correspondence, Plath contributed to her own biographical mythology. By reading some of her letters to Ruth Beuscher, we may discern between Plath's carefully curated social presence and her intimate, rawer, and sincere one. My interest in Sylvia Plath's correspondence stems from the belief that this part of an author's oeuvre is equally challenging and relevant to investigate. The methodological paradoxes of reading a writer's correspondence lie in the problematic issue of the private/public divide. Writing for a vast or a minimal audience involves radically different strategies, mannerisms, and intellectual frameworks. Moreover, correspondence offers context and depth to particular moments in a writer's career and the relationships that influenced their creativity and productivity within a specific interval. Harold Fromm (1990: 251) considered correspondence an essential revelator of Plath's mental struggle, specifically the lack of strength "to forge a coherent self from the multiple and warring fragments of her psyche" as "her journals and letters home are blatant documents of this phenomenon, which is the most pervasive characteristic of all her writings." For Jonathan Ellis (2011: 16), the different "selves" of the writer become visible in her correspondence; therefore, "Plath's letter-writing self is equally in control and just as staged" as her literary self.

Private literature raises essential questions about the limits of biography and the relevance of such writing in the larger context of an author's oeuvre. Moreover, one might question this relevance in the particular case of Sylvia Plath, as the impact of biography on her works is explicitly remarkable. The publication of *Letters Home* in 1975 generates similar questions, as it is well-known that Aurelia Plath and Ted Hughes edited the volume in such a manner as to counteract the "damage" done by the 1971 publication of *The Bell Jar* in the United States (Gill 2008: 93). Plath's novel was a transparently autobiographical account of her first mental breakdown at age 20, and most characters were easy to recognize.

Plath chose to publish *The Bell Jar* under a pseudonym due to the novel's massive autobiographical dimension. She hoped hiding her real identity would spare her mother from a certain level of public scrutiny. Yet Plath's

relationship with her mother was problematic on many levels, as her letters to Aurelia Plath prove. Considered Plath's defining work, the poetry volume *Ariel* is significantly influenced by her personal struggle. Written in the autumn of 1962, during the cataclysmic months of Plath's separation from Hughes and his simultaneous affair with Assia Wevill, *Ariel* stands proof of the poet's need to channel her emotional turmoil into a creative process that involved working from four o'clock in the morning to eight o'clock, when her two small children used to wake up. Mirroring the difficulties of the period, her correspondence to her psychiatrist reveals the extent of her trauma, loneliness, and fear of an imminent mental collapse.

Sylvia Plath's state of mind in the years preceding her death indicates severe episodes of mental issues that have been placed by scholars under the umbrella of "recurrent severe disorders of mood (depressive and/or manic)" (Cooper 2003: 296). Brian Cooper is a professional in the field of mental illness and a researcher interested in Plath's complex pathology. By gathering biographical data and information concerning Plath's medical history, Cooper (2003: 296) believed that Plath was a manic depressive whose illness was "apparently spontaneous in onset, the depressive phase being accompanied by psychomotor retardation, feelings of guilt and unworthiness, early-morning waking and somatic changes". In London, the American poet saw her general practitioner, Dr. John Horder, shortly before her death. He firmly recommended her specialized psychiatric care, and referred her to a woman doctor, as she had asked. Plath committed suicide a few days before her appointment was due. Dr. Horder, whose name was mentioned on the writer's suicide note, later confessed in interviews: "I believe, indeed it was repeatedly obvious to me, that she was deeply depressed, "ill", "out of her mind", and that "any explanations of a psychological sort are inadequate..." (Horder, qtd. in Cooper 2003: 297).

Plath's suicide in the early hours of February 11, 1963, was the last chapter in a long history of self-destructive gestures – a decade earlier, she had almost succeeded in taking her own life by ingesting a vast amount of sleeping pills and hiding in a small, barely accessible enclosure under the porch of her family home. Her brother accidentally heard her groaning and called for help barely in time to save her life. Other smaller incidents, such as a car accident in 1962, could be considered incomplete suicidal gestures. Until 1971, when Al Alvarez, a London critic and friend to Plath and Hughes, published his essay on suicide, *The Savage God*, the writer's dramatic exit from life was shrouded in a mystery that was amplified by

Plath's family, especially her literary executor, Ted Hughes, who managed the writer's published oeuvre and her manuscripts. Besides his consistent evocations of Plath, Alvarez reminisces about the poet's final months in a somewhat romanticized manner, detailing his encounters with a visibly deteriorating psychiatric patient who threw herself into writing her most comprehensive oeuvre. In Alvarez's view, Plath wrote with certain despair, as if to save her mind from the "madness" she so terribly feared in the days preceding her definitive suicidal act. Yet Alvarez's essay became referential for another reason – it put forth the idea that Plath had died unintentionally, as she had, in fact, intended to draw attention upon herself at a moment when she felt deserted and overwhelmed. The note she left behind, pinned on the children's cot, read "Call Dr. Horder", followed by the doctor's phone number, as if she had hoped to be, once again, saved at the very last moment. Plath was convinced, according to Alvarez (1971: 22), that "to be an adult meant to be a survivor", which means to survive her own near collision with death; once every decade, she had to challenge death, confront it directly and overcome it. It is possible, the critic suggests, that she had attempted suicide on multiple occasions, and each time she was saved or failed in her attempt. On February 11, 1963, "she gambled for the last time, having worked out that the odds were in her favour, but perhaps, in her depression, not much caring whether she won or lost. Her calculations went wrong and she lost" (Alvarez 1971: 37).

However, Alvarez's interpretation of the facts and events preceding Plath's death border on speculation, as further scholarship on her mental issues confirm suicidal behavior as a symptom of the manic depression she had been suffering from. Recently, this chapter of Plath's biography gained new perspectives with the publication of the Beuscher letters, as this new body of documents proved highly significant for a rereading of Plath's biographical mythologies, primarily because they document in painful detail the writer's marital crisis and separation from her husband, the subsequent mental decline and ultimately her state of mind before taking her own life. Lucid and almost surgically precise in outlining psychological details, these letters are the tip of a massive iceberg – the Plath/Beuscher correspondence was far vaster than the fourteen letters included in the second volume of Plath's correspondence, published in 2018. However, they may remain the only vestiges documenting the complex relationship between the poet and the medical professional who managed her illness in the aftermath of her 1953 suicide attempt. Although Plath scholars and biographers have signaled the fact that there is possibly a significant number of texts that are

either lost or owned by private collectors who reject their publication, the Plath/Beuscher letters are, at the moment, an essential chapter of the Plath story, offering crucial insight into the poet's final years, both from a creative and a biographical perspective.

The publication of the Plath/Beuscher correspondence was far from an easy journey. Following Plath's death, Hughes imposed a highly cautious attitude towards biographers by discouraging many potential writers from taking on such a task. One such "unofficial" biographer was Harriet Rosenstein, a feminist scholar who had serious intentions to write a more or less impartial life story of Plath. After a few meetings with her, Beuscher gave her fourteen letters she had received from Plath. Although Rosenstein later abandoned her project, she refused to give back the letters to Beuscher. After decades of remaining virtually untraceable, the letters surfaced in 2017, when a book dealer put them up for sale. The subsequent controversy only ceased when Smith College, Plath's Alma Mater, bought the letters. Frieda Hughes, the daughter of Plath and Hughes, her mother's literary executor, gave her consent to publish them. In 2018, when a new edition of Plath's correspondence was published, she agreed to include the letters in the second volume. After reading them for the first time, Frieda Hughes (2018: 8) noted: "I decided to let people make up their own minds and, hopefully, find the kind of understanding that my mother was working towards near the end, despite the return of the 'madness' that took her anyway".

Ruth Tiffany Barnhouse (married Beuscher), M.D., an ordained Episcopal priest since 1980, was a cardinal presence in Sylvia Plath's life. She met Plath in September 1953, when the writer was a patient at McLean Hospital, a reputed mental institution near Boston, after her first suicide attempt. At the time, Barnhouse was 30, and Plath, aged 20, was one of her first patients. She had attempted suicide in August, and she was immediately put on medication, doubled by psychotherapy. They connected in a rather unique manner, and their professional relationship evolved into a friendship that lasted until the last weeks of Plath's life. In the winter of 1962-1963, in a desperate state, Plath asked Beuscher to take her and the children into her home in America. It appears that Beuscher didn't reply to Plath's letter, immensely hurting her feelings. This resulted in a guilt Beuscher carried with her for decades, until death. In a letter to Plath biographer Linda Wagner-Martin dated December 3, 1985, the psychiatrist remembers her difficult position towards Plath during those turbulent days:

“I was very alarmed and had an intuition that I should tell her to get on the next plane and come to see me, in fact she may have mentioned something about flying over in her own letter. I knew, however, that she could not stay with her mother and that she had no money to stay elsewhere. At that time the general protocol for practitioners of psychiatry was such that I could not offer her my own guest room. I thought of breaking that rule, but my own circumstances at the time were such that ... it would be impossible” (Beuscher, qtd. in Rollyson 2020: 163).

Yet, until 2018, when the Plath/ Beuscher letters were published, the depth of the writer’s relationship with her doctor seemed rather underestimated. It resurfaced in no uncertain terms – as Plath firmly declared in a letter dated September 22, 1962:

“I turn to you again, because you are the one person I know who will not advise me to numb or degrade or give up or diminish myself. I am really asking your help as a woman, the wisest woman emotionally and intellectually, that I know. You are not my mother, but you have been the midwife to my spirit” (Plath 2018: 762).

With increasing despair, under the enormous pressure to write, publish, manage the house and raise two children, Plath sought the help of the doctor who had successfully helped her before. Therapy, though, is a complex process requiring certain rules and boundaries, and since the patient and the doctor lived on different continents, letters were the only means to substitute it. In an effort to professionalize their interaction, Plath insisted on paying for Beuscher’s time and effort to help her:

“I’d be awfully grateful just to have a postcard from you saying you think any paid letter sessions between us are impractical or unhelpful or whatever, but something final. Believe me, that would be a relief. It is the feeling of writing into a void that never answers, or may at any moment answer, that is difficult (Plath 2018: 753).

She seemed convinced that payment transformed a friendly, more casual interaction, into serious treatment she could effectively benefit from: “Nobody else is any good to me, I’m sick of preamble. That’s why I thought if I paid for a couple of letters I might start going ahead instead of in circles” (Plath 2018: 754).

Although it spans the last three years of her life, the letters to Beuscher are mainly domestic and serene until the summer of 1962, when Hughes started the affair that would end his marriage to Plath. There are, though,

a few notable exceptions worth mentioning. During the winter holidays in 1960, a certain tension arose between the Hugheses; this time, it was not sparked by his now legendary flirting, but by some unfortunate comments his sister, Olwyn, addressed to Plath. In a letter dated January 4, 1961, Plath told her psychiatrist about a Christmas incident that would later prove relevant for her family dynamic: "... this Christmas some small spark touched off the powderkeg & she made obvious to Ted & his mother what I've known all along: that her resentment is a pure and sweeping and peculiarly desperate hatred" (Plath 2018: 540). Olwyn's loyalty to her brother and her brutal dislike of his wife would echo until much later in her life, when she became Plath's literary executor and a primary agent in the endless war of biographers, narratives, and alternative accounts of the facts and circumstances around Plath's marriage and death. From this perspective, these fourteen letters establish a new territory, one in which Plath's voice speaks painful truths about her struggle in her final years. 1960 was the year Plath settled into a frame of mind that later proved harmful to her mental health, one that idealized domesticity and the idyllic lifestyle: "We want a town house, a Cornwall seaside house, a car & piles of children & books & have saved about \$8 thousand simply out of our writing in the past five years toward these dreams & feel in the next five years we may nearly approximate them" (Plath 2018: 541). England felt like home, and London, with its cultural life, good schools, and reliable medical system, offered her a sense of security and fulfillment: "I can't think of anywhere else in the world I'd rather live & have no desire to return to America at all" (Plath 2018: 412). In the summer of 1961, the family bought Court Green, a large old property surrounded by an impressive natural landscape. They worked hard to renovate it, and Plath created a lifestyle in which closeness to nature and a certain degree of sustainable home management become central.

Plath resumed writing to Beuscher in March 1962 and informed her that she had given birth to another child, her son, Nicholas, in January 1962, and that she had lost a pregnancy in the spring of 1961. Her tone oscillates between joy and the barely perceptible premonition that her marriage had entered a period of turmoil. As she had done in her correspondence with Aurelia Schober Plath, her mother, she learned to manage the complicated dialect of dissimulation – the blissful domestic narrative becomes Plath's trademark strategy to cover up her real troubles – her mental state and her marital issues. On March 27, she emphatically declared: "I have never felt the power of land before. I love owning bulbs & trees & all the happiness

of my 17th summer on a farm comes back when I dig & prune & potter, very amateur” (Plath 2018: 695). Then, in a swift change of tone, she wrote: “I had lost the baby that was supposed to be born on Ted’s birthday this summer at 4 months, which would have been more traumatic than it was if I hadn’t had Frieda to console & reassure me. No apparent reason to miscarry, but I had my appendix out 3 weeks after, so tend to relate the two” (Plath 2018: 695). Later that year, she blamed Hughes’ physical violence as the reason for the loss. Defending her father, in her preface to the second volume of Frieda Hughes questions “what [...] would qualify as a physical beating? A push? A shove? A swipe?” (Hughes 2018: 13). The detail didn’t go unnoticed in the press or among Plath scholars, thus reigniting the historical dispute around Hughes’ treatment of Plath during their marriage and especially during the months he was absent from the family home.

Frieda Hughes offers a comprehensive description of the contents of the letters, offering a personal understanding of her parents’ relationship:

“Those fourteen letters were snapshots of my parents’ passionate relationship and subsequent marriage; the finding of a city home, the birth of children, their move to the country and the adoption of what would be an unsustainable idyll, followed by my mother’s suspicion of my father’s affair, the confirmation of that suspicion, her decision to separate, the strengthening of that resolution, the apparent realization that they had been living in what I think of as a hermetically sealed bubble in which they ran out of oxygen, then the decision (following Ruth Beuscher’s written advice) that divorce was the best option, and finally, the letter I feared most, the letter in which my mother’s madness returns just before she kills herself” (Hughes 2018: 7).

After Assia and David Wevill visited Court Green in Devon, early in the summer of 1962, Plath gradually became aware that Hughes might have started an affair with the mysterious German refugee. In her fourth letter to Beuscher, Plath’s distress and inner turmoil became evident. She plainly confessed to her psychiatrist that divorce was not an option, although Hughes claimed his right and desire to “experience everybody & everything” (Hughes 2018: 731). His remarks, as told by Plath in the confidential contract of her correspondence, border on mental cruelty. A pervasive sense of abandonment and betrayal permeates her tone, as she didn’t hesitate to evaluate herself negatively – “I have been a jinx, a chain” (Plath 2018: 731). She even naively asked, “How could a true-love ever want to leave his truly-beloved for one second? We would experience Everything together”

(Plath 2018: 736), unable to accept the inevitability of separation. Collateral narratives later confirmed that Beuscher advised Plath to divorce Hughes and focus on her literary career. Unable to accept the split, she immersed herself in work, writing each day in the early morning hours, before the children woke up. She is aware of the transparent psychoanalytic trap she fell into while believing she protected her marriage: “For fear he would desert me forever, like my father, if I didn’t watch him closely enough” (Plath 2018: 738). Bitter comments targeting Wevill’s infertility and lack of maternal instinct prove the expansion of her anger and resentment at the illicit couple: “What has this Weavy Asshole got that I haven’t, I thought: she can’t make a baby (and really isn’t so sorry), can’t make a book or a poem, just ads about bad bakery bread, wants to die before she gets old & loses her beauty, and is bored” (Plath 2018: 738).

Plath uses a dramatic array of strategies to mentally survive the shock of her separation. Both in her letters to Beuscher and in real life, she tried to articulate an imposed positive outlook on her situation: “this great shock purged me of a lot of old fears. It was very like the old shock treatments I used to fear so: it broke a tight circuit wide open, a destructive circuit, a deadening circuit, & let in a lot of pain, air and real elation. I feel very elated” (Plath 2018: 738) She does not shy away from mentioning sexual details to Beuscher, suggesting that Hughes’ affair had, at one point, the strange effect of an impulse to promiscuity: “I have in me a good tart, as distinct from a bad tart” (Plath 2018: 738). On a larger perspective, his confession of the liaison, his “truth about the femme fatale, which freed my knowledge to sit about in the light of day, like an object, to be coped with, not hid like some hairy monster” had devastating effects on her fragile inner balance, reigniting old fears and the permanent threat of abandonment. When reminiscing about the moment he admitted the affair, Plath wrote a bitter conclusion – “And I didn’t die”. A few months into her new life, anguish and resentment prevail: “a legal separation may just set Ted whirling into this wonderful world where there are only tarts and no wives and only abortions and no babies and only hotels and no homes” (Plath 2018: 757).

The therapeutic role of letter writing becomes visible once her effort to regain focus and confidence reignites the permanent threat of self-harm. She projected her wish for stability and coherence into a self-assuring argument:

“I don’t think I’m a suicidal type any more, because I was really fascinated to see how, in the midst of genuine agony, it would all turn out & kept going. I really did believe it was the Worst Thing that could happen, Ted

being unfaithful; or next worst to his dying. Now I am actually grateful it happened, I feel new” (Plath 2018: 737).

Plath’s long-debated last letter to Beuscher is the final note of an exhausting odyssey. She confirmed what many witnesses have said, over the years, about her severely degraded mental state in the December 1962 – January 1963 period, as she seemed increasingly depressed, overworked, and defeated in her maternal and professional roles. “What appalls me is the return of my madness, my paralysis, my fear & vision of the worst--- cowardly withdrawal, a mental hospital, lobotomies” (Plath 2018: 883). In a tragic twist of fate, the answer from the London psychiatrist she had been referred to arrived three days after she had died.

Sylvia Plath’s letters are an integral part of her oeuvre, fully reflecting her style, metaphors, and particularities. Yet they add the ingredient of biographical inaccessibility and, in a certain sense, of an incomprehensible quality that fueled a protean life story that continues to be intriguing and mysterious. This space of fluid meaning, forbidden entrance, and opaque surfaces is the space that shaped Plath’s biographical mythologies. Her letters to Ruth Beuscher are part of their defining substance.

Bibliography:

- COOPER, Brian, 2003.: *Sylvia Plath and the Depression Continuum* in “Journal of the Royal Society of Medicine”, Jun; 96(6), pp.296–301.
- ELLIS, Jonathan 2011: ‘*Mailed into Space*’: *Sylvia Plath’s Letter Writing*, in Bayley, Sally, Brain, Tracy, *Representing Sylvia Plath*, Cambridge University Press, Cambridge, pp.13-31.
- GILL, Jo 2008: *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge University Press.
- HOMBERGER, Eric 1976: *The Unanswered Questions* in ”Rev. Of Letters Home: Correspondence 1950-1963”.By Sylvia Plath. Ed. Aurelia Schober Plath.
- HUGHES, Frieda, 2008: *Foreword to The Letters of Sylvia Plath*, volume II, Harper Collins, New York.
- LINDA, Wagner-Martin 2007: *Plath’s Triumphant Women Poems*, in Blooms’ *Modern Critical Views. Sylvia Plath*, Updated Edition, Edited and with an Introduction by Harold Bloom, Infobase Publishing.
- PLATH, Sylvia, 2018: *The Letters of Sylvia Plath*, Volume II, Harper Collins, New York.
- ROLLYSON, Carl, 2020: *The Last Days of Sylvia Plath*, The University Press of Mississippi.
- YOUNG, David, 1998: *Tree with an Attitude: Reading Plath Irreverently*, in “Field, Contemporary Poetry and Poetics”, 59, fall, pp.18-23.

AFROFASCISMO CULTURAL Y SUJETO HOMOSEXUAL EN LA BASTARDA (2016) DE TRIFONIA MELIBEA OBONO NTUTUMU

Alain DJARSOUMNA
Universidad de Maroua, Camerún
alaindjars_uma@yahoo.com

Cultural Afrofascism and the Homosexual Subject in Trifonia Melibea Obono Ntutumu's *La bastarda* (2016)

DOI: 10.35923/AUTFil.60.07

One of the significant innovations brought about by sexual liberty is that it is now possible to debate and analyse the theme of homosexuality fearlessly in terms of social oppression (García Sarduy *et al.*, 2002). However, despite gaining freedom in Western countries, homosexuals are far from living harmo-niously within society. Although it arouses the traditional and religious author-ity's indignation, homosexuality has been recognised as an individual right in certain African countries. This work aims to analyse, by using the Sociocriticism method, the interactions between the homosexual subject and the actors of cultural Afrofascism (the traditional Fang society in this case), as well as the image of the homosexual in the same society. It also shows that through this novel, Melibea Obono takes a stand for personal rights and mutual tolerance in traditional African societies.

Keywords: *cultural Afrofascism; homosexuality; tradition; La bastarda; personal rights.*

Desde su nacimiento con la aparición de *Cuando los Combès luchaban* en 1953 hasta los años noventa, la producción literaria guineoecuatorialiana estaba todavía en una fase de inmadurez caracterizada por la ausencia de un patrimonio literario de envergadura similar al del resto del continente. A diferencia de los países vecinos cuyas literaturas se impusieron como armas de lucha anticolonialista, los textos de los dos primeros autores guineoecuatorialianos

(Leoncio Evita Enoy y Daniel Jones Mathama) fueron recibidos entre los críticos como instrumentos de exaltación del colonizador, de ahí su consideración como literatura de consentimiento. La crisis oncenal (1968-1979) acabó echando del país a varios escritores y cerrando todos los espacios de promoción de la cultura, lo cual frenó suficientemente la evolución de esta literatura. Hubo que esperar hasta 1985 para ver publicado un texto en el suelo guineoecuadoriano gracias a María Pilar Nsué Angüe (1945-2017) con su novela *Ekomo*. Aunque diversos escritores se fueron sumando a la fila, esta literatura no consiguió hacerse un espacio ni entre las literaturas africanas, ni entre las de expresión española¹.

Sin embargo, durante estas dos primeras décadas del siglo XXI, se ha observado una rápida emergencia de la literatura guineoecuadoriana. En esta dinámica emergente de este arte, la mujer no se ha quedado al margen. Muchas de ellas han escrito y siguen escribiendo desde fuera y/o desde el interior del país. La literatura femenina de Guinea Ecuatorial abarca una temática heterogénea, con una orientación ideológica particular hacia las condiciones de la mujer africana en un universo sociocultural donde su subordinación al hombre se concibe como una norma y el inverso como subversión indigna. De este grupo de mujeres guineoecuatorias que utilizan su tinta para hacerse entender, forma parte Trifonia Melibea Obono Ntutumu Obono, autora de la novela que nos proponemos analizar en el marco de este trabajo.

La cuestión de la libertad de orientación sexual está en boga en los debates jurídicos hoy en día. Además de los países que ya han legalizado este derecho individual, otros de todos los continentes se van sumando a la retahíla de los territorios donde el matrimonio homosexual se concibe como un derecho al que todo ciudadano puede aspirar libremente. En varios países africanos, como en el resto del mundo, este “derecho individual” está siendo adoptado, a pesar de la indignación que esto suscita entre las poblaciones. En este sentido, no pasamos por alto la prohibición de esta novela de

¹ La invisibilidad de la literatura de Guinea Ecuatorial se debe, según Remei Sipi Mayo y Edjanga Jones Ndjoli, al desinterés por esta literatura tanto en el interior como en el exterior del país. Recordemos que en Guinea Ecuatorial no hay librerías ni casa editorial, exceptuando los centros culturales españoles de Malabo y de Bata que desarrollan y promueven producciones literarias de los jóvenes. La literatura de Guinea Ecuatorial en español, terminología preferida por Justo Bolekia Boleká para recordar lo lingüísticamente diverso que es su país, ha ido abriéndose al exterior gracias a su promoción y su enseñanza en unas universidades africanas (precisamente en Camerún, Costa de marfil, Gabón, Ghana, Senegal, Benín etc.), españolas, estadounidenses y canadienses (https://elpais.com/cultura/2016/10/23/actualidad/1477222999_250129.html).

Melibea en Guinea Ecuatorial. Nuestro análisis se inscribe en la polemizada cuestión de la integración de las personas homosexuales en las sociedades ‘tradicionales’ en general y fang en particular. Se trata, en concreto, de poner sobre el tapete las relaciones que la entidad homosexual y la sociedad tradicional mantienen entre sí en el mencionado libro de Melibea Obono Ntutumu.

La novela que nos proponemos analizar cuenta la historia de Okomo, una huérfana nacida de una relación controvertida según las costumbres fang, pueblo del África ecuatorial que vive en Guinea Ecuatorial, Camerún y Gabón. Su madre, que muere justo después del parto, tenía una reputación de mujer frívola que se iba con todos los hombres del pueblo sin identificarse como esposa de ninguno (Melibea Obono, 2018:32). Las consecuencias de esta mala fama de la madre, las pagan Okomo. Ella crece bajo la responsabilidad de sus abuelos maternos de quienes es propiedad según la ley cultural fang, ya que su padre biológico, a quien sus abuelos califican de “desgraciado”, había pagado la dote de su difunta madre después de que ella llegase al mundo. Okomo vive privada tanto del amor materno como paterno. Sus abuelos le prohíben buscar a su padre biológico. Simultáneamente, se desarrolla en ella una orientación sexual inédita y extraña a pesar de los esfuerzos de sus protectores de apartarla de su tío gay, única persona que podría ayudarla a encontrar a su padre biológico. Logra encontrar a su genitor, pero esto no pone fin a su estatuto de bastarda. Doblemente extraña ante la tradición fang (bastarda y lesbiana), se recluye junto al colectivo homosexual de la trama en la selva, lejos de la vista de la sociedad.

La sociocrítica es una teoría interdisciplinaria que toma cuerpo gracias a los postulados de la sociología de la literatura. Nace en torno a teóricos como Duchet y Cros, respectivamente representantes de las escuelas de París y Montpellier. La sociocrítica recomienda una lectura de lo social en el texto y busca “analyser la structure profonde des textes par rapport aux structures de société (socio-économiques, socio-politiques, socio-culturelles, structures mentales) qui la déterminent” por una parte. Por otra, intenta “opérer une sorte de saisie simultanée de l’histoire et de la sémantique, de l’histoire à travers la sémantique et de la sémantique à travers l’histoire, en posant pour hypothèse principale que les transformations de l’une ne font que reproduire les bouleversements de l’autre” (Cros, 1982 : 9).

Esta reflexión procura responder a la pregunta de saber: ¿cuál es el sitio del personaje homosexual en la sociedad africana, tal como lo describe la novela de Melibea Obono? La respuesta a esta interrogación se hará en

tres diferentes momentos. El primer momento lleva sobre los actores del Afrofascismo cultural y los personajes homosexuales. El segundo estudia la imagen del personaje homosexual en la sociedad referencial. El último apartado es una lectura de la ideología de Melibea Obono a través de esta novela.

1. Los actores del Afrofascismo cultural y el sujeto homosexual en *La bastarda*

El Afrofascismo (de “afro” y “fascismo”) es una derivación analógica del sistema ideológico y antidemocrático de extrema derecha que se destacó en Italia en la Primera Guerra Mundial antes de propagarse en otros países de Europa. El fascismo se daba como meta la supresión sistemática del disenso con el fin de conservar la pureza racial. De hecho, cada elemento social debía aferrarse a las directivas del mando y condenar estricta y enérgicamente la democracia liberal, considerada obsoleta y prescindible.

El Afrofascismo es una forma de dictadura contextualizada al continente africano. Liniger-Goumaz (1983) lo define como “el tipo de dictadura concreta que se da en el régimen de Macías Nguema, así como la que imponen otros líderes del siglo XX africano como Idi Amin en Uganda, Bokassa en la República del África Central o Mobutu en Zaire (Sampedro, 2004: 203).

Entonces, se puede entender por Afrofascismo cultural aquel sistema cultural imperante en África o su diáspora, el cual prohíbe y condena cualquier liberalismo. La cultura² aparece aquí como un todo inmutable, incambiable, por lo que todo elemento cultural ajeno no encuentra sitio en la sociedad. Puede calificárselo como una forma de dictadura cultural que saca sus fundamentos de los usos y costumbres africanos. En este sentido, el “derecho a la libertad” casi no existe para dejar su lugar a las obligaciones de cada uno para con la tradición. El propósito del Afrofascismo es mantener una sociedad culturalmente homogénea, protegiendo e imponiendo la tradición al pueblo, o eliminar a los que no se ajusten a las leyes tradicionales con meta a preservar el mismo núcleo socio-ideológico.

Considerando la realidad sociocultural, la forma de conducta sexual originaria, según las religiones y las culturas es la heterosexualidad, esto

² Para Moliner (1998: 843), “la cultura es el conjunto de los conocimientos, grados de desarrollo científico e industrial, estado social, ideas, artes, etc., de un país o una época.” Según la UNESCO, citada por Lucía Molano (2007: 72) la cultura es “el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencia y tradiciones.”

es, la atracción sentimental y emocional que uno siente por una persona de sexo opuesto. Sin embargo, ha habido grupos minoritarios que se han identificado como homosexuales. Para Rubio Auriol y Aldana (1984), se dice de una persona que es homosexual cuando siente una atracción erótica preferencial a personas del mismo sexo. En cuanto a Marmor (1980), define el sujeto homosexual como un ser movido en la vida adulta por una atracción erótica preferencial definitiva a miembros del mismo sexo y quien usualmente (pero no necesariamente) se involucra en relaciones sexuales con ellos.

1.1. Los actores del Afrofascismo cultural

Cuando hablamos de actores del Afrofascismo cultural, aludimos a aquellos personajes de la trama que se destacan por su empeño, su abnegación y su compromiso por respetar y hacer respetar la tradición. En cada sociedad, existen personas garantes de las manifestaciones socioculturales del grupo humano referencial. En el caso nuestro, se destacan los dos abuelos de la protagonista: Osá y su primera esposa.

Osá

En fang, el apellido *Ossa* u *Ossè* españolizado Osá, designa a una especie de ciruelo (*Dacryodes edulis*), un árbol fructífero oleífero de la familia de los *Burseraceae* muy presente en el golfo de Guinea cuya fruta es popularmente conocida como *atanga* en Gabón y Guinea Ecuatorial, *safou* en Camerún y *ube* en Nigeria.

Osá es el abuelo de Okomo. También lo apodan *el Descalzo* porque casi nunca usa zapatos. Es dueño de una gran factoría. Es un viejo polígamo que aún a su avanzada edad, había logrado casarse con una joven de solo catorce años, la cual le dio cinco varones en cinco años de matrimonio. Este último enlace matrimonial le valió el apodo *nnom ober djom*, es decir, “el anciano que tiene una delicia” (Melibea Obono, 2018:37).

Osá es un hombre muy autoritario y aferrado a las costumbres de sus antepasados fang quienes, para él, se merecen todo el honor y la alabanza de sus descendientes. Niega y condena toda violación de la tradición y exige a toda su familia el cumplimiento de los mandatos de las costumbres del pueblo. Por eso a lo largo de la novela, siempre acusa al padre de Okomo de ser un desgraciado y a Marcelo de ser un enemigo de la tradición. Es un guardián de la tradición por cuanto impide constantemente a Okomo que tenga contacto con ambos hombres. Busca siempre contar a Okomo su

linaje y recordarle su misión para con la tradición. Se murió a causa de la brujería que se había tanto cundido en el pueblo.

Adà

El apellido Adà es uno de los más populares entre las poblaciones fang. Comúnmente, se da a gente femenina, aunque también hay hombres que lo llevan. De acuerdo con Raponda-Walker (1993:16), este antropónimo alude al paso de río, de un tronco de árbol echado sobre un río quizá para conciliar las dos orillas y facilitar el cruce de los transeúntes.

Este personaje es la primera esposa de Osá y abuela de Okomo. Es una mujer de alguna edad avanzada. Es muy celosa, aun en su vejez. Su celo es tal que es capaz de recurrir a un hechicero para reconquistar la afición conyugal de su viejo marido, a pesar de su avanzada edad. En efecto, se le ocurría a su marido Osá no respetar su turno a favor de su rival que estaba más joven y viril.

También es una mujer muy pretenciosa, ambiciosa y tacaña. Se sirve de la situación de su nieta bastarda para sacar provechos de los hombres que sabe que tuvieron relación con su difunta hija. A veces, se mete en la vida conyugal de sus hijas, como es el caso con Marta a quien impone con chantajes encima pagarle cincuenta mil francos, una desorbitante cantidad de dinero para esta. Su propósito no es curarse de ninguna enfermedad como se lo hace entender en su carta, sino reconquistar la atención de su viejo marido que ya no la visita como lo requiere la norma tradicional. Su sobrado gusto por el lujo, lo expresa explícitamente a su hija Marta en estos términos: “Hija: tu matrimonio es el más grande error que has cometido en tu vida. Tu marido, tan anciano y tú, tan joven y... bonita [...] ¡Abandona a tu viejo esposo! ¡Todavía puedes encontrar otro guapo, rico y joven!” (Melibea Obono, 2018:74-75). Por no haber logrado tener un yerno rico con sus propias hijas, intenta conseguirlo con Okomo, recordándole cómo comportarse para atraer a los hombres, maquillándola y embelleciéndola regularmente en cualquier ocasión.

Su misión principal radica en educar a Okomo según las estrictas costumbres del pueblo fang. Le corresponde instruirla como una mujer fang que sepa comportarse conforme a lo que estipula la tradición. Por eso es por lo que le solía recordar a la vez los errores que cometió su difunta madre y las obligaciones de la mujer fang, así como las prohibiciones que se le reserva en la sociedad. Cuando se entera del lesbianismo de su nieta, lo hace todo para quitárselo vedándole ir a la escuela, ir a por agua o ir a jugar con sus

iguales. Por encima, la destierra a otro pueblo (Asok Abia) donde ya tenía planeado para ella un casamiento con algún hombre adinerado: “mi abuela dice que me controlará mejor y aquí buscará a un hombre con dinero para mí a fin de que se me quite el lesbianismo” (Melibea Obono, 2018:110). Para este personaje femenino, “la tradición se respeta”. Por haberla violado su nieta Okomo, ella tiene la obligación de castigarla y restaurarle su identidad femenina.

1.2. Los personajes homosexuales

La homosexualidad en *La bastarda* es multidimensional en este sentido que involucra tanto a personajes masculinos como femeninos. En otras palabras, tenemos las dos variantes de la homosexualidad, a saber, la homosexualidad masculina y la homosexualidad femenina.

Los personajes gais

La palabra *gay* es un anglicismo que designa a los homosexuales masculinos, es decir los hombres que sienten una atracción sentimental y sexual a otros hombres. En el texto a analizar, son gais Marcelo y su amante inominado.

Marcelo

El nombre es de origen latino, siendo la evolución de *Marcellus*, refiriéndose a la diosa de Marte. Se dice también que se refiere a “martillo”, lo cual tiende a aludirlo a la fuerza, la agresión, el ímpetu, la impulsión y la resistencia. Es un personaje fang, pero su nombre de origen latín le da una identidad sincrética.

Es el tío de Okomo, esto es, el primo de su difunta madre y sobrino del viejo Osá. Se lo describe como un hombre-mujer o *fam e mina* en fang. Por su orientación sexual, Marcelo vive muy aislado de la sociedad que lo ve con desconfianza. Sin embargo, Marcelo es un gay muy afectuoso y amable para con su sobrina Okomo a la que trata con ternura.

Marcelo resulta acusado por toda la tribu y particularmente por el anciano Osá. En efecto, Marcelo se ha negado a fecundar a la esposa de su primo infértil. Según la tradición fang, en caso de infecundidad del varón, para darle una prole a este y mantener su linaje, un familiar suyo debe acercarse a su esposa y fecundarla sin ningún problema. Eso es una exigencia de la tribu y Marcelo era el miembro indicado para cumplir tal mandato, servicio que se niega categóricamente a cumplir a pesar del mucho insistir de su tío Osá.

De acuerdo con su prima Marta, la indiferencia de Marcelo ante las mujeres es algo que remonta hasta su infancia. Según dice, Marcelo “nunca fue un niño normal. Desde pequeño ya le agradaba [...] cocinar, limpiar, sonreír y hablar en exceso” que son cosas de mujeres (Melibea Obono, 2018: 84-85). Además, para ella, es un tipo enfermo por cuanto todas las chicas guapas de su infancia le tiraron los tejos en vano. Asimismo, las primeras marcas de la homosexualidad se manifiestan en él a muy temprana edad. En este sentido, su orientación sexual extraña no sería adquirida desde la tierra de los *mitingam*³ donde vivió en un momento de su juventud, sino algo innato.

El amante de Marcelo

No se dice mucho sobre él. Es un hombre oriundo de una aldea circundante a la de Marcelo. Lo expulsaron de allí antes de que viniera a vivir plenamente con Marcelo en el bosque ecuatorial, único refugio de los que no encontraban sitio en la tradición fang. “Este hombre y yo mantenemos una relación desde hace diez años. Los dos vivimos en el bosque porque ... Ya me entiendes. En su pueblo, situado a cinco kilómetros de aquí, también le rechazan” (Melibea Obono, 2018:95).

Los personajes lesbianos

También se conoce como lesbianismo la homosexualidad femenina. Son, pues, lesbianas las mujeres que se sienten motivadas por una atracción amorosa a personas del mismo sexo. Las lesbianas en la novela de Melibea Obono son Okomo, Dina, Pilar y Linda.

Okomo

De acuerdo con (Galley, 1964: 306), el sustantivo ôkomè designa pequeña red de pesca. En cuanto a ôkom, alude a una fruta comestible de una liana caucho amarilla o roja. El apellido *Okomo* sería la variante de una de las dos entradas.

Okomo es el personaje principal de la novela. Tiene diecisiete años. Muerta su madre muy temprano, es confiada a sus abuelos maternos quienes se encargan de criarla según las normas de la tradición fang. Okomo crece sin experimentar el amor de un padre. Como bastarda, no encuentra su sitio en un pueblo donde ser hija bastarda es sujeto de oprobio, particularmente

³ Este término local designa a los Blancos. Se refiere a Europa cuando se habla de la tierra de los *mitingam*.

en la casa de sus abuelos donde le recuerdan siempre, y a menudo muy voluntariamente, esta situación.

Okomo sobresale de sus compañeros de estudio por su inteligencia. Respetuosa, pero muy curiosa, la educación tradicional fang que quisieron inculcarle no pudo impedir que se desviara de la senda tradicional trazada por sus abuelos. Se desarrolla en ella un lesbianismo que podemos calificar de innato. En efecto, a Okomo, no le gustaban nada las trenzas. Las odiaba y quería “vivir con la cabeza rapada sin incomodidades” (Melibea Obono, 2018: 39, 79-80), un poco como un muchacho. Además, ella parece muy consciente de su lesbianismo, si nos apoyamos en este diálogo con su abuela:

[...] Odio sobre todo a Dina. ¿Sabías que no tiene novio a su edad?
¡No tiene novio! -fingí estar sorprendida por la desgracia de Dina mientras pelaba plátanos maduros con un cuchillo bien afilado.
Pues no, hija, no [...]
¿Y eso es grave, abuela? ¿No tener novia es grave?
¿Has dicho novia o he escuchado mal?
Perdón, tú nunca escuchas mal abuela, me he equivocado. Novio quería decir” (Melibea Obono, 2018:68).

Notamos aquí que Okomo se siente implicada indirectamente en lo que dice su abuela, aunque no se lo confiesa abiertamente. Por eso el caso que su abuela plantea atrae muy rápidamente su atención y su curiosidad. En lugar de novio, habla conscientemente de “novia”, aunque su abuela no lo comprende. Estaba al punto de desvelar su lesbianismo por imprudencia, pero logra conservar su secreto, al menos en aquel momento.

En la sociedad, Okomo aparece doblemente extraña. Su eterna situación de bastarda le da un estatuto particular ante la tradición. Aún más su lesbianismo. Condenada a vivir con una doble máscara por su personalidad, acaba desterrándose voluntariamente en el bosque junto a Marcelo, no habiéndose encontrado sitio en una sociedad fang altamente homófoba que la ve como fruto de un accidente erótico.

Dina

Es una joven lesbiana. Su nombre saca su origen en la tradición hebrea, en referencia a la hija de Jacob y Lía, y significa “justificada, juzgada, reivindicada” (Azevedo Uribe, inédito:978). Tiene dieciocho años. Okomo la describe como una chica que “mostraba un carácter fuerte y miraba a todo

el mundo con discreción, pero sin miedo” (Melibea Obono, 2018: 62). Es la amante preferida de Okomo. Al haberse muerto su hermana mayor, su cuñado exigió que se cumpliera la tradición, dado que el matrimonio era reciente. Era pues una obligación para sus suegros darle una de las hermanas de su difunta esposa para que cuidara de los niños y se convirtiera de facto en su mujer. Fue pues Dina la elegida. Sin embargo, no permaneció en este matrimonio. Acabó instalándose junto a Marcelo en el bosque, en compañía de sus tres amantes.

Pilar

En español, el adjetivo “pilar” remite a columna de soporte, respaldo o punto de apoyo. El origen de este nombre femenino se relaciona con la advocación de la Virgen Nuestra Señora del Pilar, en la provincia de Zaragoza, Comunidad Autónoma de Aragón, España. Según cuenta la tradición, reportado por Azevedo Uribe (¿?: 1787), en las márgenes del río Ebro, sobre un pilar de piedra, apareció al apóstol Santiago la Virgen María

Pilar es también una de las cuatro lesbianas de la novela. Es una joven muy callada y huérfana de madre. Según se rumoreaba en el pueblo, su madre falleció a causa de la brujería, pero en realidad la asesinó su padre. Su mismo padre, que la violaba ya desde que ella era pequeña, la deja finalmente embarazada. Ella también acaba desterrándose en el bosque con sus amantes (Melibea Obono, 2018: 111).

Linda

Femenino del adjetivo “lindo”, esto es guapo, bello, hermoso, el nombre Linda es de origen latín. Linda es otro personaje lesbiano de la trama. Según la describe Okomo, es verdaderamente linda, tanto sus ojos como su trasero. Forma con las tres anteriores el “Club de la indecencia”. Fue obligada a casarse contra una deuda que su padre adquirió y que no podía pagar. Por las violaciones que le hace padecer su ‘esposo’, se marcha del hogar para finalmente acabar afincándose en el bosque con sus amantes (Melibea Obono, 2018: 110-111).

2. La imagen del personaje homosexual en la sociedad textual

El concepto de “imagen”, de por sí mismo, es muy complejo. Por su inextricabilidad, definirlo en una acepción más amplia y abarcadora parece una tarea difícil (Fokou-Ngouo, 2020: 214). El Diccionario de la Real Academia Española (2014, 23ª edición) propone un compendio de definiciones

que dan cuenta de la complejidad que encierra este concepto, de las cuales sacamos cuatro a continuación:

“Del latín *imago*, la imagen es: 1. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. 2. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. 3. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él. 4. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en las monedas en enjambres furiosos”.

Por su parte, Moliner concibe la imagen como: “1. representación de un objeto en dibujo, pintura, escultura, etc. 2. Figura de objeto formada en espejo, una pantalla, la retina del ojo, una placa fotográfica, etc. 3. Esa misma figura recibida en la mente a través del ojo. 4. Representación figurativa de un objeto en la mente” (Moliner, 1998: 90).

Entre las acepciones que ambas referencias dan a la palabra “imagen”, se destaca el término “representación” del que también se sirve Roland Barthes (1964: 40) para definir la imagen. Para este último, la imagen es la representación analógica, o sea, la copia de algo. En cuanto a Pageaux, trae más abundamiento a la cuestión orientando su acepción hacia un enfoque socio-cultural y literario. Según él, la imagen es “la représentation d’une réalité culturelle au travers de laquelle l’individu ou le groupe qui l’ont élaborée (ou qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l’espace culturel, social, idéologique dans lequel ils se situent” (Pageaux, 1995 :140).

Señalemos, antes de adentrarnos en esta parte, que el sujeto homosexual en este texto está encarnado por Marcelo. Es sabido que también son homosexuales (lesbianos) los cuatro personajes femeninos. Sin embargo, en la tradición fang plasmada en el texto, las lesbianas no existen como institución. Dicho de otra manera, no se reconoce a una mujer que tenga atracción sexual por otra mujer. Por eso no hay ningún término para designar a una lesbiana, contrariamente al *gay* que se conoce con el nombre de *fam e mina* u hombre-mujer. Por eso es por lo que la sociedad no es tan hostil para con las cuatro lesbianas como lo es con los *gais*. En efecto, se piensa que, para quitarles el lesbianismo a las mujeres, solo basta con darlas en matrimonio forzosamente. Razón por la cual este apartado quedará centrado en el personaje de Marcelo.

2.1. El personaje homosexual como enemigo de la tribu y de la tradición

Del latín “tribus”, la tribu es según el Diccionario de la Real Academia Española (2014):

“1. Cada uno de los grupos de origen familiar que existían en algunos pueblos antiguos. *Las doce tribus de Israel*; 2. Grupo social primitivo de un mismo origen, real o supuesto, cuyos miembros suelen tener en común usos y costumbres; 3. Grupo de individuos con alguna característica común, especialmente las pandillas juveniles violentas. Las tribus urbanas; 4. [en biología] Cada uno de los grupos taxonómicos en que se dividen muchas familias y que, a su vez, se subdividen en géneros.”

En el campo socioantropológico, Maurice Godier (2010) apunta que el concepto de tribu alude a un colectivo de hombres y mujeres de todas generaciones que se consideran descendientes de un mismo antepasado ora por los hombres ora por las mujeres, lo cual reafirma su parentesco y la solidaridad mutua que se sienten uno por el otro.

En lo referente a la tradición, está vinculada con la noción de legado o herencia. La tradición sirve de nexo entre un conjunto transmisor y otro receptor. En otras palabras, la tradición es todo lo que tiene que ver con la memoria y la identidad de un grupo y que los ancianos se dan como meta transmitir a los jóvenes. En cada sociedad, los padres transmiten valores, costumbres, ritos y usanzas a sus descendientes, los cuales a su vez los transmiten a los suyos no solo con el fin de inmortalizar la memoria identitaria colectiva sino también para mantener una relación armoniosa con el otro, la naturaleza y el mundo espiritual.

Los conceptos de tribu y de tradición en la sociedad africana son muy importantes. La tribu no es una mera agrupación de personas de una misma familia. Más que un mero conjunto de los descendientes de un mismo antepasado, es algo sagrado que merece el cuidado y el honor de todos los miembros. Si la tribu exige el respeto y el honor de todos, la tradición lo hace aún más. Estas dos claves socioculturales rigen las normas de conducta en la sociedad fang, las cuales desfavorecen a unos y favorecen a otros. Marcelo se atrae la hostilidad de su entorno tras haberse negado a fecundar a su cuñada cuyo esposo, Marcelino, es infértil.

“- Mi abuelo exige que cumplas con la tribu.

Al oírme, mi tío se enfadó y mucho. Me sentí como una estúpida. Se levantó y dijo de todo sobre mi abuelo, le consideraba un intruso en su vida y le molestaba que me enviara de intermediaria. [...] Me formuló una pregunta que me hizo aún más estúpida que antes: si sabía a qué se refería mi abuelo con eso de que cumpliera con la tradición [...]

- La tribu exige que fecunde a mi cuñada, a la esposa del hermano de tu madre. No puedo acostarme con la mujer de mi primo por muchas razones” (Melibea Obono, 2018:42-43).

El rechazo por Marcelo de esta norma tradicional que concurre en la perpetuación del linaje familiar participa a restringir la prole de su abuelo y de la tribu en general. De ahí la prohibición enérgica y categórica de una orientación sexual diferente de la heterosexualidad y el cumplimiento obligatorio de los requisitos familiares. Todos estos seis personajes homosexuales aparecen bajo la mirada de la sociedad como los enemigos de la tradición y de la evolución de la tribu.

2.2. El homosexual como causa de las desgracias del pueblo

La espiritualidad del negroafricano es tributaria de su relación con la naturaleza. De esta última es de donde saca todo lo esencial para su bienestar. El negro tiene fe en montes, árboles, ríos, animales, pero también y sobre todo en los antepasados. Para una vida armoniosa y apacible, ha de mantener el contacto con todos estos elementos dedicando a sus espíritus los sacrificios necesarios en el buen momento y guardarse de ofenderles de ninguna manera para no provocar su ira.

Entre los negroafricanos, todo evento desgraciado tiene una causa. Nada malo ocurre sin haber sido provocado por alguna fuerza. Asimismo, cuando una desgracia cae sobre el pueblo, los iniciados guardianes de la tradición consultan a los dioses para descubrir las causas y los instigadores de tal desgracia y buscar las soluciones idóneas para sanar el ambiente.

En la novela que analizamos, una desgracia cae sobre el pueblo después de la vuelta de Marcelo de España. Las cosechas que se esperaba sacar no fueron satisfactorias. Y según la sociedad tradicional, es Marcelo el responsable de la falta de cosechas en las fincas. No es directamente culpable por ser el primer homosexual reconocido del pueblo, sino más bien por su insólita y extraña actuación respecto al cadáver de su padre. En efecto, el joven había traído las cenizas de su padre en un bote que colocó en su salón y, además, se negó a celebrar funerales a su difunto padre. Este hecho cultural ajeno a su sociedad de origen está, para muchos, en la base de la divagación del espíritu del difunto por el pueblo. Como consecuencia de ello, según dice a Okomo su abuela,

“el espíritu ha reducido el número de peces de los ríos; los animales del bosque; las cosechas; el clima ha cambiado porque ya no llueve ni el sol sale como antes. Incluso el hermano de tu madre, Marcelino, se ha quedado estéril por culpa de la maldición que desde el mundo de la muerte envía el espíritu del hermano de tu abuelo” (Melibea Obono, 2018: 48).

2.3. El homosexual como *persona non grata*

Como enemigo de la tribu y de la tradición e instigador de las desgracias que caen sobre la aldea, el homosexual no tarda en atraerse la enemistad de todo el pueblo. No es solamente indeseable en la aldea, sino que está perseguido a muerte. Marcelo, visto como la figura emblemática y representante principal de esta fraternidad homosexual, escapa *in extremis* de una calcinación proyectada por todo el pueblo.

Una noche, los aldeanos resuelven quemarlo vivo en su habitación no solo para sanar al pueblo de la homosexualidad, sino también para expulsar a Restituta, una prostituta que vivía con él y con quien muchos varones del pueblo venían a follar a hurtadillas. Acuden entonces con antorchas encendidas a una hora tardía cuando ya le dan por dormido. Se han equivocado porque lo encuentran fuera en la terraza conversando con su compañera. Para salvar su vida, Marcelo huye al bosque Otosia, en donde definitivamente fija su nueva morada, junto con su amante quien sufrió también el mismo trato anteriormente. Este bosque se convertirá luego en el abrigo de todos los seis personajes homosexuales del texto.

Se despinta a través de este tejido discursivo una mentalidad nativista del pueblo fang ante el disenso ostentado por el sujeto homosexual. Si el propósito del nativismo es que “en los estados deberían habitar exclusivamente miembros del grupo nativo (“la nación”)” (Mudde y Rovira Kaltwasser, 2019:74), queda obvio que el sujeto homosexual no es extranjero inmigrante en la sociedad textual. Es oriundo de la selva y parte integrante del colectivo sociocultural referencial. No obstante, su orientación sexual lo convierte en un elemento extranjero que se erige en “una amenaza fundamental para el estado-nación homogéneo” (Mudde y Rovira Kaltwasser, 2019:74), lo cual acaba desterrándolo y condenándolo a un exilio intra-territorial.

3. Simbolismo ideológico de la novela analizada

De manera global y de lo visto anteriormente, se nota que, a través de esta novela, se emiten muchos recados al mundo entero y África en particular. La autora intenta transmitirlos en sus escritos, de una u otra manera. Pero los catalogamos en una ideología basada en la promoción del derecho a la libertad, a la vida, la tolerancia mutua y la diversidad sexual.

3.1. *La bastarda* como abogacía por la libertad individual y la vida de los LGBT⁴

La noción de libertad, aunque permanece todavía polémica, denota la idea de libre árbitro. Uno es libre porque le gusta lo que hace y/o lo que vive. Según el Diccionario de la Real Academia Española (2014), la libertad es: “1. la facultad natural que tiene el hombre de obrar de una manera o de otra, y de no obrar, por lo que es responsable de sus actos.” Aristóteles (1974:78) asienta en *La Política* las bases de lo que se conoce como libertad, reconociendo al *zoon politikon* (animal político) la capacidad de decidir de modo libre y racional entre un compendio de opciones y actuar conforme a la misma decisión. La libertad con que cuenta el hombre en cuanto hombre político le garantiza una plenitud, salvo que podría estorbar la del otro. De esta forma, de acuerdo con González Pérez (2012:140) la libertad “queda extendida a la capacidad de elegir bajo propias circunstancias y determinaciones, pero nunca como capacidad absoluta de hacer lo que se quiera.”

Ahora bien, la sociedad actual tiende a globalizarse y cristalizarse en lo que se ha venido a denominar Aldea Planetaria. Se mezclan contenidos culturales y tradicionales con las aportaciones del exterior. Siendo así, en una sociedad regida por unas normas tradicionales y socioculturales que se transmiten de generación en generación, la libertad no encuentra siempre su sitio. Se convierte en una estirpe de un conflicto jurídico que pone cara a cara al derecho y la tradición.

El modo de funcionamiento sociocultural basado en la tradición aparece una dictadura para quienes se ven ahogados en un tal sistema represivo caracterizado por la erradicación obligatoria del disenso. Ser o no ser tal persona emana de uno mismo. Optar uno por ser alguien con ideales extraños es una iniciativa individual y personal. En el caso de esta novela, el personaje homosexual está consciente y convencido de lo que es y de lo que quiere. Las siguientes palabras de Okomo lo patentizan:

“Seguía limpiándose [su tía Marta] las lágrimas mientras yo trataba de adivinar el motivo de su llanto. Al final, me confesó que lloraba por mi desgracia, por la desgracia de que yo no me hubiera preparado para que toda mi familia comiese y viviese bien gracias a los recursos que aportarían los hombres que se fijaran en mí. Poco podía imaginar que mi

⁴ Esta sigla, formada por las iniciales de las palabras Lesbianas, Gais, Bisexuales y Transgénero, se refiere al conjunto de las personas con estas orientaciones sexuales e identidades de género. Su símbolo más representativo es la Bandera LGBT o la Bandera arcoíris.

corazón ya estaba ocupado por Dina, en quien pensaba constantemente. Estaba claro que mi tía no iba a entender mi orientación sexual y, tras mi llegada, empezó a hacer planes” (Melibea Obono, 2018: 80).

El sujeto homosexual sabe perfectamente que tiene una orientación sexual diferente y extraña en el universo donde vive y el precio que podría pagar a causa de eso. Razón por la cual, a pesar de las represiones, las amenazas y las medidas de la sociedad para quitarle su atracción sexual extraña, él sigue con los mismos ideales que constituyen su propia identidad en cuanto individuo.

La sociedad tradicional de nuestro texto se caracteriza por su fuerte apego a la tradición. En esta perspectiva, uno casi no tiene derechos. De no ser el caso, son derechos reservados para una porcioncita del pueblo. El resto del pueblo, esencialmente mujeres y homosexuales, aparece como los “sin derechos” que deben siempre someterse y nunca beneficiarse de los favores tradicionales.

La historia de un sujeto homosexual vulnerable cuyo destino está vinculado por siempre con la soledad, el sufrimiento, la tortura y la represión despierta en el estado de alma del lectorado un sentimiento de revuelta contra el verdugo tradicionalista y de compasión por la víctima homosexual. El material narrativo-discursivo sutilmente elegido por la autora deja vislumbrar en filigrana su ideología frente a esta polémica transnacional en torno a la situación de la comunidad LGBT.

Como queda aclarado anteriormente, la sociedad referencial no reconoce a las lesbianas como institución sexual. Una “mujer hombre”, no existe. Solo existe “hombre mujer”, esto es, un hombre pasivo durante el coito. Esta negación del lesbianismo connota una idea de pasividad de la mujer, así como su incapacidad de tomar iniciativas en el acto sexual. De ahí que el histerismo afrofascista de los ancianos fang está siempre enfocado en acabar a toda costa con Marcelo a quien consideran el único responsable de las desgracias del pueblo, como se ha comentado anteriormente.

Entonces, en el consejo de ancianos que es el órgano habilitado y acreditado a tomar medidas sobre parecidos asuntos, se decide unánimemente la muerte del contumaz Marcelo. Es homosexual y el potencial responsable de la propagación de esta abominación entre los fang además de alberga en su casa a una prostituta que contagió a varios varones con enfermedades sexuales. Por encima de todo, ha declinado la orden de fecundar a su cuñada y dar una descendencia a su primo infecundo. Razones suficientes según ellos para calcinarlo a altas horas de la noche, mientras estaría durmiendo, cosa que no lograrán.

3.2. *La bastarda*: una plegaria por la tolerancia mutua y la diversidad sexual

Como dicho anteriormente, hoy en día el mundo vive en un proceso de diálogo y mezcla interculturales. Resulta muy difícil, casi imposible, encontrar en nuestros días, un grupo humano auténtico que vive sin ningún contacto con lo ajeno. Lo social puede ser culturalmente homogéneo. Sin embargo, como conjunto de varios individuos, es antes que nada algo heterogéneo. Entonces, la diversidad es “un continuo de conductas en el que un elemento no tiene mayor valor que cualquier otro. La diversidad sexual abarca las sexualidades “plurales, polimorfos y placenteras” como la homosexualidad, el lesbianismo, la bisexualidad, y la identidad de género ya sea como identidades esencializadas o como prácticas sexuales sin carácter identitario” (Weeks, 2000 citado por López Castañeda, 2018:7). Como tal, el afianzamiento del conjunto social no debe sino construirse sobre la tolerancia mutua.

La sociedad textual, según nos la describe la narradora, se caracteriza por su hostilidad hacia las diferencias individuales. Ser una hija bastarda es una deshonra para la familia. Pero el hecho de que Okomo sea bastarda no es culpa suya. De haber tenido ella la posibilidad, hubiera preferido nacer en un matrimonio aprobado por la norma cultural. No obstante, la sociedad, empezando por sus abuelos y su padre, no se muestra tolerante hacia ella, haciéndole cargar el peso de una falta que nunca cometió.

Esta intolerancia es aún más aguda cuando se trata del personaje homosexual. Marcelo ha tenido una instancia en un país europeo de donde se puede decir que contagió su homosexualidad, pero se dice claramente en el texto que nunca mostraba interés por mujeres desde muy temprana edad. En cuanto a Okomo y sus tres amantes, no tuvieron contacto con el exterior. Han sido educadas en el pueblo según los valores tradicionales fang. Sin embargo, estas instrucciones no impidieron el desarrollo de su orientación sexual que podríamos calificar de congénita también. Asimismo, ser homosexual no está reservado a un grupo humano preciso. Le puede ocurrir a cualquiera. La construcción del discurso narrativo, así como la construcción de las identidades de los personajes por la autora nos llama la atención sobre su postura frente a la discriminación y el estigma que padecen los personajes homosexuales. Esta obra es entonces una plegaria por la tolerancia hacia las diferencias individuales.

Conclusiones

Esta reflexión se centraba en las relaciones que los personajes homosexuales y la sociedad mantienen entre sí en *La bastarda* de Trifonia Melibea Obono. Concretamente, se buscaba situar al personaje homosexual como elemento de la sociedad tradicional fang a través de las representaciones que se le atribuye a lo largo del corpus analizado. Para llevarlo a cabo, nos hemos apoyado en el método sociocrítico para entender y aprehender el funcionamiento de las estructuras sociales presentes en el texto. Nuestro análisis ha contado con tres partes. En el primer apartado, se ha censado con unos detalles los principales actores del Afrofascismo cultural y los personajes homosexuales. Enseguida, hemos analizado la representación imagológica y cultural del homosexual en cuanto parte integrante del conjunto sociocultural fang. Al final, nuestro estudio ha desembocado en son-sacar la ideología de la autora. Deducimos globalmente de este estudio que, en *La bastarda*, conviven de manera conflictiva dos polos. Por un lado, la sociedad fang homófoba, caracterizada por su férrea e histérica oposición a las diferencias individuales. El respeto de la tradición no es una opción e infringirla es pasible de pena según la gravedad de la infracción. Por otro lado, el personaje homosexual, resuelto a vivir según sus gustos, está representado como la causa de todas las calamidades y por lo tanto condenado al destierro a fin de evitar los achaques constantes de una sociedad altamente nativista, de huir la mirada acusadora de la misma y la represión de que es objeto. Mediante este texto, se puede aprehender un recado que la autora ecuatoguineana deja al mundo. Melibea Obono desdramatiza el tema de la homosexualidad, se pone en la encrucijada de dos fuerzas antagónicas y trata de cultivar el relativismo y la tolerancia mutua a fin de reducir el gran trecho que se ha establecido entre los dos polos referenciales.

Referencias Bibliográficas

- ARISTÓTELES, 1974: *La Política*, trad. de Pallí Bonet, Barcelona: Bruguera.
- AZEVEDO URIBE, Gabriel, ¿?: *El significado de sus nombres y apellidos*, compilación inédita.
- BARTHES, Roland, 1964 : *Rhétorique de l'image*, in "Communications", 4, pp. 40-51.
- CROS, Edmond, 1982 : *Propositions pour une sociocritique*, Montpellier: CERS.
- CROS, Edmond, 2003: *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín: Editorial

- FOKOU-NGOOU, Arthur Freddy, 2020: *Cuerpo femenino en imagen o ritualización de la resistencia: una lectura semiótica*, in “Revista Sudamérica”, Núm. 12, julio de 2020, pp. 209-243.
- GALLEY, Samuel, 1964 : *Dictionnaire Fang-Français et Français-Fang suivi d'une grammaire fang*, Neuchâtel: Editions Henri Messeiller.
- GARCÍA SARDUY, Gustavo Adolfo, CARDOSO NÚÑEZ, Oscarlyns, AMARO HERNÁNDEZ, Francisco y MEJÍAS ÁLVAREZ, Nelson, 2002: *Los enigmas de la homosexualidad*, in http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202002000300005 [consultado el 19/09/2020]
- GODELIER, Maurice, 2010: *Les tribus dans l'Histoire et face aux États*, Paris: CNRS Editions.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Luis Raúl, 2012: *La libertad en parte del pensamiento filosófico constitucional*, in “Revista Mexicana de Derecho Constitucional”, Núm. 27, junio-diciembre, pp. 135-164.
- LINIGER-GOUMAZ, Max, 1983 : *De la Guinée Equatoriale nguemiste. Eléments pour le dossier de l'Afrofascisme*, Génova: Les Editions du Temps.
- LÓPEZ CASTAÑEDA, Manuel, 2018, *Diversidad sexual y derechos humanos*, México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos.
- MARMOR, Judd, 1980: *Overview: The Multiple Roots of Homosexual Behavior*, Nueva York: Basic Books.
- MOLANO L, Olga Lucía, 2007: *Identidad cultural: un concepto que evoluciona*, in “Opera”, N°7, pp. 69-84.
- MOLINER, María, 1998: *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- MONTSERRAT PÉREZ CONTERAS, María de: 2000: *Derechos de los homosexuales*, Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- MUDDE, Cas y ROVIRA KALTWASSER, Cristóbal, 2019: *Populismo. Una breve introducción*, trad. de ENGUIX TERCERO, María José, Madrid: Alianza Editorial.
- OBONO, Trifonia Melibea, 2018: *La bastarda*, Madrid: Flores Raras.
- PAGEAUX Daniel-Henri, 1995: *Recherche sur l'imagologie : de l'Histoire culturelle à la Poétique*, in “Revista de Filología Francesa”, 8, pp. 135-160, Universidad Complutense, Madrid.
- RAPONDA-WALKER, André, 1993: *Dictionnaire étymologique des noms propres gabonais*, Versailles Cedex: Les Classiques africains.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014: *Diccionario de la lengua española*, 23ª Ed. Madrid: Espasa Calpe.
- RUBIO AURIOLES, Eusebio y ALDANA, Alma. 1984: *Antología de la sexualidad humana*, México: Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa.
- SAMPEDRO, Benita, 2004: *African Poetry in Spanish Exile: Seeking Refuge in the Metropolis*, in “Bulletin of Hispanic Studies”, 81, pp. 201-214. (https://elpais.com/cultura/2016/10/23/actualidad/1477222999_250129.html)

ESTUDIO COMPARATIVO SOBRE EL TEMA RELIGIOSO Y EL PECADO EN EL ESCÁNDALO DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN Y LA PIEDRA LUNAR DE WILLIAM WILKIE COLLINS

Yakoub ABIDI

Universidad de La Manouba, Túnez

yakoub.abidi@outlook.com

A Comparative Study on the Theme of Religion and Sin in *The Scandal* by Pedro Antonio de Alarcón and *The Moonstone* by William Wilkie Collins
DOI: 10.35923/AUTFil.60.08

This article aims to offer an insight into the development of the narrative in Spain and England during the second half of the nineteenth century, by comparing the approach to the theme of religion-sin in *The Scandal* (1875) by Pedro Antonio de Alarcón and *The Moonstone* (1868) by William Wilkie Collins. The paper relates this theme to the narrative ensemble of both novels and other binding elements between the two works.

Keywords: *Pedro Antonio de Alarcón; William Wilkie Collins; The Scandal; The Moonstone; comparative literature; Spanish narrative; English novel.*

La religión y el pecado han sido temas que siempre han dado mucho de qué hablar. Han estado presentes en la cotidianidad humana, permeando todo el quehacer y hasta forzándonos a la toma de decisiones y al camino que deben tomar nuestros pensamientos. Esto, sin importar que seamos devotos o no. Uno de los campos en los que se ha visto reflejada la religión, y también el tema del pecado han sido las artes en todas sus manifestaciones, pero de manera especial en la literatura de todos los tiempos. Tal vez, porque el desarrollo de la literatura siempre ha estado de cerca con alguna comunidad religiosa, o bien se ha usado para expresar ideas contrarias a la religión. En el caso de la narrativa, existen dos novelas que, al comparárlas, resulta interesante cómo están matizadas por el tema de la religión y el

pecado. Esas novelas, a pesar de que no fueron por las que se destacaron sus autores, son *El escándalo* (1875) de Pedro Antonio de Alarcón y *La piedra lunar* (1868) de William Wilkie Collins. No nos consta que nadie haya abarcado la comparación de este tema en las obras de ambos literatos, y en eso radica la originalidad de este trabajo. También, comparamos ambas tramas debido a la importancia del contexto literario en que surgieron puesto que fueron el producto del Realismo vivido en toda Europa, movimiento que se caracterizó por el abandono de los asuntos superfluos y el apego a la realidad, en donde los autores, asumieron el papel de cronistas.

La metodología empleada, en este artículo, se basa en las teorías comparatísticas de la escuela estadounidense y la nueva escuela francesa que acercan textos literarios desde un punto de vista internacional, sin importar la lengua, la cultura, el tiempo o el espacio a los que pertenezcan. Hemos seguido este orden: primero, hablamos, de una manera breve, de los dos autores, y examinamos su ambiente inspirador y el contexto literario en el que aparecieron sus obras. Luego, atendimos a las semejanzas y diferencias con las que los novelistas trataron la religión y el pecado, y la relación de esos temas con el conjunto narrativo de las dos obras. Al final, aparece la conclusión en la que expusimos los resultados obtenidos después de haber realizado este trabajo y las correspondientes reflexiones nacidas del mismo. Y como en todo trabajo de investigación, nos hemos valido de las opiniones y observaciones que hicieron algunos teóricos. Empezando por los autores, Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) fue uno de los primeros novelistas españoles en asentar las bases para representar la realidad en la obra literaria, siendo así una de las figuras más emblemáticas de la nueva dirección literaria que surgió en España en la segunda mitad del siglo XIX: el Realismo.

Aunque fue muy conocido por su obra *El sombrero de tres picos*, escrita en el año 1874 con la intención de presentar una imagen viva y real del pueblo, nos interesa aquí *El escándalo*, novela de tesis y de corte realista, escrita en 1875, ambientada completamente en Madrid y con la intención de tratar tanto el pecado, como la expiación y la redención. Con estos temas, el autor entreteje una crítica social desde las riberas del moralismo:

„Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (Guadix, 1833-Madrid, 1891) fue uno de los escritores más destacados de la España decimonónica. Perteneció al movimiento literario realista, aunque presentara asimismo algunos rasgos heredados del romanticismo, sobre todo el costumbrismo. A lo largo de su vida, evolucionó de ideas liberales y revolucionarias a posiciones más tradicionalistas”. (Seguin, 2017: 4)

De igual forma, William Wilkie Collins (1828-1889) fue un reputado dramaturgo y escritor inglés, cuyos trabajos eran de altos vuelos en los primeros años de su vida. También, fue uno de los autores que establecieron la novela policiaca. Es cierto que la obra más importante de Collins fue *La mujer de blanco*, publicada en 1859, pero para el objeto de este artículo, hemos prestado atención a *La piedra lunar*, escrita en 1868. Es una novela de aventuras, considerada como una de las que puso las bases para las novelas policiales y de investigación. El tema del pecado, especialmente el hurto, está presente en esta obra que constituye un mini retrato de la Inglaterra de los tiempos del autor:

“La piedra lunar no sólo es inolvidable por su argumento, también lo es por sus vívidos y humanos protagonistas: Betteredge, el respetuoso y repetidor lector de Robinson Crusoe; Ablewhite, el filántropo; Rosanna Spearman, deforme y enamorada; Miss Clack, «la bruja metodista»; Cuff, el primer detective de la literatura británica”. (Borges, 1987: 8)

En el caso de Alarcón, se puede decir que su modo de hacer novela guarda cierta semejanza con la forma de Benito Pérez Galdós, aunque, en ocasiones prefiere alejar a los personajes de la realidad, como una manera de hacer más clara la visión de la vida cotidiana:

“Al estudiar la novela del XIX se tiende generalmente a establecer clasificaciones en función de rasgos generales del estilo de un autor dado, olvidando sin embargo las variaciones y, especialmente, las distintas tentativas que se dan en el conjunto de la obra de tal autor. Este hecho es particularmente llamativo en el caso de Alarcón, novelista que es definido en función de la novela de tesis, en particular *El escándalo* (1875), en tanto que esta novela permite contrastar al novelista guadijeño con sus contemporáneos, particularmente con Galdós”. (López, 1985: 197)

Respecto a Collins, en Inglaterra, como parte del Realismo, tenían ya auge las novelas detectivescas, que no eran más que un modo de mostrar la realidad de una manera más cruda. Eso, sumado a las corrientes góticas y sobrenaturales que estaban presentes en la narrativa del entonces, pero en *La piedra lunar* de Collins, se eleva todo esto a su máxima expresión, aprovechando el gran ingenio que tenía su autor para esto:

“La novela policiaca, el paladín de una nueva época positivista, racional. Collins llegó a ser gozne entre ambos momentos [...] La credulidad de Collins es visible. Con el paso de los años, este fenómeno aparece de nuevo en sus novelas, pero progresivamente tratado con mayor escepticismo,

aunque parte de los elementos del mesmerismo se infiltran en la puesta en práctica de nuevos recursos literarios. En concreto, la presencia magnética se trasluce a menudo en *La piedra lunar*”. (Buzón, 2018: 197)

En síntesis, Alarcón y Collins no son productos aislados de sus realidades históricas y literarias. Todo lo contrario, y como se verá en sus modos particulares de tratar la religión y el pecado, sus respectivas plumas fueron revelaciones de la mera en que España e Inglaterra vivieron el auge de asuntos tan neurálgicos como lo fue el dominio por medio de la religión, cosa que no deja de verse tanto en *La piedra lunar* como en *El escándalo*. En esta última obra, el tema de la religión está relacionado, en gran medida, con el miedo a ser juzgado y la hiper-vigilancia hacia los demás y sus ideas, muchas veces, infundadas, lo cual tiene un impacto inmediato sobre los personajes, pues incita a un incesante análisis defensivo, perturbando incluso su forma de actuar para que sea moldeada acorde a la opinión pública:

“Los personajes, y muy especialmente Fabián Conde, viven pendientes de la opinión de la gente. Así lo demuestra el propio motivo que da título a la novela; el escándalo que constituye su propia vida y las circunstancias adversas que se han ido confabulando en su contra”. (Cifo, 1984: 90)

Ahora bien, ¿Cuáles semejanzas pueden apreciarse en la manera en que ambos autores tratan la religión y el pecado? Respecto a la religión, los dos autores parecen tener en mente la idea de la búsqueda de algo que va más allá de lo material y que da el verdadero sentido que tiene la vida. En *El escándalo*, las historias entrelazadas buscan ponerse a merced de la deidad, intentando, al mismo tiempo, conciliar el racionalismo con la moral. Lo que se conoce, hoy en día, por la doctrina filosófica idealista del Krausismo:

“En su primera «revista crítica», fechada el 15 de diciembre de 1875, Revilla percibía ya los signos del incipiente renacimiento de la novela española, «género hasta el presente muy descuidado y abatido entre nosotros». Su auge coincidió con la sustitución de la poesía lírica por la narración en los gustos de la crítica krausista. A la cabeza de sus cultivadores figuraban Alarcón, con *El escándalo*”. (Dorca, 1997: 68)

Existencia del mal en oposición al bien, un asunto que siempre ha estado presente en todas las religiones, y que ambos autores parecen creer a pesar de venerar los dioses de credos distintos. En *El escándalo*, Alarcón inicia con una metáfora, en la que compara el caos de la ciudad con el infierno:

“El lunes de Carnestolendas de 1861 —precisamente a la hora en que Madrid era un infierno de más o menos jocosas y decentes mascaradas, de alegres estudiantinas, de pedigüeñas murgas, de comparsas de danzarines, de alegorías empingorotadas en vistosos carretones—”. (Alarcón, 2016: 5)

En España, como en toda Europa, el auge del catolicismo era creciente en la época de Alarcón. Siendo el infierno asunto contrario a lo celestial y elemento clave de esta religión, es normal que se use como símbolo de lo malo y opuesto a las buenas costumbres. A este respecto, Dendle -filólogo británico y profesor de Literatura Española en la Universidad de Kentucky- escribe:

“The Catholic attitude can only be described as one of fear: fear of the present, fear of the city, fear of the alien ideas”. (Dendle, 1968: 2) (Traducción: La actitud católica sólo puede describirse como de miedo: miedo al presente, miedo a la ciudad, miedo a las ideas ajenas).

Ahora bien, el autor de *La piedra lunar* está permeado por el “politeísmo” de las religiones antiguas. Por eso inicia su narración haciendo mención de la idea que se tiene en varias religiones sobre el poder de la luna. Aquí, no aparece el concepto del infierno, pero sí la idea de que la piedra debe ser protegida. De ese modo, se pone de relieve la idea de lo bueno, representado en quienes protegen la piedra y de lo malo, representado en aquéllos de los que debe protegerse:

“Vichnú ordenó luego que la Piedra Lunar habría de ser vigilada desde entonces por tres sacerdotes que deberían turnarse día y noche, hasta la última generación de los hombres. Y los tres brahmanes escucharon su voz y acataron su voluntad con una reverencia”. (Collins, 2018: 10)

Este concepto del mal, en oposición al bien, tal vez no es tan rapaz en el protestantismo. Pero, Collins no lo deja de lado. Tal cosa está presente en las dos novelas. Tanto una como la otra, algunas veces, lo trata de manera directa, pero, otras veces, habrá que interpretarlo entre las líneas porque lo exponen de manera indirecta, como si los escritores asumieran que los lectores manejan ese modo de pensar. Por otra parte, este principio del bien y del mal es propio del Maniqueísmo que se originó en Persia e imperaba en Europa. Otro aspecto que está presente en ambas novelas es el respeto casi temeroso tanto a las deidades como en sus representantes. Siendo estos últimos quienes interpretan los dichos y acciones de los primeros y, basados en la interpretación de sus textos sagrados, determinan qué es lo correcto y que

no. Lo divino, lo sobrenatural, lo humanamente inexplicable y, por consiguiente, milagroso, está presente en la concepción de Collins y de Alarcón. En *El escándalo*, la autoridad divina está en un dios representado en los sacerdotes del catolicismo:

“Seguían, pues, viviendo allí en comunidad, tolerados por los gobernantes de entonces, varios Padres Paúles, bajo la dependencia inmediata de un Rector, o Superior Provincial, que a su vez dependía del Superior General, residente en París; dedicados al estudio, a la meditación o a piadosos ejercicios; gobernados por la campana que los llamaba a la oración colectiva, al refectorio o al recogimiento de la celda, y alejados del mundo y de sus novedades, modas y extravíos”. (Alarcón, 2016: 11)

En *La piedra lunar*, existe ese magnetismo propio de las filosofías religiosas que parecieron interesarle al autor y que, si bien no se puede asegurar, pudieron haberle atraído profundamente:

“Braid deshizo, en la década de 1840, parte del embrujo del magnetismo animal fijándolo como un sueño nervioso en que no actuaban efluvios exteriores de ningún tipo, y sin la menor capacidad clarividente. La inercia de la fascinación siguió dando pie, de todos modos, a las veladas referidas, y ejerció aún largo tiempo un influjo notable en los escritores”. (Buzón, 2018: 198)

En *El escándalo*, esa necesidad de sanidad milagrosa y de contacto con lo divino para fortalecer el alma y el cuerpo está presente en casi todos los diálogos y en los personajes, pero, podría decirse que en la parte III, cuando el padre Manrique recibe al conde Fabián, este tema se eleva a su máxima expresión. El conde había caminado larga senda para llegar al templo, donde esperaba encontrar al padre. Pensaba que, teniendo contacto con el clérigo, podría encontrar alguna sanidad espiritual milagrosa que andaba buscando. El padre también está sumamente empañado en que el laico asuma este sentimiento y profese aquella fe:

“—Tome usted para el cuerpo... —le dijo afablemente—. Después..., cuando usted se calme, trataremos del espíritu, para el cual hay también un agua purísima, que nunca niega Dios a los verdaderos sedientos. —¡Gracias, padre! —suspiró Fabián después de beber. —No tiene usted gracias quearme... —replicó el sacerdote—. Dios es la gracia, et gratis datur”. (Alarcón, 2016: 17)

En *El escándalo*, está también la idea de que uno de los pecados más grandes es no creer en Dios. Quien no cree en la deidad, según el pensamiento

que vierte Alarcón por medio de Fabián, es tan desgraciado y pecador que ni siquiera halla fuerzas para confesarlo a la autoridad que la divinidad ha dejado para tal cosa. El padre quiere “liberar” a Fabián de “esa maldición”. Por eso, a pesar de que el penitente cree que anda mal porque desde que murió su madre no se confiesa y asegura no creer en Dios, el clérigo trata de sacarlo de esos pensamientos y encauzarle la mente por la senda de los que son devotos. Se le nota a Fabián el miedo a lo que le puede suceder por haber caído en pecado y es eso lo que, tal vez, lo hace sentir que está en suma necesidad de encontrarse con el sacerdote:

“¿Lo confiesa usted, o no lo confiesa? —Sí, padre: ¡lo confieso! —tartamudeó Fabián lúgubrement—. Yo no creo en Dios. —¡Eso no es verdad! —prorrumpió el jesuita, cuyos ojos lanzaron primero dos centellas y luego dos piadosas lágrimas”. (Alarcón, 2016: 19)

En *La piedra lunar*, Collins no llama pecado a la idea de no creer en Dios, pero lo considera un mal. Parece creer que la deidad debe ser asumida por los mortales, quienes deben respetar el tesoro. Quien roba la piedra está ignorando la realidad de la deidad y podría sufrir consecuencias terribles por su hecho profano. En la parte IV de la trama, el primo que narra lo acaecido con su pariente detenido y acusado por la muerte de tres personas y por el hurto de la piedra, primero, intenta demostrar cierto grado de escepticismo, pero luego termina demostrando algún grado de temor por lo que la deidad podría hacer contra quien ha osado ignorar su poder y robado el tesoro.

El término “pecado” no es empleado aquí como lo hace Alarcón en *El escándalo*, pero se deja ver bien claro que no está bien ignorar el poder de lo divino:

“A pesar de no darle crédito alguno a la fantástica leyenda hindú que se refiere a la gema, debo reconocer, antes de terminar, que me hallo influido por cierta superstición, respecto a este asunto. Tengo la convicción, o la ilusión, lo mismo da, de que el crimen encierra en sí mismo su propia fatalidad”. (Collins, 2018: 13)

La piedad, la caridad y otras virtudes son enarboladas en ambas novelas a través de características directas e indirectas de sus personajes. Para ambos autores, se requieren estas virtudes como muestra de la aceptación del dominio de la deidad sobre los humanos. Collins es mucho más directo en este aspecto, puesto que pone en boca de los personajes, muchas veces, la descripción de ellos mismos. Por una extraña razón, se esfuerza por mostrar estos rasgos de sus personajes en *La piedra lunar*. Alarcón, en *El escándalo*,

no es tan directo al destacar estas características, pero se ven claramente en Fabián, uno de los personajes principales, pues se expone al descrédito por defender una fe antigua, en la que nadie quería creer en un mundo permeado por las críticas a la religión y envuelto en discusiones científicas:

“Desde la revolución Gloriosa (1868) se acentuó la crítica moral católica en la literatura, con una ideología antiliberal que juzgaba la pérdida de creencia católica y la decadencia moral. *El escándalo* propone una moral basada en dos ideas. La primera, según Revilla, es que “*El escándalo* es una espada de dos filos que hiere al mismo que la maneja”, y la segunda, es que el único medio de resolver los casos de conciencia, y de vivir una vida virtuosa, moral y feliz, es recurrir a la confesión católica”. (Seguin, 2017: 7)

Por otra parte, entre *El escándalo* y *La piedra lunar* existe una diferencia respecto a esa inseguridad humana frente a la deidad. Es decir, solo en una existe la idea de que el ser humano no está seguro de estar haciendo lo que agrada a lo divino. Es por eso que siempre necesitará un sacerdote o algún mediador entre el ser humano y la deidad.

En el caso de Alarcón, él presenta un episodio en el que Lázaro no parece estar seguro de la manera en que actuará cuando se vea lejos del sacerdote. Cree que necesitará que el padre Manrique guíe su vida. Este aspecto resulta importante porque aparece al final de la novela, lo que podría indicar que para el autor, o al menos para los de su entorno, solo se puede vivir como a Dios le agrada si se está bajo la sombra de la iglesia porque si no, de otro modo, se corre el riesgo de caer en pecado:

“—Sí, señor... —respondió Lázaro—. Iré a ver a usted con frecuencia, y hasta creo que acabaré por pedirle hospitalidad y quedarme allí definitivamente. En medio de todo, los dos pasamos la vida mirando al cielo más que a la tierra...; pero, a decir verdad, su astronomía de usted me gusta más que la mía”. (Alarcón, 2016: 314)

Collins, por su lado, no parece percibir ese modo de pensar, pues, mientras Alarcón, a medida que avanza va marcando esa necesidad de la sombrilla de alguna autoridad religiosa, Collins parece ir alejándose de esta idea, puesto que va, cada vez, más siendo partidario de los resultados que le pudiera dar la investigación. De hecho, es por eso que *El escándalo* se cataloga como una novela confesional, pero *La piedra lunar* ha terminado por convertirse en la pionera de las historias de investigación. Otro aspecto a destacar es la idea de otro mundo distinto al plano que ocupamos. Entre

Collins y Alarcón existe también aquí cierta diferencia. En *La piedra lunar*, parece ser que los únicos que están en otro plano son los dioses, es decir, en la narrativa no hay evidencias de que el ser humano, después de la muerte, iría a algún lugar con la deidad.

Sin embargo, en *El escándalo*, el sacerdote se refiere, varias veces, a la idea de que los muertos están en el más allá. Por ejemplo, cuando Fabián se refiere a su madre fallecida, al principio de su conversación con él, le asegura que ella estaba, en ese momento, escuchándolos y, al final de la obra, hace mención de momentos en los que el conde usó la figura del paraíso para referirse a la felicidad. Esa diferencia sobre la idea del más allá, sin dudas, traza caminos distintos en la concepción del pecado en ambas novelas. En las dos, se supone que se debe buscar la manera de obviar los malos actos y buscar el bien, pero se diferencian en que en el relato de Alarcón, se hace el bien para alcanzar un buen lugar junto a la deidad, mientras que en la historia de Collins, lo malo se evita para estar en paz con las otras personas.

En conclusión, *El escándalo* y *La piedra lunar* son dos obras concebidas en lugares distintos, pero surgidas bajo la sombrilla del mismo momento literario. En ambas, está presente la idea del pecado y de la religión como asuntos a los que se debe prestar atención. Entre ambas existen semejanzas, pero existen también diferencias en el modo de enfocar estos temas. En ambos textos, está latente la existencia de la deidad: en el texto de Alarcón, tiene supremacía el Dios del Cristianismo. Sin embargo, en la novela de Collins, parece haber lugar para otros dioses. Él habla libremente de dioses, no de un Dios. Ambas historias, también, reconocen la existencia del mal en oposición al bien, buscando siempre estar del lado del bien, pues es la única manera de vivir plenamente y sin el temor a algún castigo del dios o de los dioses del bien. La infelicidad que causa no creer en Dios está, igualmente, presente en ambas novelas, así como la idea de que el ser humano vive en desgracia si se aparta de la deidad. Ahora bien, difieren las historias en el hecho de que Alarcón parece creer que la Iglesia es el único camino para vivir de acuerdo a la deidad, mientras que Collins no parece ver las cosas de ese modo.

De todas maneras, tanto *El escándalo* como *La piedra lunar* han sido pilares en su estilo, su temática y la distribución de sus personajes que pudieron lograr contar historias totalmente apegadas a la realidad. Los dos autores trataron temas que, hasta el día de hoy, siguen siendo parte de las preocupaciones de los humanos tales como la religión y el pecado. Esta

postura la afirma Juan Carlos Galindo, el responsable de la sección de Cultura en el periódico español *El País*, cuando habla de Collins y su obra *La piedra lunar*:

“Se ve el descaro con el que (Collins) era capaz de tratar cualquier tema. Es una locura de libro. Es increíble que esté escrito en el siglo XIX, que todavía hoy muchos imitadores no se acerquen ni de lejos a su modernidad.” (Galindo, 2017)

Referencias bibliográficas:

- ALARCÓN, Pedro Antonio. (2016): *El escándalo*. En línea: <https://www.textos.info/pedro-antonio-de-alarcon/el-escandalo/descargar-pdf> [consulta: 23 noviembre 2021].
- BUZÓN, Daniel. (2018): «Collins, el magnetismo y el nacimiento de la novela detectivesca», *Revista digital Letralia*. En línea: <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2018/11/20/collins-el-magnetismo-y-el-nacimiento-de-la-novela-detectivesca/> [consulta: 11 enero 2022].
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel. (1984): «Mariano Baquero Goyanes y Pedro Antonio de Alarcón: La estructura de “*El escándalo*”», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 87, p. 90.
- DENDLE, Brian John. (1968): *The Spanish Novel of Religious Thesis: 1876-1936*, Department of Romance Languages, Princeton University, Edición Castalia, Madrid, p. 2.
- DORCA, Antonio. (1997): «Ficción y dicción en la crítica literaria decimonónica Manuel de la Revilla y la “*Revista Contemporánea*”», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 10-2, p. 68.
- GALINDO, Juan Carlos. (2017): «*La piedra lunar*, novela fundacional del género negro, genial y copiada hasta la saciedad». En línea: https://elpais.com/cultura/2017/01/04/elemental/1483545426_170541.html [consulta: 07 diciembre 2021].
- LÓPEZ, Ignacio Javier. (1985): «Alta comedia, realismo y novela en Alarcón», *Anales de Literatura Española*, 4, p. 197.
- SEGUIN, Gautier. (2017): «La crítica decimonónica sobre *El Escándalo*», Universidad de Aberystwyth. En línea: https://www.academia.edu/35721476/La_Cr%C3%ADtica_Decimon%C3%B3nica_sobre_El_Esc%C3%A1ndalo_1875_de_Pedro_Antonio_de_Alarc%C3%B3n [consulta: 27 diciembre 2021].
- WILKIE COLLINS, William. (1987): *La piedra lunar*. Traducción de Horacio Laurora. Prólogo de Jorge Luis Borges, Orbis, Barcelona.
- WILKIE COLLINS, William. (2018): *La piedra lunar*. En línea: <https://freeditorial.com/es/books/la-piedra-lunar> [consulta: 18 noviembre 2021].

**LA MACHINE CONCENTRATIONNAIRE NAZIE.
LE CORPS HUMAIN ENTRE DÉCHIREMENT
ET ANÉANTISSEMENT :
LA PART DU FILS DE JEAN-LUC COATALEM**

Andreea-Roxana DOBRESCU
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

andreea.dobrescu98@e-uvvt.ro

The Nazi Concentrationary Machine. The Human Body between Tearing and Annihilation in *La Part du fils* by Jean-Luc Coatelem
DOI: 10.35923/AUTFil.60.09

This article aims to explore the representation of the human body and its metamorphoses during the Second World War. The material on which the present analysis relies is provided by Jean-Luc Coatalem's novel *La part du fils* (2019), a narrative approaching and insisting on the idea of the human being as a convict trapped between destruction, body decomposition, and alienation. Committed to his sense of moral and familial duty, the narrator starts his investigation to reconstruct his grandfather's identity, annihilated in a German concentration camp. His fruitful research delivers material rich in details about the practices of the Nazi system and particularly about the concentration machine. Unjustified arrests, the detention of those considered dangerous to the system, deportation, forced labour, violence, starvation, and sleep deprivation become agents of metamorphosis in the carceral space where most of the captives have been annihilated. Accordingly, our analysis aims, on the one hand, to expose war in its most detailed form and the whole process referring to arrest, imprisonment, and forced labour. On the other hand, the analysis focuses on the functional Nazi mechanism to reveal the human being in the complete process of extinction, specifically through physical destruction, alienation or, more frequently, a fusion of both.

Keywords: *war; concentration camp; concentration camp machine; deportation; forced labour; dehumanization; violence; alienation; destruction; death.*

Guerre et littérature sont deux expériences humaines intimement liées tout au long de l'histoire, la première fournissant souvent des sujets à traiter à la seconde. *La part du fils*, le roman écrit par Jean-Luc Coatalem (2019) – qui servira de matériel textuel à notre analyse – transforme son écriture en un récit sur la Seconde Guerre mondiale et, notamment, sur le régime nazi qui était en plein essor durant la guerre de 1939-1945. L'origine et la finalité de l'écriture ne sont pas cachées au lecteur qui est averti, d'emblée, par le narrateur du but de son roman : « Des années après, en dépit du temps passé, j'irai à la recherche de mon grand-père. Comme à sa rencontre. » (Coatalem 2019 : 16)

Conçu comme une quête du grand-père disparu dans le tumulte de la guerre dont l'existence a été dissipée par le travail de décomposition opéré avec le temps, le roman acquiert une valeur de roman sur la mort qui parle de celle-ci et qui en fait le sujet et l'objet du récit pour démasquer les horreurs de la guerre, ses injustices et ses effets néfastes. Le fil narratif principal suit la mort du grand-père Paol, emprisonné par la Gestapo et tué par la machine concentrationnaire nazie. Dès lors, nous nous proposons d'explorer la période de la Seconde Guerre mondiale sur laquelle le narrateur s'attarde inévitablement à travers le processus récupératif-restitutif du passé. Notre objectif vise la présentation de cette période sombre de l'Histoire, telle qu'elle est décrite par Coatalem, afin de surprendre la métamorphose complète des prisonniers de guerre, inscrite sur l'échelle graduelle détérioration-décomposition-écroulement / mort.

Incursion dans l'époque de La Seconde Guerre mondiale

Prisonnier des nazis, victime annihilée, de manière certaine, par la violence d'un système qui était beaucoup trop fort pour pouvoir s'y opposer, Paol a été anéanti dans les camps de concentration allemands. Enfermé dans la mémoire de ceux qui l'avaient connu, Paol restera un « inconnu familial » (Coatalem 2019 : 38) pour la postériorité qui se heurtera à un silence imposé, voulu et accepté comme modalité visant à protéger contre une souffrance encore plus atroce que celle de la perte. La mort de Paol et le mystère qui l'entoure constituent le noyau du roman, vers lequel tous les axes convergent.

Le deuxième chapitre du roman débute par une caractérisation courte mais précise de Paol, une sorte de biographie nécessaire pour faire connaissance avec une figure *in absentia*, mais extrêmement présente par les références multiples et les efforts déposés en vue de la glorification de

son nom. Quelques détails précis – la date exacte de l’arrestation, le trajet de Paol et sa mort – sont familiers au narrateur qui ne s’en contente pas, qui ne s’y limite pas et qui s’adonne à un travail censé découvrir plus, en savoir plus sur son parent : « Sous le régime de Vichy, une lettre de dénonciation aura suffi. Que contenait-elle exactement ? Personne ne l’a su. Au 1er septembre 1943, Paol a été arrêté par la Gestapo. » (Coatalem 2019 : 15-16) Métaphoriquement décrite par Jacques Delarue (2008 [1968]) comme une toile d’araignée, la police secrète de Hitler, désignée plus fréquemment par l’abréviation *Gestapo*, devient rapidement connue grâce à son efficacité et à sa suprématie par rapport aux forces opposées. Quelles sont les raisons de l’emprisonnement de Paol ? Quelles sont ses conditions de vie après l’arrestation ? Comment est-il mort, dans quelles circonstances ? Ce sont ces questions et beaucoup d’autres qui troublent le narrateur et qui le tourmentent, jusqu’à ce qu’il commence sa recherche, à laquelle il se consacre corps et âme.

En s’efforçant de réécrire la micro-histoire de son grand-père, le narrateur fait inévitablement des précisions importantes sur la macro-histoire que fut la Seconde Guerre mondiale. Le contexte de la guerre, le régime nazi et sa domination, le traitement des détenus, les conditions de vie, le rôle des camps de concentration sont des repères incontournables dans la mission que l’écrivain assume. C’est ainsi que, en faisant des précisions sur Paol en tant que prisonnier des nazis, le narrateur en fait également sur la guerre où Paol avait été un détenu parmi d’autres, une victime au milieu des autres, une existence comme les autres, un mort comme les autres.

Une lettre de dénonciation suffit pour arrêter Paol et pour changer inéluctablement son destin. Quel en est le motif ? Les forces de l’ordre ne donnent ni d’explication ni de justification à celui qui est condamné à la mort à l’instant où il se voit accuser, devant un tribunal qui ne lui permet pas de se défendre. L’attribution de la Gestapo était de dépister et de révéler les ennemis de l’État, coupables ou inoffensifs, de les soumettre à des interrogatoires et à des perquisitions par les membres de la police (Butler 2010 : 57). Paol, arrêté le 1er septembre 1943, n’est jamais revenu, incarcéré, soumis à des interrogatoires sans cesse, avant d’être jeté dans les camps de concentration, en France et ensuite en Allemagne. Ayant survécu à la Grande Guerre, militaire de carrière, Paol avait été nommé lieutenant durant la Seconde Guerre mondiale, sans soupçonner qu’il en serait la victime. Peu importe le motif de son arrestation, une fois qu’il avait attiré l’attention de la Gestapo, il était un homme condamné par un système hostile, une véritable

machine concentrationnaire devenue le lieu privilégié du massacre : « Misère morale et affective, travail forcé, logement précaire, privations, faim, maladies, vermine, brutalités, exécutions et bombardements, les conditions de détention marquent ces hommes à jamais. » (*Les archives départementales du Cher* 2018 : 1). Cette description se situe en accord avec les précisions que le narrateur fait sur les lieux de déportation des prisonniers qui sont de véritables espaces de mort et d'où peu réussissent à se sauver.

Le trajet des détenus est conçu en cercles concentriques qui vont de pire en pire, correspondant symboliquement à la descente en Enfer de Dante. Si, en France, les conditions de vie sont supportables, les prisonniers sont embarqués en train, entassés dans des wagons – d'où ils essaient en vain de s'échapper – qui partent pour une destination inconnue. Quand ils pensent avoir fait l'expérience de la guerre, de la terreur et de la souffrance physique et psychique, ils arrivent en Allemagne, destination finale et, pour la plupart d'entre eux, ultime voyage de leur vie. Comme Alain Besançon l'affirme, une certaine différence entre les camps allemands de la mort est établie, en fonction du nombre des prisonniers qui y sont exécutés. Dora compte parmi les camps de concentration les plus terrifiants et est considéré comme l'espace d'extermination, par excellence (Besançon 1998 : 21). D'ailleurs, Dora est la destination finale de Paol qui trouvera la mort dans le camp le plus effarant, en termes de violence, d'inhumanité, de conditions précaires de vie et de travail jusqu'à l'épuisement.

Les officiers allemands entrevoient l'utilité des détenus qui, enfermés dans les camps de concentration, pourraient servir leur but, la construction des fusées. Ce plan confère aux nazis une multitude d'avantages parce que les détenus se transforment en ouvriers qui ne doivent pas être payés pour leurs efforts, qui peuvent être exploités en travaillant jusqu'à l'épuisement puisqu'ils seront remplacés par d'autres, sans affecter ainsi la production. Dans le monde souterrain, dans l'obscurité des geôles et l'humidité froide, le travail des déportés continue jour et nuit, sous les cris terrifiants des commandants des troupes SS¹ qui hurlent à chaque arrêt, qui exigent la continuation du travail, même quand les travailleurs croulent de fatigue. Personne ne s'intéresse à la santé de ceux qui sont exploités et traités comme des bêtes, coupables ou innocents, tous sont considérés comme des ennemis

¹ Conformément au *Dictionnaire L'Internaute*, « SS » est une abréviation pour Schutzstaffel, le sigle utilisé pour désigner la garde personnelle d'Adolf Hitler, devenue, par la suite, la police militaire de l'Allemagne nazie.

de l'État, du Führer, condamnés pour avoir comploté contre les Allemands et qui ne méritent pas la moindre compassion.

Si, au début de la guerre, l'Allemagne paraissait toute-puissante, invincible, quelques années plus tard, elle rencontre une résistance inattendue qui vient du côté britannique et qui renverse ainsi le rapport de force. Victoire après victoire, les Alliés triomphent dans la libération des pays et dans la restauration de la paix, devenant un adversaire redoutable pour les nazis qui ne peuvent accepter la défaite. Et alors, ce qui pourrait renverser la situation en faveur des Allemands serait la construction d'armes plus efficaces, une artillerie qui pourrait annihiler la résistance des Alliés :

Certes, la guerre a tourné. Si le Reich semblait invincible en 1940, la donne a changé trois ans après. L'Allemagne s'est cassé les dents sur la résistance des Anglais. Maintenant, elle vacille, bombardée à son tour sur ses villes, ses usines, ses routes et ses voies ferrées – c'est pourquoi le führer exige des « armes miracles ». (Coatalem 2019 : 87-88)

Qui faire travailler pour aboutir à l'accomplissement d'un tel projet sinon les détenus ? Prisonniers de l'ennemi, ils n'ont pas la possibilité de choisir le travail qu'ils vont exécuter et la plupart d'entre eux se retrouveront dans les abîmes de la terre où les usines nazies produisent des armes utilisées dans la guerre : « Sans jugement et sans droits, ils fourniront une main-d'œuvre gratuite, corvéable à merci. Des esclaves pour la machinerie nazie. » (Coatalem 2019 : 113). Aider l'ennemi à construire l'armement qui sera utilisé contre leur pays, contre leurs parents, voilà la douleur de l'âme qui se superpose à la douleur physique, rabattant le moral des condamnés les condamnés. Mais qui sont tous ces gens ? Quelle est leur origine et quel est le motif invoqué pour leur arrestation ? Il est très difficile de répondre à ces questions, car les casernes, les camps de concentration sont le lieu de rencontre de la diversité : ethnique, sociale, culturelle, professionnelle, d'âge. Tous sont les esclaves du régime nazi, des prisonniers de guerre qui sont traités de manière égale, sans privilège, sans ménagement. Comme Helga Bories-Sawala l'affirme (2008), les prisonniers français déportés en Allemagne vont se retrouver au milieu d'une classe ethnique extrêmement diversifiée, soumise à l'état allemand pour lequel ils vont effectuer leur travail.

La construction romanesque et l'évolution de l'enquête sur une base documentée offrent des informations précieuses sur la manière de procéder de la Gestapo, sur l'emprisonnement des suspects français et sur le trajet suivi. Une fois capturés, les détenus sont enfermés premièrement dans un

Frontstalag, souvent des casernes, en France où les conditions de vie sont misérables et resteront dans la plupart des cas, sans possibilité d'amélioration. Ils sont par la suite déportés en Allemagne, entassés dans des wagons (*Les archives départementales du Cher* 2018 : 4), assoiffés, stupéfaits et craignant ce voyage au bout duquel l'Enfer va ouvrir largement ses portes pour les engloutir. Le narrateur décrit le trajet suivi par les prisonniers, mais aussi tout ce que le processus d'arrestation et d'emprisonnement présuppose : « À Compiègne, dans l'Oise, la caserne de Royallieu est devenue le Frontstalag 122, un camp de transit et d'internement, dépendant de la Sipo, le service de sûreté nazi, où sont regroupés les adversaires du Reich. » (Coatalem 2019 : 105). Arrêtés sur place, sans explication, épuisés par les interrogatoires, fatigués physiquement et psychiquement, tous attendent dans l'effroi et le silence : « Tous attendent. Tous espèrent. Chacun redoute. Quoi ? Le prochain départ pour l'Allemagne. » (Coatalem 2019 : 106) Cette masse humaine, destinée à périr dans les fonds de l'Allemagne nazie, sera répartie dans les camps de concentration et utilisée comme moyen supplémentaire pour soutenir l'économie de l'État. Il y a une différence majeure entre la prison et l'espace concentrationnaire, ainsi que le souligne Joël Kotek : les camps sont censés concentrer les individus qui n'ont pas commis un acte illégal, un crime réel, mais qui sont considérées comme nuisibles pour l'état allemand (2003 : 48) et donc ennemis du Führer.

Les Allemands sont rarement présents dans les prisons françaises, ils surveillent à distance, tandis que l'organisation rentre dans les attributions des prisonniers qui ne tentent pas de s'échapper, une telle idée, inutile, pouvant avoir des conséquences encore pires. Le sentiment d'appartenance à une nation ne les lie plus, ne leur confère pas la sécurité dont ils ont besoin car, dans cette guerre, chacun est l'ennemi d'autrui, chacun peut conspirer contre l'autre et peut le dénoncer : « On a beau être entre Français, chacun se méfie, il y a des "taupes" parmi eux. » (Coatalem 2019 : 107) L'incertitude, l'insécurité, l'espionnage amplifient le sentiment de terreur et contribuent à l'aliénation de l'homme, comme modalité visant à échapper à un univers hostile et dédaigneux.

L'image désolante des camps de concentration frappe, dans un premier temps, avant de susciter une révolte involontaire qui vient naturellement comme réaction provoquée par les conditions insalubres, misérables et inacceptables dans lesquelles les détenus étaient obligés de vivre. Certes, il existe des différences entre les *Kommandos*², surtout entre les prisons à

² *Kommandos* est un terme utilisé pendant la Seconde Guerre mondiale pour désigner les

la surface de la terre et les mines, les geôles souterraines. Dans les camps, les détenus sont répartis dans des baraquements en bois où la froideur de l'hiver pénètre aisément et la chaleur de l'été est pleinement ressentie (*Les archives départementales du Cher* 2018 : 6). Les conditions de vie dans ces logements improvisés facilitent l'apparition et la dissémination des maladies, l'affaiblissement du corps et elles débudent le processus de destruction et de décomposition corporelle qui sera plus tard amplifié par le travail continu forcé. Les prisonniers du système nazi subiront une métamorphose totale par laquelle ils vont perdre leur identité, leur statut professionnel, remplacés par la seule attribution qui leur est laissée, celle de servir l'État allemand. Pilon central du système concentrationnaire, le travail forcé est devenu, durant la période de la guerre, le soutien économique du pays et, au fil des années, une manière fréquente de se débarrasser de certains prisonniers, épuisés, annihilés par un système hostile³. La misère et l'insalubrité des baraquements sont soulignées par le narrateur, mais voilées au début pour ne pas choquer, pour aller doucement, progressivement, dans l'obscurité du nazisme : « Le prisonnier aura un chef de chambrée, un poêle, une table avec des bancs, d'autres comme lui. Et des poux en quantité. » (Coatalem 2019 : 106) Les chambres infectes, infestées par la vermine, les vêtements sales, la puanteur, l'apparence débraillée, l'aspect négligé de l'homme sont des éléments récurrents dans les *Kommandos*, éléments qui commencent la destruction de l'identité de la population captive, en vue de transformer les individus en une masse amorphe, malléable, pour servir les intérêts du Führer. En effet, les maladies sont une des causes de la mort qui s'empare des corps affaiblis par les conditions précaires, par la malnutrition, par le travail pénible et par les bombardements des Alliées sur les camps nazis où les prisonniers sont enfermés (*Les archives départementales du Cher* 2018 : 7).

Les pulsions de mort : l'homme-captif entre aliénation et destruction corporelle

La solitude envahit les détenus qui, éloignés de leurs familles, de leurs amis, de ce qui fut leur vie d'autrefois, s'abandonnent à la détresse et à la résignation. Les visites ne sont pas permises, la communication avec la famille est strictement interdite, les colis ne sont pas acceptés, mais renvoyés

camps de détention allemands, les camps de concentration où les détenus ont été obligés à travailler.

³ Voir le site internet du *United States Holocaust Memorial Museum* (<https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/forced-labor-an-overview>).

en état de putréfaction à l'expéditeur, créant ainsi le cadre propice pour la déréliction des prisonniers : « La formule préimprimée stipulait qu'il était inutile d'envoyer des colis de vivres au prisonnier avant d'en apprendre plus, d'ailleurs le dernier envoi leur était revenu, pourri... » (Coatalem 2019 : 260). On pourrait dire qu'avant d'être jugé et ensuite déporté en Allemagne, « le grand ennemi du prisonnier, c'est le désœuvrement » (*Les archives départementales du Cher* 2018 : 7) contre lequel il faut lutter, qu'il faut vaincre pour résister le plus possible, pour ne pas perdre une lutte, avant son commencement. Dans ce sens, les prisonniers prennent l'initiative de feindre une vie normale, pour construire une autre réalité censée dissiper la tristesse et leur faire oublier un peu le malheur qui s'est abattu sur eux. Alors qu'entre les appels, les condamnés exercent leurs tâches, dans l'après-midi, ils forment une sorte de réunion qui imite leur vie d'auparavant. Les cours, les conversations culturelles ou politiques, l'écriture confessionnelle, les jeux sportifs sont quelques artifices auxquels les prisonniers ont recours pour oublier leur malheur et pour surmonter le sentiment de désespoir, créé par un univers d'attente insupportable :

En fin d'après-midi, dans la cour, les gars s'adonnent au volley-ball ou, le soir, après l'appel, sur l'entremise du doyen du camp, un journaliste de *L'Humanité* organise des conversations autour des quelques personnalités politiques ou culturelles qui sont là. Ils suivent aussi des cours, se défient dans des tournois de belote ou d'échecs, écrivent des lettres, en ruminant leur malheur, en s'épouillant les uns les autres, en demandant à tel ou tel un conseil ou un coup de pouce. (Coatalem 2019 : 107-108)

Le temps d'attente se prolonge et amplifie le malheur des captifs qui nourrissent l'espoir de recevoir une sentence positive, favorable, par l'effacement de leur nom sur la liste des prisonniers qui seront transférés dans les camps nazis en Allemagne. Mais, dans la plupart de cas, l'espoir s'avérera être une pensée factice, une illusion détruite par la réalité cruelle à laquelle ils ne peuvent ni s'opposer ni échapper :

La liste tombe. Pour chaque malheureux, ça revient à sauter dans le vide ou être poussé dans un torrent furieux sans savoir nager. Leur nom claqué, ils se rangent sur le côté, à gauche. Défaits. Bouffés par le vide. Les autres les regardent avec soulagement, ils n'en sont pas cette fois. Mais peu y échapperont. La plupart des cinquante mille internés de Royallieu s'en iront. (Coatalem 2019 : 108)

Être dans le convoi des prisonniers déportés en Allemagne marque le début de la fin pour la plupart d'entre eux. Entassés dans le train de la mort, souffrants, affamés, assoiffés, fatigués, certains acceptent tous les risques

et essaient de fuir dans l'obscurité de la nuit pour éviter ainsi la mort vers laquelle ils se dirigent. S'ils réussissent, ils sont sauvés. Dans le cas contraire, ils ont, au moins, essayé de s'enfuir ; leur tentative a échoué et elle est suivie par l'acceptation de leur destin malheureux. L'ultime voyage de ces gens pour lesquels le sort a été impitoyable est cauchemardesque, un épisode qui prépare le terrain pour ce qui va être l'enfer sur terre. Les plus faibles, accablés par la réalité terrifiante, sont en proie à la perte d'humanité et à l'aliénation :

Il [Paol] tente de garder son humanité au milieu de la barbarie même si certains, déjà, à cause de la promiscuité, de la peur, de la fatigue énorme, de la dysenterie et de la puanteur, sont devenus fous à lier dans l'étuve. Ils geignent avant de s'écrouler. D'autres se battent. Quelques-uns sont écrasés. Il faut tenir au-delà de l'intenable sur cette planète éteinte. (Coatalem 2019 : 163)

La famine, la puanteur, le pourrissement, l'insécurité, la violence, la terreur sont les agents de la métamorphose qui produisent un déclic et qui transforment les prisonniers en bêtes sans émotion, sans conscience. C'est la lutte pour la vie, pour rester sain physiquement, mais surtout psychologiquement, pour ne pas perdre la tête. La seule manière d'empêcher l'altération de la lucidité serait alors la fuite pour préserver ce qui n'a pas été encore endommagé car : « chaque heure passée est une mini-victoire, il faut survivre. » (Coatalem 2019 : 162) Bien entendu, cette échappée n'étant pas possible physiquement, elle se dessine dans les termes d'un abandon à une hallucination qui dure quelques instants mais qui réussit quand même à donner un peu de force et de vigueur aux infortunés : « Et tant mieux si cette torpeur hallucinée l'emporte loin de l'étau, et tant pis s'il y revient avec plus d'épouvante, réveillé, replongé dans ce magma. Au moins, il a échappé à son sort quelques secondes. » (Coatalem 2019 : 163) Épuisés par ces jours et ces nuits d'agonie, les détenus arrivent à leur destination finale, au fond de l'Allemagne, le gouffre qui sera pour la plupart d'entre eux leur tombeau. Buchenwald, lieu de déportation de Paol, est l'un des camps de concentration les plus redoutés, que le narrateur décrit en détail, insistant sur les pratiques et les coutumes auxquelles est soumise chaque cohorte de détenus transférés en Allemagne. Il s'agit en quelque sorte d'un rite accompli à chaque arrivée d'un groupe de détenus qui doivent être lavés, désinfectés, tondu au rasoir et habillés dans leur nouvel uniforme qui les distinguera en tant que prisonniers des nazis, travailleurs pour l'État allemand. Si, jusqu'alors, le travail forcé avait été une mesure provisoire de punition infligée aux « ennemis », à partir

de septembre 1942, les camps de concentration ont avalé des cohortes de détenus employés dans la production de l'armement de guerre qui prenait des proportions considérables (Kotek 2003 : 76).

Une fois entrés dans les *Kommandos*, les prisonniers doivent vite apprendre à se soumettre aux lois exigées par les nazis : les règles, les appellations, la hiérarchie sont des conditions nécessaires pour survivre. Un matricule sert de signe distinctif pour chaque prisonnier qui perd son nom et qui devra retenir le numéro attribué comme son nouveau nom, assigné par les nazis qui font ainsi un premier et décisif pas pour entraîner la perte d'identité des captifs. D'ailleurs, le travail forcé est devenu une modalité nécessaire pour faire face à l'intensification de la guerre mais, comme Kotek l'affirme : « Ce n'est pas l'économie qui fonde l'institution concentrationnaire totalitaire, mais la volonté de créer un homme nouveau, régénéré. » (2003 : 71)

Ensuite, la distribution du travail se fait en fonction de la profession de base, de l'état de santé, des relations, du hasard, de la demande de force ouvrière faite par les entreprises allemandes. Toutefois, un lieu est à craindre de toute son âme, DORA (abréviation pour Deutsche Organisation Reichs Arbeit), où les nazis produisent les fusées V2 qui seront employées contre les ennemis : « Un site est à éviter à tout prix : Dora, "le tunnel", les V2, dans le massif du Harz. » (Coatalem 2019 : 169) Le malheur fait que Paol est choisi parmi ceux qui vont travailler dans l'espace souterrain du camp Dora pour produire de l'armement. Même si, de manière générale, les conditions de travail sont pénibles et inhumaines, dans les mines souterraines, elles sont encore pires, inimaginables et inacceptables. Ce travail est harassant, d'autant plus que ceux qui sont désignés pour travailler dans les mines étaient inaccoutumés à des conditions de travail pareilles, n'ayant jamais expérimenté une telle corvée (*Les archives départementales du Cher* 2018 : 9).

L'image générale de la guerre est, dans son ensemble, désolante, méprisable, ignominieuse, mais le narrateur amplifie cet effet, car il s'attarde sur la description du camp de concentration Dora qui ne fait qu'assombrir le paysage et accroître la révolte et le dégoût contre la tyrannie du régime totalitaire nazi. Les heures s'écoulent sous le travail laborieux et pénible des prisonniers qui vont perdre la notion du temps. Dans l'obscurité souterraine, il n'existe ni jour, ni nuit, le temps se dilate, devient un continuum temporel où le *chronos* est nul devant une mission si importante à accomplir : « Il n'y a plus de jour ou de nuit, seulement ce dédale où l'on respire mal à cause de la poussière ammoniacale, et une semi-pénombre trouée de quelques

lampes et de projecteurs braqués sur les chantiers. » (Coatalem 2019 : 224-225) Le travail devient de plus en plus exténuant, le rythme s'accélère, les tâches se multiplient, la santé s'affaiblit sous le poids de l'épuisement physique et psychique, mais la machine nazie continue à avaler les détenus, remplacés vite par d'autres. L'effectif humain dont les Allemands disposent est inépuisable et le nombre de pertes humaines n'affecte pas la quantité ou la qualité du travail :

À partir d'août 43 et l'arrivée du premier convoi de Buchenwald, le camp de Dora va avaler ses fournées de déportés qui, à l'œuvre nuit et jour, par rotation de douze heures, vont descendre pour creuser comme des taupes les entrailles de la terre. Transformés en mineurs, ils développeront le réseau existant puis aménageront d'autres galeries, maniant la pioche, les marteaux-piqueurs et l'explosif, charriant les blocs de roche, étayant et bétonnant, soumis à une cadence infernale, morts et blessés remplacés par de nouveaux arrivants. (Coatalem 2019 : 223-224)

Privés d'hygiène, de sommeil, d'air frais, de chaleur, d'eau et insuffisamment nourris, les détenus sont en proie à l'affaiblissement du corps, à la maladie, contre laquelle ils ne disposent d'aucun autre remède que la mort. Dans le bruit insupportable, sous les cris terrifiants des officiers qui surveillent, il est difficile de préserver le psychique intact, inaltéré et une ligne floue se dessine entre la vie et la folie : « Le vacarme, surtout, qui peut rendre fou, ne s'arrête jamais, il casse le système nerveux, l'écho des explosions se répercute de galerie en galerie. » (Coatalem 2019 : 225) Postulant l'intérêt de la nation arienne outrecoquante et qui devrait constituer la partie gagnante dans la Seconde Guerre mondiale, les nazis transforment les camps de travail en des lieux de mort, par excellence. L'image trompeuse présentée, suivant laquelle les détenus bénéficiaient de conditions de vie acceptables, n'est qu'une façade embellie, derrière laquelle la Mort même se cache. Peu sont ceux qui ont réussi à sortir vivants de ce monde souterrain obscur qui a été leur maison jusqu'à la fin de la guerre, et encore peu sont ceux dont la santé n'a pas été affectée. Les détonations, le tintamarre, les hurlements des kapos auxquels s'ajoutent les efforts sisyphiques d'un travail qui n'est jamais suffisant, jamais épuisé, vont écraser presque tous les prisonniers. C'est le cas de Paol également :

En moins de deux mois et demi, dans le bruit des machines et des marteaux-piqueurs, le choc des explosions, à force de charger des poutrelles et de pousser des wagonnets, de creuser et de déblayer des blocs, de courir dans la nuit du tunnel sous les coups et les hurlements des kapos et des SS,

d'avoir froid, faim et surtout soif, de dormir si peu dans l'air empoisonné, et d'avoir toujours peur, des morts mêlés aux vivants, du cauchemar qui surgit à un angle, sur un ordre, un cri, et vous tance, et vous désigne, et exige dans la pénombre de faire quelque chose d'impossible, de surhumain, d'épouvantable de fatigue, la machine Dora va l'anéantir comme la moitié d'entre eux... (Coatalem 2019 : 227-228)

La lutte pour la subsistance est de plus en plus exacerbée, l'insécurité devient plus atroce dans l'impossibilité de trouver un allié, un confident incapable de trahir au profit des bénéfiques que cette trahison pourrait lui apporter : « La rivalité entre les nationalités s'est exacerbée. L'insécurité règne. Gare aux Russes ! » (Coatalem 2019 : 224) Seul, abandonné, aliéné, victime d'atrocités inimaginables, de l'instinct et de la bestialité de l'homme qui a perdu sa compassion, qui n'en garde pas la moindre réminiscence, le condamné se voit obligé d'accepter son destin malheureux contre lequel il ne peut pas riposter. D'ailleurs, la machine concentrationnaire visait la déshumanisation des prisonniers qui, privés de nourriture, de sommeil, de conditions propices et de soins adéquats, sous la violence physique et la terreur des autorités allemandes, rallongeaient de plus en plus la liste des décès enregistrés dans les camps de concentration⁴.

Bien que la Seconde Guerre mondiale approche de sa fin et que le système conçu par les nazis soit en déclin, la machine concentrationnaire continue à ouvrir ses portes et à aspirer des cohortes de déportés. Au fond d'une Allemagne nazie, dans les entrailles de la terre, une nouvelle vie commence ou plutôt un état de l'entre-deux qui n'est ni la vie ni la mort et qui trace les contours d'une agonie qui se prolonge parfois durant des mois ou même des années. Et, alors, la mort vient comme un salut si espéré, si béni par les prisonniers souffreteux qui n'en peuvent plus, qui ont déjà tout vu et qui accueillent la Mort les bras ouverts. Les malades, les inaptes au travail, ceux qui n'avaient plus de force pour travailler étaient de nouveau déportés vers un autre camp, sous prétexte d'y guérir. Les autorités devaient vite se débarrasser de ceux dont le nom se trouvait sur la liste des inaptes au travail et qui devaient quitter Dora pour faire place aux autres qui les remplaçaient. Dans le roman *La part du fils*, le narrateur se concentre sur Bergen-Belsen, un camp de « repos » où son grand-père Paol avait passé ses derniers jours. La description dont il accompagne son récit renforce l'idée de déshumanisation par l'entassement des prisonniers blessés, privés de soins.

⁴ Voir <https://www.franceculture.fr/theme/camps-de-concentration>.

L'omniprésence de la mort est mise en évidence par les multiples références que le narrateur fait aux conditions de travail imposées dans les *Kommandos*, à l'affaiblissement de la santé et à l'effectif humain dont les Allemands disposent pour remplacer les pertes humaines. La mort est devenue une réalité habituelle dans les camps de concentration et, surtout, dans les mines souterraines où fourmillent des silhouettes fantomatiques, sans vie, agonisantes, qui portent sur leur expression l'empreinte de tous les traumatismes qu'elles ont subis. L'image de la mort reste gravée à jamais dans la conscience de ceux qui ont survécu à la guerre ou de ceux qui en ont été témoins. L'odeur de la mort imprègne les alentours de ces camps de repos jusqu'à asphyxier les habitants et l'atmosphère encombrante, puante, enveloppée par la fumée, et trahit les horreurs des nazis :

Bergen-Belsen est surpeuplé. C'est un mouiroir où le typhus règne. Les pertes sont énormes, et le crématoire ne parvient plus à tenir la cadence. Des bûchers sont dressés à l'extérieur. Les villageois aux alentours se plaignent des fumées ; les escadrilles alliées peuvent en repérer les lueurs. On creuse des fosses pour dissimuler l'horreur. (Coatalem 2019 : 242)

La Seconde Guerre mondiale, une période évaluée en termes de violence, déshumanisation, atrocité, terreur et mort, implique une gradation de la souffrance sur l'échelle de la violence établie entre les deux vecteurs qui sont en relation : dominateur et victime ou, autrement dit, oppresseur et prisonnier. Christian Streit (2008) a bien surpris la hiérarchisation des prisonniers qui leur confère des droits et des traitements différents. Cette classification se réalise en fonction de plusieurs critères : la nationalité, le motif de l'arrestation, les relations que les détenus peuvent faire intervenir, leurs compétences professionnelles, leur état de santé, et d'autres plus aléatoires :

Après la quarantaine – où il faut apprendre la loi du camp, sa hiérarchie, ses codes, ses saluts –, ils seront sélectionnés pour les kommandos, en fonction de leur métier, de leur état de santé, de leur chance ou malchance, des soutiens divers, du hasard des chiffres... et des besoins des firmes allemandes puisque certaines ont ouvert des unités de production à proximité. (Coatalem 2019 : 169)

La machine nazie fonctionne parfaitement, en conformité avec un ensemble de règles bien définies, bien précises, qui établissent exactement les tâches de chaque prisonnier et réglementent son activité. « À chacun son dû »⁵ (Coatalem 2019 : 166), à chacun ce qu'il mérite et la punition qu'il

⁵ Expression gravée à l'entrée du camp Buchenwald.

doit accepter, en fonction de ce qu'il a fait contre les Allemands et leurs principes. Quel que soit le motif de l'arrestation, les détenus appartenant à une certaine nationalité seront regroupés dans la même classe à laquelle les autorités allemandes attribuent un triangle comme signe distinctif. Les Français seront distingués par le triangle rouge : politiques et résistants (Fontaine 2013 : 65-66).

Paol, ex-officier colonial, officier durant la Première Guerre mondiale, enrôlé pendant la guerre de 1939-1945, est la figure la plus importante du roman, un personnage *in absentia* qui constitue la source de cette narration faite *a posteriori* pour essayer de repérer son trajet vers la mort et d'investiguer tous les détails censés recomposer son identité perdue dans le tumulte de la guerre.

L'arrestation de Paol, événement imprévu, troublant, qui hante les générations successives, restera sous le signe de l'interrogation quelques décennies avant que l'(en)quête de son petit-fils ne commence. Les archives fouillées par le narrateur ne fournissent aucun éclaircissement à ce sujet : « Quant au motif de l'arrestation, il était résumé par ce terme insupportable : "inconnu". » (Coatalem 2019 : 84) Plus tard, des années après la mort de Paol, les recherches de son petit-fils sortent à la surface le « vrai » motif de l'arrestation qui révolte et qui explique à la fois le secret caché derrière cet « inconnu ». La réponse à la question qui hantait le narrateur depuis toujours vient alors qu'il ne l'espérait plus. Après la publication d'un livre, suivi par un entretien où il avait évoqué l'histoire de sa famille, le narrateur reçoit une lettre de la part d'un lecteur qui soutient pouvoir lui donner des informations sur son grand-père. L'expéditeur de ce courrier connaît l'histoire de l'officier français qui lui avait été transmise par sa mère, la secrétaire de Paol. La révélation du motif de l'arrestation se produit donc *ex abrupto* et fait un peu de lumière dans ce dédale où le narrateur avait été entraîné par sa quête. « "Tu es plus boche que les Boches" » (Coatalem 2019 : 254) avait crié Paol, en signe de protestation lors d'une querelle. Sans le savoir, cette réplique, qu'il n'avait jamais dû prononcer, servira à son bourreau.

Les conditions misérables de la prison où les détenus sont enfermés avant la déportation, les affaiblissent et préparent le terrain pour ce qui sera une véritable lutte contre la mort. La tristesse envahit l'âme, la solitude offusque, oppresse et la lutte pour préserver sa santé physique et mentale devient atroce : « Il [Paol] était exténué, démoralisé, et c'est avec son effarante solitude qu'il tentait de trouver le sommeil chaque fois, la solitude

et cette détresse aussi qui l'enveloppaient, l'étouffaient, quand au mieux il s'assoupissait, des heures hachées où il s'échappait, perdait enfin le contact avec le réel. » (Coatalem 2019 : 111) Ainsi, le sommeil apparaît comme un moyen de reconforter et de quitter la cellule aux parois scabreuses, noircies par la misère, envahie par une odeur âcre. Dans la misère de la prison, dans l'espace clos qui déborde de prisonniers, Paol a du mal à s'endormir. Ignorer ces conditions serait impossible : « À travers un vasistas grillagé, l'aube s'insinue, malade et geignarde. La cellule au premier étage de Pontaniou pue la pisse. Il n'a guère dormi, les punaises mordent au sang, le froid, il a mal partout, il a été cogné. » (Coatalem 2019 : 43) Toutefois, chaque jour passé en France est une réussite, personne ne veut être sur la liste de ceux qui seront envoyés en Allemagne.

Paol sera dans le cinquième grand convoi à destination de Buchenwald, entassé dans le train de la mort avec d'autres détenus qui vont fournir une main d'œuvre gratuite pour l'industrie et pour l'économie allemande. Mal nourri, assoiffé, fatigué par les nuits sans sommeil et par le long voyage, par la cohue qui le paralyse, Paol s'efforce de sauvegarder son humanité et sa lucidité pour ne pas perdre la lutte, pour ne pas s'abandonner à la folie. Le trajet France-Allemagne s'effectue en quelques jours et les conditions humiliantes, le train de marchandise qui sert comme moyen de transport, les privations d'hygiène, de nourriture, d'eau, l'entassement vont produire déjà la mort des plus faibles, avant leur arrivée à la destination finale (*Les archives départementales de la Charente* 2017 : 2).

Après un voyage hallucinant vers le néant, le convoi de déportés, au nombre desquels Paol se trouve, arrive à Buchenwald. À l'arrêt du train, les détenus sont recomptés et poussés, enjoints, sous la menace, à marcher plus vite sur la neige éblouissante qui gèle leurs pieds nus. Une fois entrés dans le camp de Buchenwald, ils sont lavés, habillés et sélectionnés pour les travaux nécessaires dans les Kommandos. Paol, comme les autres, va perdre son identité et un matricule cousu sur son habit lui servira de nom pour le reste de sa vie. Son prénom, Paol, sera remplacé par la dénomination Häftling 38676 qui sera dorénavant le seul signe distinctif pour être repéré par les autorités allemandes : « le Häftling 38676, triangle rouge avec la pointe en bas (résistants et communistes), et le F dedans. F pour Français. » (Coatalem 2019 : 167) Paul Ricoeur souligne le fait que le nom assigné à une personne est un attribut permanent qui, sans faire aucune précision sur celle-ci, la distingue des autres membres de la même classe, confirmant ainsi son identité et son ipséité (1990 : 41-42). Ainsi, en supprimant le nom des

prisonniers, les autorités allemandes font un premier et décisif pas vers la destruction de l'identité individuelle et, par ailleurs, vers l'anéantissement de l'homme.

La distribution du travail se fait en fonction d'une hiérarchie qui tient compte aussi de la nationalité des prisonniers. Les Français sont parmi les plus méprisés puisque les nazis les considéraient comme des traîtres et des lâches. De ce fait, les tâches les plus difficiles étaient assignées aux Français. Dédaignés par les autres, considérés comme inférieurs, ils seront condamnés à une vie infernale dans les camps de concentration où ils ne bénéficieront d'aucune pitié : « Tous comprendront que les Français n'ont pas la cote à Buchenwald : ils ont la réputation d'être vicieux, lâches. Et collaborateurs. » (Coatalem 2019 : 168) Connaître la langue allemande constitue déjà un avantage pour les détenus qui pourrait ainsi occuper des positions supérieures par rapport aux autres. Autrement dit, ceux qui parlent allemand pourraient être nommés chefs parmi les autres prisonniers et, ainsi, avoir de meilleures conditions de captivité. Malheureusement, Paol sera condamné, dès le début, du fait de son origine et il sera mis dans la catégorie des détenus politiques, résistants et conspirationnistes, ayant comploté contre le régime nazi. En plus, il ne dispose pas de compétences spécifiques lui permettant d'échapper au travail dans les mines souterraines où les fusées sont produites : « N'ayant aucune formation technique, ne parlant pas allemand, il n'a pas fait partie de ceux qui ont été retenus pour les ateliers, moins exposés, ou pour les bureaux, mais il a rejoint la horde des gueux, cette chair à chantier. » (Coatalem 2019 : 227)

Méprisés par tout le monde, sans soutien de l'extérieur et de leur patrie d'origine, les Français seront employés pour la production des armes utilisées dans le conflit : « Entre septembre 1944 et février 1945, les missiles allaient donc être fabriqués et assemblés par des prisonniers, notamment français. » (Coatalem 2019 : 184) Cependant, Dora reste le camp le plus redouté, confirmant l'épouvante des détenus par le projet titanesque, voire impossible qu'il assume : l'objectif de ce camp est la construction des armes, dans les entrailles de la terre : « L'objectif du camp de Dora : achever l'élargissement de la mine, installer l'usine dans les profondeurs, puis fournir, à raison de cent unités par jour, douze mille fusées pour inverser le cours de la guerre. » (Coatalem 2019 : 183)

Obligés de creuser le massif du Harz pour créer une galerie souterraine qui allait devenir une usine de production d'armement, les prisonniers-mineurs ne quittaient l'espace souterrain que rarement, vivant dans une

obscurité continue, sans avoir la notion du temps. Les tunnels souterrains étaient devenus l'endroit où ils travaillaient, dormaient, mangeaient, sous les cris infernaux de SS et sous les coups administrés contre tout comportement qui contrevenait aux règles.

Paol, qui a rejoint la cohorte des prisonniers « élus » pour Dora, sera lui aussi anéanti par les mois passés en captivité, à travailler dans une atmosphère suffocante, propice au développement de maladies. L'agonie de Paol se manifeste dans un premier temps sous les signes de l'aliénation, des hallucinations qui le portent loin de cet espace affreux, vers une époque de bonheur durant laquelle il était officier colonial ou bien vers une existence sereine qu'il menait au sein de sa famille : « À quoi songe-t-il, pris entre le rêve et l'ombre permanente ? Réfléchit-il de manière sensée ou ne connaît-il déjà plus, entre l'angoisse et l'insomnie, que le souci viscéral de durer ? » (Coatalem 2019 : 189) Ces questions viennent à l'esprit du narrateur qui annonce déjà l'effacement de la ligne de démarcation entre le rêve et la réalité. Il est possible que Paol ne fasse plus la distinction entre le rêve et la réalité et qu'il ne s'aperçoive plus du passage d'un état à l'autre. Finalement, l'agonie va prendre complètement possession de lui, dans les moments qui précèdent immédiatement sa mort.

L'épisode qui surprend la mort de Paol le présente dans l'Extrême-Orient, à côté de son ami Lafotier. Brusquement, le moteur de la voiture chauffe et leur voyage est ainsi interrompu. Ignorant les conseils de son compagnon, Paol s'avance vers un temple qui s'élève devant ses yeux et rencontre un troupeau des buffles gardés par une fille, ce qui pourrait signifier l'approche de la mort et l'ultime voyage de son esprit, vers les Cieux. Avant de passer dans le monde éternel et d'en franchir le seuil, son âme rencontre le gardien du troupeau qui va lui permettre ou non l'accès à l'autre monde. Le choix de l'écrivain en ce qui concerne les buffles n'est pas du tout aléatoire, mais il trouve son explication dans le contexte de la mort. De plus, le narrateur ne se limite pas à invoquer les buffles dans la scène de la mort de Paol et il situe, hypothétiquement, l'action en Asie. La justification de ce choix se fait par la symbolique de ces animaux qui sont respectés, divinisés même sur le territoire de l'Asie centrale. Par ailleurs, les buffles sont associés le plus souvent à la mort, soit parce qu'ils rappellent une divinité de la mort, soit parce qu'ils représentent l'homme, victime d'un sacrifice fait pour accomplir un rituel sacré (Chevalier et Gheerbrant 1982 : 133). En signe de permission, la gardienne du troupeau se lève et indique à Paol le temple rouge où il est invité à entrer. L'univers symbolique de cette

scène abonde en interprétations, mais il nous semble que la signification la plus appropriée serait celle qui surprend Paol en plein état d'agonie. À peine entré dans le Royaume Céleste, le bruit d'un objet qui tombe le réveille brusquement de son hallucination, c'est l'ultime sursaut de la vie, le dernier soubresaut qui lui fait comprendre la réalité : « Un objet roule sous son pied. Le son monte... C'est alors qu'il se réveille, aperçoit de nouveau les murs lépreux, ses camarades en hardes entassés là, au Revier, mais il parvient tout de même à se rendormir, fiévreux, à rattraper une part de son rêve. » (Coatalem 2019 : 247) L'image désolante qui se présente devant ses yeux, l'image de la terreur et de la misère sont la dernière vue de l'homme qui va s'éteindre, qui va quitter le monde de la souffrance pour toujours. Paol réussit à s'endormir, à reprendre son rêve, car la mort le séduit. Il la préfère mille fois à cette vie maudite qui l'a privé de tout pouvoir :

[...] il a encore trois secondes de répit jusqu'à ce que quelque chose vienne à céder en lui, et se portant au-devant de ce qui se dégage, s'ouvre enfin, oubliant l'Allemagne, le camp puant, son bat-flanc, il franchit le rideau des calicots pour entrevoir dans la transparence du soir la colline, cette colline vibrante et tiède, accueilli alors par son grésillement souverain, il vient de mourir... (Coatalem 2019 : 248)

Les quelques mois de travail passés dans les abîmes de la terre, la fatigue, la faim, la soif, le froid, l'épuisement sont les agents qui vont contribuer à l'annihilation de Paol. Mais, un autre aspect ne doit pas être ignoré, qui constitue en effet le facteur décisif qui va entraîner la mort de l'ex-officier colonial. L'atmosphère hostile et les conditions de vie inhumaines vont écraser Paol qui sera transféré dans le camp de « repos » de Bergen-Belsen. L'étiquette de « camp de repos » ne s'adapte pas à la réalité de cet endroit qui mérite plutôt une appréciation négative, répulsive à cause de sa similitude avec une morgue. Les détenus qui tombent malades et qui ne peuvent plus servir les intérêts du Führer sont envoyés dans cet espace où la plupart d'entre eux vont périr, engouffrés à jamais, effacés de la Terre. Le nom de Paol se retrouve parmi ceux qui ont subitement disparu, sans explication, après avoir été transférés à Bergen-Belsen pour y guérir. Dans le tourbillon des événements, dans l'agitation de la guerre et des luttes entre les Alliés et les Allemands, la disparition de Paol passe inaperçue. À la suite d'un bombardement sur Bergen-Belsen, Paol est blessé à la jambe qu'il va finalement perdre. Pierre Louboutin, un camarade de souffrance qui aura vécu la même expérience que le grand-père du narrateur, sera le seul témoin, le seul à donner des renseignements sur les derniers moments de la

vie de Paol. Après des interventions chirurgicales improvisées, la blessure infectée, faute de soins spécifiques, entraîne l'amputation du membre de Paol et il va s'éteindre quelques jours après d'ultimes souffrances.

Les nuages de fumée épaisse, causés par l'incinération des cadavres qui dépassent la capacité des crématoires, supplémentés par des bûchers à l'extérieur, sont une cible facilement repérée par les escadrilles ennemies. Les forces alliées n'hésiteront pas à décharger leurs armes sur les camps nazis, provoquant ainsi la mort d'un nombre important de détenus. Par rapport à ce sujet, le narrateur apporte des clarifications sur la blessure de Paol qui était survenue après un bombardement aérien venant de la part des Alliés qui avaient pris Bergen-Belsen pour un logement de la Wehrmacht⁶. L'incident se serait produit le 8 avril 1944, alors que Louboutin mentionne une blessure provoquée le 2 mai 1944 au cours d'une attaque. Seconde incursion ou simple confusion de dates de la part de Louboutin, l'événement désastreux est fatal pour Paol qui s'éteint quelques dizaines de jours après. Les médecins n'existent que sur le papier, dans les documents officiels, tandis que, dans les baraquements qui débordent, les moribonds sont laissés à la merci de Dieu et des autres prisonniers qui sont moins malades. Paol, lui aussi, est soigné par ses compagnons souffreteux, des médecins déportés qui tentent de sauver sa vie et de se débrouiller avec les instruments qu'ils possèdent, sans pourtant réussir à empêcher l'amputation de la jambe gauche de Paol :

Des médecins, déportés aussi, font leur possible, y compris de rudimentaires opérations chirurgicales. Pour tenter de le sauver, Paol aurait été amputé de son membre déchiqueté. Après guerre, Louboutin affirmera que, faute de soins, son camarade était décédé une dizaine de jours plus tard, ainsi qu'il l'avait appris de la bouche d'un infirmier allemand... (Coatalem 2019 : 243)

La mutilation du membre inférieur a une signification particulière et explicable dans ce contexte. Le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant attribue à la jambe un rôle social, fonctionnant comme un élément de contact entre les gens. En plus, les auteurs apportent une précision qui s'adapte au contexte de la mort de Paol, notamment la qualification de la jambe comme un symbole de vie. Le dévoilement d'une jambe signifierait l'affirmation du pouvoir et de la virilité de l'homme (Chevalier et Gheerbrant

⁶ Conformément au *Dictionnaire Larousse*, *Wehrmacht* est un mot d'origine allemande qui signifie *puissance de défense*, étant la dénomination de l'armée allemande entre les années 1935-1945, sous la direction de Hitler.

1982 : 530). Par extension, on pourrait considérer que la blessure à la jambe et l'amputation sont les signes de la perte du pouvoir physique, de l'affaiblissement de l'homme qui est désormais incomplet, incapable de se débrouiller aussi facilement qu'auparavant. Si on se rapporte à la jambe en tant que symbole de la vie, alors l'amputation de la jambe de Paol annonce déjà la mort de celui-ci.

En guise de conclusion, toutes les références, implicites ou explicites, pointent vers l'événement terrible de l'emprisonnement de Paol qui s'engage ainsi sur la route de la mort. Arrêté pour un motif « inconnu », emprisonné, déporté en Allemagne, désigné pour le travail le plus dur, dans les fonds du Massif Hartz, pour produire de l'armement, nécessaire à la guerre, malade, févreux, agonissant dans le camp de Bergen-Belsen, victime de la guerre, Paol est un personnage qui sensibilise le lecteur, par sa triste histoire et par son destin néfaste. Nous avons essayé de soutenir notre point de vue par une sélection de scènes centrées sur l'emprisonnement de Paol, des épisodes qui abondent tout au long du roman et qui offrent un panorama de la machine concentrationnaire nazie. Événement engendrant la mort, la Seconde Guerre mondiale et, en particulier, le régime nazi de l'Allemagne seront la source principale du malheur, la malédiction de ceux qui avaient été considérés comme dangereux pour le système de Hitler et ainsi déportés et tués par les conditions infernales de vie, dans les camps de concentration. Une présentation détaillée de la guerre, des conditions de vie et de travail, imposées par les autorités allemandes aux prisonniers, était indispensable pour investiguer les causes de l'arrestation de Paol et les circonstances de sa mort. C'est ainsi que, par le biais d'un drame familial, le narrateur réussit à surprendre le processus destructif opéré par le travail forcé, l'épuisement physique et l'aliénation de l'homme qui ploie progressivement sous le poids d'un système meurtrier. La micro-histoire rejoint la macro-histoire, l'histoire d'un homme est celle de tous les hommes et le destin tragique de Paol témoigne du destin de la plupart des déportés.

Bibliographie :

Texte de références

COATALEM, Jean-Luc 2019 : *La part du fils*, Paris, Éditions Stock.

Ouvrages critiques

BESANÇON, Alain 1998 : *Le malheur du siècle. Sur le communisme, le nazisme et l'unicité de la Shoah*, [s.l.], Librairie Arthème Fayard.

- BORIES-SAWALA, Helga 2008 : « Les prisonniers français dans l'industrie de guerre allemande : une composante parmi la main-d'œuvre forcée, composite et hiérarchisée », in CATHERINE, Jean-Claude (dir.), *La captivité des prisonniers de guerre : Histoire, art et mémoire, 1939-1945. Pour une approche européenne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 95-104. <<http://books.openedition.org/pur/5473/> (consulté le 18 juillet 2021).
- BUTLER, Rupert 2010 : *Gestapo. Istoria Poliției secrete a lui Hitler* [Gestapo. L'histoire de la police secrète d'Hitler], traduit en roumain par Aurelia Ulici, București, Litera.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain 1982 : *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.
- DELARUE, Jacques 2008 [1962] : *The Gestapo : A History of horror* [Gestapo : Une histoire de l'horreur], traduit du français par Mervyn Savill, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- FONTAINE, Thomas 2013: *Déporter : politiques de déportation et répression en France occupée : 1940-1944*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
- KOTEK, Joël 2003 : « Camps et centres d'extermination au XXe siècle : essai de classification », in *Les Cahiers de la Shoah*, vol. 7, n° 1, p. 45-85.
- RICOEUR, Paul 1990 : *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- STREIT, Christian 2008 : « Prisonniers de guerre alliés aux mains des Allemands », in JEAN-CLAUDE, Catherine (dir.), *La captivité des prisonniers de guerre : Histoire, art et mémoire, 1939-1945. Pour une approche européenne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 29-40. <<http://books.openedition.org/pur/5463/> (consulté le 02 août 2021).
- ***Les archives départementales de la Charente, *1939-1945 La négation de l'Homme dans l'univers concentrationnaire nazi*, Dossier pédagogique, n° 12, Février 2017.
- ***Les archives départementales du Cher, *Les prisonniers de guerre français de la Seconde Guerre mondiale*, Bourges, mise à jour en octobre 2018.

Sitographie

- Le Dictionnaire L'Internaute*. <<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/ss/> (consulté le 15 juillet 2021).
- Le Dictionnaire Larousse*. <<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Wehrmacht/138973> (consulté le 10 août 2021).
- <https://encyclopedia.usmmm.org/content/fr/article/forced-labor-an-overview> (consulté le 22 juillet 2021).
- <https://www.franceculture.fr/theme/camps-de-concentration> (consulté le 28 juillet 2021).

JURNALUL CA SUPRAVIETUIRE TREI JURNALE ALE HOLOCAUSTULUI

Dumitru TUCAN

Universitatea de Vest din Timișoara

dumitru.tucan@e-uvvt.ro

The Diary as Survival. Three Holocaust Diaries

DOI: 10.35923/AUTFil.60.10

There is a significant number of personal documents of a testimonial nature regarding the tragedy of the Holocaust (juridical testimonies, memories, diaries, etc.). Out of all these, the diary can probably best express the authenticity of traumatic experience. This happens because the diary is a text that can accurately transcribe an unmediated experience of horror and suffering. The paper focuses on three Holocaust diaries written by three teenagers who perished in this collective tragedy (Rywka Lipszyc, Renia Spiegel, and Dawid Sierakowiak). They were all dedicated to diary writing as a form of living and recording the inferno and as a paradoxical way of surviving despite their tragic physical death. The marks of their lives through the inferno of the Holocaust will remain only on the paper of the diary, unfortunately destined to physical degradation, destruction, or even loss. It is then vital to preserve these texts since the diarists themselves are expected to survive in our cultural memory as long as the texts themselves are kept alive. For all diarists, the diary becomes the key to survival.

Keywords: *witness literature; diaries; trauma; Holocaust literature.*

Numărul victimelor evreiești ale Holocaustului nazist este, conform estimărilor celor mai mulți istorici, de cel puțin șase milioane. Dintre acestea, aproximativ 1,1 milioane au fost copii (Stargardt 2006: 9). De fapt, dacă privim mecanismele „soluției finale” naziste – lagăre de exterminare, lagăre de muncă, înfometarea în ghetourile concepute ca anticamere ale exterminării prin gazare sau împușcare – putem spune că șansele de supraviețuire ale copiilor și adolescenților evrei au fost extrem de mici (Heberer 2011:

XXV). În războiul rasial declanșat de ideologia nazistă, copiii au devenit ținte predilecte ale „soluției finale”. De exemplu, la Auschwitz au fost deportați 231640 copii. Cei mai mulți au fost uciși în chiar ziua sosirii în lagăr, puțini dintre ei, aflați spre vârsta adolescenței, rămân în viață pentru a fi destinați exterminării prin muncă forțată. Cert este că în momentul eliberării lagărului de către trupele sovietice (27 ianuarie 1945), doar 650 de persoane sub 17 ani au fost găsite în viață (Heberer 2011: 169). Puțini alții vor supraviețui marșurilor de evacuare spre vest și experienței din lagărele unde au fost relocați. Prin ghetoul din Łódź, cel mai longeviv ghetou nazist (aprilie 1940-august 1944), au trecut aproximativ 210000 de evrei din oraș și din împrejurimi (Megargee, Dean, and Hecker 2012: 75-82.). La sfârșitul războiului au supraviețuit, prin diverse modalități, 1246 de copii, dintre care doar 61 rămași ascunși în ghetou (Heberer 2011: XXVI). Doar aceste două exemple sunt suficiente pentru vedea modul în care această categorie de vârstă a suferit și, mai ales, a pierit în Holocaust.

Încă de la finalul celui de-Al Doilea Război Mondial, Holocaustul a fost studiat în amănunțime, istoricii reușind să reconstruiască un tablou plin de detalii, cifre, evaluări analitice și motivații care privesc această tragedie supremă a secolului al XX-lea (Hillberg 2003, Snyder 2018). Dar parte importantă a detaliilor acestei tragedii ne sunt acum cunoscute prin intermediul documentelor personale rămase de pe urma acestei suferințe nemaîntâlnite. Tragedia unei colectivități menite exterminării de către o ideologie criminală este, într-adevăr, reflectată de cifrele arhivelor, de documentele administrative ale mecanismelor concentraționare, de detaliile juridice ale diverselor procese care au avut loc imediat după război etc. Dar această tragedie colectivă e în același timp suma milioanei de experiențe individuale ale ororii, experiențe ale căror semne traumatice ne sunt astăzi cunoscute mai ales prin intermediul jurnalelor și rememorărilor care aparțin victimelor persecuției și violenței extreme. Aceste documente „personale” au, dincolo de calitatea documentară, și calitatea de a păstra ceva din autenticitatea experienței trăite, autenticitate necesară reprezentării acestui tablou istoric al Holocaustului.

Dintre aceste „documente personale” jurnalele Holocaustului reprezintă o categorie specială, aptă să prezeve caracterul procesual și deschis al experienței traumatice. Motivul principal este legătura directă, neintermediată de jocurile de perspectivă post-factuală ale memoriei, cu prezentul suferinței. Scris în imediata vecinătate a prezentului, direct legat de evenimentul care generează scriitura, lipsit de perspectiva totalizatoare

vizibilă în scriitura de tip retroproiectiv a memorialisticii, jurnalul e în primul rând generator de autenticitate factuală. Evenimentele sunt redactate de obicei scurt, succint și brut. Integrarea lor în experiența diaristului e parțială, pentru că se oprește la momentul consemnării. Abia ulterior, în lumina evenimentelor care vor urma să fie consemnate, se va dovedi importanța sau lipsa de importanță a acestora. Dar, în mod paradoxal, jurnalul este generator și de autenticitate emoțională. Având de obicei ca motivație inițială deschiderea către contemplarea propriului sine și nevoia de autorefecție, jurnalele Holocaustului păstrează ceva din această dimensiune, dar o amplifică în lumina situațiilor limită trăite, reușind să prezeve ceva din tensiunea momentului istoric, așa cum se reflectă ea la nivel individual. Așadar, amestec de reprezentare evenimentială brută, perspectivă personală și explorare a intimității, jurnalul e un document a cărui autenticitate rezidă în capacitatea de a înregistra tridimensionalul experienței traumatice de la nivelul perspectivei individuale. Aceste caracteristici ale jurnalului sunt cu atât mai mult vizibile în jurnalele copiilor și adolescenților care nu au supraviețuit Holocaustului, la care mă voi referi în cele ce urmează. Explicația e simplă: inocența celor aflați la vârsta acumulării de experiențe face ca reprezentarea evenimentelor și înregistrarea tensiunii traumatice să fie directă, mai precis neintermediată de perspectivele valorizatoare cu care ar fi fost transcrise de către adulți. De asemenea, moartea lor face ca documentul care înregistrează experiența suferinței, nerevizuit așadar pentru publicare, să rămână ca un semn autentic, singurul de altfel, al existenței lor sfârșită în suferință, oglindă tulburătoare a tragediei Holocaustului.

Corpusul de documente de tip diaristic scris de copii și adolescenți pare a fi vast și greu sistematizabil, în ciuda faptului că cele mai importante texte au fost publicate încă din perioada de imediat de după cel de-al Doilea Război Mondial sau chiar înainte de sfârșitul acestuia. De exemplu, Mary Berg (Miriam Wattenberg), internată împreună cu familia în Ghetoul din Varșovia în octombrie 1940 (avea 16 ani), reușește să scape de acțiunile de lichidare a ghetoului, datorită faptului că mama sa era cetățean american, și în cele din urmă să ajungă în Statele Unite în 1944. În tot acest timp a ținut un jurnal, care va fi publicat în volum în februarie 1945. Jurnalul Annei Frank, recuperat de tatăl acesteia la reîntorcerea din lagăr, va fi publicat în 1947, ulterior devenind un text emblematic al literaturii Holocaustului. Dificultatea de a sistematiza acest vast material ține nu atât de cantitatea de materiale, cât mai mult de accesibilitatea acestora. Multe dintre ele sunt

fragmentare, greu lizibile fără contextualizare istorică și, în consecință, greu de publicat. Multe sunt răspândite în diverse arhive sau centre memoriale și necesită un efort concentrat de identificare. Pe deasupra, una dintre probleme este accesibilitatea lingvistică. Jurnalele sunt scrise într-o diversitate babelică de limbi europene (de la idiș și poloneză – cele mai multe, e adevărat –, la rusă, română, maghiară etc.), care oglindește de fapt amploarea geografică a terorii naziste asupra Europei.

S-au făcut însă eforturi importante în recuperarea acestui material aflat la limita dintre documentar și literatură. Cele mai vizibile sunt antologiile care conțin fragmente din astfel de materiale, efectul acestora fiind de a atrage atenția asupra fenomenului și de a invita la explorări ulterioare. De exemplu, Laurel Holliday publică în 1995 *Children in the Holocaust and World War II. Their Secret Diaries*, care antologhează pagini din jurnalele a 22 de copii și tineri între 11 și 18 ani, 17 evrei și 5 ne-evrei¹. O altă astfel de lucrare importantă este cartea Alexandrei Zapruder, *Salvaged Pages: Young Writers' Diaries of the Holocaust* din 2002, în care sunt antologate fragmente consistente din jurnalele a 15 copii și tineri evrei. Numai o parte dintre jurnale au fost publicate (în întregime sau fragmentar), cele mai multe nume sunt necunoscute, deși extrem de utile pentru a studia, odată cu aceste materiale, perspectiva directă și autentică asupra vieții și suferinței în timpul Holocaustului. Dincolo de acest efort de antologare, mai sunt și eforturile de sinteză academică, dintre care cel mai semnificativ este cel al Alexandrei Garbarini din cartea *Numbered Days. Diaries and the Holocaust* (2006), care analizează aproximativ 100 de jurnale nepublicate, scrise în franceză, germană și (cele mai multe) în poloneză. Am făcut în altă parte (Tucan 2020 a) o discuție asupra conținutului acestor volume care pot să dea o imagine a corpusului de astfel de texte ce ar merita studiat în extenso. De asemenea, am dat detalii despre anumite texte emblematice ale acestui corpus (Tucan 2020a, Tucan 2020b, Tucan 2021²). În cele ce urmează voi descrie și analiza încă alte trei astfel de documente în cheia unei discuții despre jurnal ca mod de supraviețuire.

Rywka Lipszyc este autoarea unui jurnal scris în poloneză în ghetoul din Łódź, cu intrări între 3 octombrie 1943 și 12 aprilie 1944. S-a născut

¹ Cei cinci sunt antologați în virtutea lărgirii tematicii de către Laurel Holliday, care se ocupă de suferința generată de al Doilea Război Mondial în general, deși interesul principal e rezervat victimelor Holocaustului.

² Dumitru Tucan, *The Diary as Survival. Dehumanization, Death and Suffering in the Holocaust Diaries of Children and Teenagers*. O parte din detaliile lucrării de față sunt o prelucrare a elementelor din această lucrare.

în 15 septembrie 1929, fiind cea mai mare dintre cei 4 copii ai familiei (Abram, Cypora, Estera), o familie religioasă. Ea însăși, de-a lungul jurnalului, își va dezvălui această latură. În momentul în care își începe jurnalul, Rywka e deja de aproape trei ani în ghetoul din Łódź, al doilea cel mai mare din teritoriile ocupate de naziști (după cel din Varșovia) și cel mai strict în privința comunicării cu exteriorul, în fapt o amplă colonie de sclavi care munceau forțat în beneficiul efortului de război german. Tatăl său, bătut cu brutalitate de naziști, murise în vara lui 1941, iar mama sa murise de epuizare și malnutriție la un an după (8 iulie 1942). Rywka, fiind cea mai mare la cei nici 13 ani ai săi, își va asuma rolul de mamă și protectoare a fraților mai mici, deveniți orfani. Însă tragedia îi lovește curând. Concentrându-se doar pe „productivitatea” populației de sclavi, germanii vor „curăța” ghetoul de „elementele inapte de muncă”, adică vârstnicii de peste 65 de ani și copiii de până-n zece ani. E vorba de infama acțiune comemorată drept *szpera* (*curfew*), din septembrie 1942, care a dus la deportarea spre camerele de gazare a 15000 de copii și vârstnici. Rywka și Cypora supraviețuiesc, dar fratele Abram (alintat Abramek în jurnal – 10 ani) și sora Estera (alintată Tamarcia – 5 ani) vor fi deportați la Auschwitz și probabil gazați imediat. De-a lungul jurnalului, început la un an după aceste evenimente, Rywka va scrie rânduri pline de durere și remușcare cu privire la pierderea fraților săi. De altfel, jurnalul pare a fi un instrument de exteriorizare scriptică a tensiunilor interioare cauzate de suferința vieții din ghetou, chiar dacă parte însemnată a textului are o dimensiune intimă pronunțată. Rywka pare a scrie în jurnal mai ales pentru a-și croi propria identitate în această lume violentă și absurdă. De aici insistența cu care scrie despre proiectele școlare, despre prietenii sale, despre întâlnirile cu tematică școlară, religioasă și culturală („adunări” cum le numește diarista), despre nevoia de modele. Pierderea părinților, responsabilitățile pe care trebuie să și le asume pentru salvarea surorii mai mici, scăpata ca prin minune de deportare, îi dau o aparentă tărie, dar tensiunea luptei se poate vedea în jurnal în trecerea de la speranță și bucurii la stările de intensă disperare. Nevoia de căldură umană pe care o are la această vârstă diarista explică admirația aproape „erotică” pentru „Surcia”³, mentorul său, printre puținele figuri luminoase ale vieții Rywkăi. Dar concentrarea jurnalului pe viața interioară nu poate opri invazia răului din jur. Dezumanizarea, suferința și moartea sunt la tot pasul. Viața în ghetou

³ Sara Selver-Urbach, care a supraviețuit lichidării ghetoului din Łódź și deportării la Auschwitz. Este autoarea unui text memorialistic despre Holocaust, *Through the Window of My Home: Memories from the Ghetto Lodz* (1972), care confirmă unele detalii din jurnalul Rywkăi.

înseamnă muncă până la epuizare, luptă pentru supraviețuire, frică de violența arbitrară, foamea și multe altele, transcrise în jurnalul Rywkăi la fiecare pas ca semne ale răului omniprezent în această lume. În definitiv, ca multe astfel de jurnale, și cel al Riwkăi este emblematic pentru ceea ce înseamnă această vârstă a formării într-un context al suferinței și morții care te amenință la fiecare pas. De altfel ea nu va avea nicio șansă în fața mașinării infernale de exterminare a Germaniei naziste. Deportată la lichidarea finală a ghetoului din august 1944, Rywka va supraviețui primului contact cu Auschwitz și marșurilor forțate de la sfârșitul lui 1944, dar va muri de boală și epuizare imediat după eliberarea din lagărul de la Bergen-Belsen. Jurnalul va fi găsit în ruinele crematoriului de la Auschwitz de o doctoriță a armatei sovietice (Zinaida Berzovskaya), va ajunge după mari peripeții în S.U.A., unde, după cercetări minuțioase, va fi publicat în engleză în 2014: *Rywka's Diary: The Writings of a Jewish Girl from the Lodz Ghetto*.

Renia Spiegel. Un jurnal lung și dens, doar parțial umbrit de persecuțiile Holocaustului, scrie în poloneză Renia Spiegel, evreică poloneză născută în 18 iunie 1924 la Uhryńkowce, un sat de pe Nistru, aflat atunci la granița dintre Polonia și România⁴. Cea mai mare parte a jurnalului e un jurnal tipic de adolescentă sensibilă și ambițioasă care plonjează în autocontemplarea sinelui prin intermediul scriiturii intime. De altfel, prima intrare a jurnalului datează din 31 ianuarie 1939 (avea puțin peste 14 ani), cu destul de mult timp, așadar, înaintea izbucnirii războiului și a intensificării persecuțiilor antievreiești. Sistematică, Renia își prezintă încă de la început identitatea, dând detalii ample despre familie, școală și prieteni, dar mai ales despre sentimentele puternice și paradoxale ale unei adolescente pline de vivacitate și speranță în viitor. În acel moment Renia locuiește cu bunicii la Przemysł, un orașel⁵ tăiat în două de râul San. Tatăl e absent, ocupându-se de proprietatea agricolă unde se născuse Renia. Acesta va pieri fără urmă în timpul Holocaustului. Mama e la Varșovia, ocupându-se de cariera artistică a surorii ei mai mici, Ariana Spiegel⁶, numită deja în acel moment o „Shirley Temple” a Poloniei. Cele două, ascunzându-se în partea „ariană” a Poloniei, vor fi singurele din familie care vor supraviețui. Spunând mai sus că jurnalul Reniei conține doar parțial semnele istoriei tragice a Holocaustului, remarcam imensa putere de disimulare și refulare pe care o dovedește diarista scriindu-și

⁴ Azi localitatea se află în Ucraina (Uhrynkiwtsi).

⁵ Aflat actualmente în vestul Poloniei, la granița cu Ucraina.

⁶ Devenită mai târziu Elisabeth Leszczyńska Bellak.

jurnalul în acele timpuri. Renia încearcă din răspuțeri să scrie doar despre ea și labirintul propriei sensibilități, dar istoria nu o menajează deloc. Până la intrările de jurnal de la începutul războiului (1 septembrie 1939) există doar câteva însemnări despre înrăutățirea situației politice, iar ulterior acestei date sunt invocate scurte elemente care ne fac să ne dăm seama de povestea acestui destin fragil în furtuna realității momentului: refugiul la Lwów de la începutul războiului (18 septembrie 1939); ocupația sovietică și reîntoarcerea la Przemyśl (27 octombrie 1939); viața „nouă” în partea de Polonie devenită de-acum parte a URSS, a cărei ideologie „tovărășească” Renia o ironizează în scurte bucăți lirice⁷; semnele din ce în ce mai îngrijorătoare despre comportamentul noilor autorități sovietice, care deportează anumite categorii de persoane (aprilie-iulie 1940). Renia însă preferă să scrie despre primii fiori ale dragostei, despre neînțelegerile cu bunica autoritară, despre prietenele sale sau despre școală. Dar cel mai intens exprimat în jurnal rămâne dorul de mama sa, numită afectuos Bulusz și aflată departe, în Polonia ocupată de naziști. De-a lungul întregii perioade captate în jurnal, mama sa devine o prezență aproape metafizică, vizibilă în dese formule incantatorii cu referință la aceasta („Ajutați-mă ... Bulusz și Dumnezeu”). O altă figură luminoasă va intra în viața Reniei curând. În 21 septembrie 1940 îl cunoaște pe Zygmunt Schwarzer, cel care va deveni iubitul, confidentul și reperul Reniei în puținul timp pe care îl va mai avea de trăit. Din acest moment, mare parte a jurnalului va fi dedicat iubirii pentru acesta. Primul sărut – notat în 20 iunie 1941 – și planurile de a merge la petrecere împreună cu Zygmunt – notate în 21 iunie 1941 – marchează însă elementele unei lumi firești, care va înceta brusc să mai existe. Să nu uităm că în noaptea dintre 21 și 22 iunie începe războiul în est, iar soarta evreilor din aceste teritorii e deja pecetluită. Din acest moment, semnele devenirii absurde a lumii Reniei sunt mai evidente în jurnal. Frica, grija pentru apropiați, neajunsurile materiale, persecuția și violența directă sunt mai aproape de tânără, iar ecourile acestora sunt din ce în ce mai vizibile în jurnal⁸, chiar dacă tânăra încearcă din răspuțeri să mascheze scenele ororii în spatele transcrierii preocupărilor adolescente. Putem observa acest mecanism al refulării traumei, conștientizat într-o intrare din 10 aprilie 1942: „Este adevărat că fug de această lume (...). Este o evadare din viața apăsătoare, de care nu știu cum să mă bucur, pe care n-o iubesc” (Spiegel 2019: 338). În 15 iulie 1942 are loc relocarea

⁷ Versurile ironice ne arată faptul că Renia înțelege foarte bine situația paradoxală în care se găsesc cu toții, prinși între două ideologii criminale.

⁸ „oriunde privesc, este vărsare de sânge...” (ed. rom.: 380).

în ghetou, iar Renia simte asta ca un șoc: „Ține minte ziua aceasta; ține-o bine minte. O să le povestești generațiilor care vin. De azi, de la 8, am fost închiși în ghetou” (Spiegel 2019: 395). E un șoc pe care pare că reușește cu greu să-l exprime. Din acest moment, jurnalul se umple de culorile tari ale lamentației, iar problema supraviețuirii se amplifică. De altfel, Renia va pieri curând. Jurnalul se încheie brusc, în 25 iulie 1942, fiind predat lui Zygmunt, pentru a fi ascuns. Acesta reușește să scrie el însuși 7 intrări laconice în care aflăm finalul vieții Reniei: se ascunsese, împreună cu părinții lui Zygmunt, într-un pod pentru a evita deportarea într-un lagăr de exterminare. Cei trei vor fi găsiți de Gestapo și împușcați în 30 iulie 1942, la ora 10.30. Jurnalul va fi ascuns de Zygmunt, care va supraviețui și va emigra după război în SUA. Aici îl va preda mamei Reniei, care reușise și ea, împreună cu fiica cea mică, să emigreze în SUA. Jurnalul va fi publicat abia în 2019, în traducere engleză. Ediția românească a apărut în același an (Spiegel 2019).

Dawid Sierakowiak. Unul dintre cele mai dense și tulburătoare jurnale îi aparține lui Dawid Sierakowiak și este scris în ghetoul din Łódź. Diaristul s-a născut în 1924, într-o familie umilă cu doi copii (el și sora mai mică, Nadzia), și a trăit toată viața în acest oraș, în care din 1940 a funcționat cel mai închis și bine controlat ghetou din Europa Centrală și de Est. Jurnalul este scris în cinci caiete care acoperă perioada dintre iunie 1939 și 15 aprilie 1943. Din cauza golurilor temporale ale jurnalului, se presupune că o parte a caietelor (cel puțin două) s-au pierdut. Mare parte a intrărilor primului caiet (iunie 1939 – decembrie 1939) descriu situația de dinaintea începerii războiului și de dinaintea deportării în ghetou. Dawid are 15 ani când își începe jurnalul. E un băiat inteligent, care începe să observe devenirea absurdă a lumii din jur. Primele intrări ale jurnalului descriu o perspectivă matură despre situația politică care pare să-l preocupe destul de mult pe tânăr: tulburările de la granița polono-germană, ezitățile politicianilor internaționali în raport cu acțiunile lui Hitler etc. Tânărul participă chiar la efortul de pregătire a războiului, oferindu-se voluntar pentru săparea șanțurilor antitanc din preajma orașului. Dar situația se înrăutățește brusc în septembrie 1939, atunci când orașul e ocupat și începe persecuția evreilor în formele cele mai violente, de la munca forțată ocazională, la purtarea stelei lui David și până la crimele arbitrare ale germanilor sau ale vecinilor arieni. Va urma, inevitabil, internarea în ghetou (30 aprilie 1940), iar de-aici jurnalul devine o cronică a dezumanizării, spusă cu o conștiință aproape clinică. Preocuparea principală devine foamea și lupta

pentru supraviețuire fizică, chiar dacă în fundal avem și detalii asupra luptei de supraviețuire intelectuală a lui Dawid. În acest sens, jurnalul dă seama de continuitatea proiectelor școlare ale acestuia, chiar dacă circumstanțele înfiorătoare ale existenței în ghetou îi lasă foarte puțină energie. Dawid continuă să meargă la școală, atât cât îi este permis, continuă să studieze limbile străine de care e interesat sau continuă să se întâlnească cu prietenii de aceeași viziune politică, o viziune apropiată comunismului, care se întărește în condițiile vieții nedrepte din ghetou. Dar foamea e mai presantă: „Inevitabilitatea morții prin înfometare devine din ce în ce mai evidentă”, notează el în 22 aprilie 1941 (Sierakowiak 1998: 82). Acest lucru se vede și din multitudinea de intrări legate de primirea rațiilor de alimente. De exemplu, primirea unui ou în această rație e transcrisă în culorile unui adevărat eveniment. Altădată, diaristul remarcă faptul că mâncatul cojilor de cartofi (*potato peelings*) a devenit o modă în ghetou (176). Obsesia pentru mâncare e explicabilă, pentru că epuizarea pândește la fiecare pas: „Sunt îngrozitor de bolnav și pur și simplu nu pot să mă mișc. Am leșinat în timpul lecției cu băiatul pe care-l meditez. Oh, foamea asta îngrozitoare!” (119). Vestea că la școală a primit cele mai bune note i se pare în zadar, pentru că mai presante sunt foamea, frigul, munca până la istovire pentru a putea primi mâncare în plus, lipsa combustibilului pentru a găti sau pentru a se încălzi. La 26 septembrie 1941, tânărul notează impresiile amare ale ultimei zile de liceu, care e simțită ca o ruptură, pentru că din acel moment trebuie să-și găsească un loc de muncă în economia de tip „sclavagist” a ghetoului. Are nevoie de asta pentru a se putea hrăni și, mai ales, pentru a rămâne în viață în contextul epurărilor care au loc în ghetou pentru a „elimina” populația „neproductivă” a acestuia: „Nu suntem considerați oameni; suntem vite de povară sau de trimis la abator” (170). De asemenea, veștile despre evoluția războiului, chiar dacă puține, sunt descurajatoare. Diaristul le notează cu disperare la gândul că nu va putea supraviețui în cele din urmă în această lume unde nu mai există nicio rază de speranță. Ce e mai greu de îndurat e dezumanizarea generalizată, vizibilă pentru Dawid chiar în sânul familiei. Mama se sfârșește văzând cu ochii, iar tatăl, cu egoismul disperat al muritorului de foame care lasă deoparte orice sentiment uman, pare a vrea să scape de ea. De altfel, tatăl va deveni din ce în ce mai „odios” pentru Dawid, tocmai din cauza acestui egoism care-l face să fure chiar din mâncarea soției și a copiilor săi. În aceste condiții, nu e de mirare că „moartea prin inaniție a devenit o certitudine pentru cei mai mulți din ghetou” (191). Dezumanizarea cuprinde întregul ghetou, mai ales în zilele „camuflajului”

(*szpera*) din septembrie 1942, atunci când copiii, vârstnicii și bolnavii vor fi deportați spre centrele de exterminare de la Chełmno (15000 de persoane). Acestei deportări îi va cădea victimă și mama lui Dawid. De altfel, nimeni nu va avea scăpare, iar Dawid simte acest lucru, ultimul caiet rămas de la el, care acoperă perioada noiembrie 1942 – aprilie 1943, devenind un adevărat manual al disperării: „Intrăm într-un nou an, al cincilea de război. Nu știm nimic despre ceea ce se întâmplă în afara ghetoului, suntem disperați în nefericirea satanică ce ne-nconjoară și cădem și mai adânc în disperarea și deznădejdea cea mai amară. Nu avem nicio speranță în bine, doar în rău. Trăim un timp al foamei, frigului, morții și fricii celei mai adânci”, notează Dawid la 1 ianuarie 1943. Tatăl va muri în 6 septembrie, cel mai probabil de tifos. Jurnalul se încheie brusc în 15 aprilie 1943 cu o notiță în care Dawid vorbește despre faptul că el și sora sa sunt bolnavi, notiță care se încheie cu cuvintele premonitorii „Nu există cale de ieșire din situația asta pentru noi” (268). Diaristul moare în 8 august de tuberculoză, iar sora sa un an mai târziu în camerele de gazare de la Auschwitz. În ciuda cumplitei suferințe și în ciuda energiei sale, la fel ca mulți alți copii, Dawid n-a avut nicio șansă în fața mașinăriei criminale a nazismului. A supraviețuit grație jurnalului său.

Jurnalul ca supraviețuire

Așa cum am văzut din scurtele analize de mai sus, la care putem adăuga și analizele făcute anterior (Tucan 2020a, Tucan 2020b), numărul jurnalelor scrise de copiii și tinerii evrei care trăiesc ororile Holocaustului e mare. Cauzele sunt complexe și, poate, complementare. O primă cauză e cea cultural-istorică: în prima jumătate de secol XX e încă vie tradiția, născută de-a lungul secolului al IX-lea, în care jurnalul, alături de alte genuri direct legate de explorarea subiectivității – confesiunea, autobiografia, e creditat cu capacitatea de a reda autenticitatea și experiențele fluide ale consolidării sinelui (Carter 1997; Buckley 1994). În preajma războiului aceste genuri au un impact cultural și educațional important pentru tinerii evrei care, într-o măsură covârșitoare, aparțin unor comunități urbanizate și puternic alfabetizate. Nu întâmplător, mulți dintre tinerii diariști își asumă scriitura jurnalieră și ca o continuare a proiectelor școlare, într-un moment în care accesul lor la educație le este periclitat sau chiar negat. Mai toate jurnalele în discuție sunt și o dare de seamă asupra acestei nevoi de activitate „școlară”, tinerii notând proiectele de învățare asumate și progresul acestora, semne ale vitalității lor intelectuale, dar mai ales semne ale unei speranțe

în viitor. O altă cauză e datorată tinereții acestora: e vorba de nevoia de a se privi în oglinda discursivă a jurnalului. „Sper că-ți voi putea împărtăși totul, așa cum n-am reușit cu nimeni altcineva până acum, și sper că-mi vei fi de mare ajutor”, scrie Anne Frank încă de la prima intrare în jurnal (12 iunie 1942), personalizând nevoia de dialog cu sinele. „Astăzi, dragul meu Jurnal, este începutul prieteniei noastre profunde” – scrie și Renia Spiegel, tot la început (31 ianuarie 1939), adăugând premonitoriu: „Cine știe cât va dura?”. Chiar dacă nu la toți e evidentă această personalizare a jurnalului, putem intui în spatele multitudinii de detalii personale această nevoie de a genera un dialog cu sinele, nevoia de a transcrie explozia tinerească a eului.

Dar una dintre motivațiile puternice ale începerii scrierii unui jurnal, pregătită și amplificată de dinamismul intelectual și nevoia de explorare a intimității, e nevoia de a înregistra oroarea. Tinerii diariști observă pas cu pas amplificarea persecuțiilor și arbitrariul violenței și al morții. Acest lucru este vizibil mai ales la cei care își încep jurnalul înainte de izbucnirea războiului și de intensificarea persecuțiilor. Renia Spiegel, de exemplu, care scrie încă din 31 ianuarie 1939, împinge în fundal ororile care se amplifică pas cu pas în jurul ei, dar putem vedea, din tonul sfâșietor cu care notează brusc evenimente care nu mai pot fi trecute sub tăcere, tensiunea provocată de insinuarea răului în preajma ei. Dawid Sierakowiak scrie și el de dinaintea începerii războiului. Dacă primul caiet, cu întâmplările de până la finalul anului 1939, este mai degrabă descriptiv, iar tonalitatea e doar cea a îngrijorării, celelalte caiete sunt aproape exclusiv legate de detaliile greu de descris ale suferințelor lui, ale familiei și ale celor din jur, tonalitatea devenind distopică, o distopie în plină desfășurare. Fiecare dintre tinerii diariști simte că trebuie să scrie pentru a păstra atât ceva din ei, cât mai ales din istoria violentă din jurul lor.

Cum persecuțiile antievreiești nu reprezintă în acel moment o noutate în Europa, putem găsi aici continuarea unei alte tradiții, specifice de data asta: tradiția evreiască de păstrare a memoriei vii a vremurilor de restriște. Jurnalul de tipul acesta devine în aceste condiții nu numai o modalitate de a manifesta îndârjirea în fața ororii, „o modalitate de rezistență colectivă și individuală” (Garbarini 2006: 8; a se vedea și Szeintuch 1986: 188, Kassow 1996), ci mai ales o modalitate de a depune mărturie privitoare la istoria tragică ce pare a-i devora. Devine expresia furiei, a disperării, a agoniei, devine cronică dispariției celor dragi și a lumii din care au făcut parte, devine nevoie de a ordona experiențe de neînțeles pentru a încerca a le înțelege și pentru a le transmite, ca un strigăt, către cei din viitor. Revolta și uluirea în

fața amplificării ororii e cu atât mai intensă la acești tineri diariști, cu cât e vorba de o avalanșă de experiențe limită care le sfâșie inocența: depozitarea de bunuri, deportarea în ghetou, foamea, frica, pierderea celor dragi, suferința extremă și mai ales amenințarea iminentă a morții. Moartea e peste tot: se moare în acțiunile arbitrare ale ocupanților, se moare din capriciul unui vecin devenit brusc tortionar, se moare de boală, de frig, de foame. Moartea devine emblema unui univers din care pare că nu există scăpare. Jurnalul, prin legătura sa puternică cu prezentul experienței, devine oglinda autentică a acestei disperări în fața amenințării palpabile a morții.

Autenticitatea și specificul jurnalului de Holocaust pot fi apreciate printr-o scurtă comparație cu memorialistica de Holocaust. Având aceeași calitate de document testimonial (Tucan 2018), memorialistica reprezintă o reordonare narativă făcută dintr-o perspectivă post-factuală. Prezentul memorării, influențat inevitabil de experiențele acumulate din momentul suferințelor, domină selecția elementelor povestite, generând o ordine negociată în interiorul jocurilor fluide ale memoriei traumatice (286 și urm.). Memorialistul transcrie experiențele sale pentru a face vizibile celor din prezent semnele traumelor trecutului. Memorialistul însă face parte dintr-o comunitate de suferință, pentru că el e persecutat din cauza identității sale, nu ca individ. Experiența traumatică a trecutului e atât a sa, cât și a celor persecutați alături de el, cei mai mulți nereușind să supraviețuiască. Astfel, memorialistul își oferă povestea și ca o mărturie făcută în numele celor rămași în urmă. Dar chiar această conștiință a supraviețuirii și a nevoii de a mărturisi face ca transcrierea amintirilor sale să se subordoneze unui sens final și generic, în principiu acela al umanității care învinge infernul concentraționar, în ciuda caracterului diabolic al acestuia. Astfel, calitatea esențială a memorialisticii este aceea de a spune o poveste a supraviețuirii.

În jurnal dominant este trecutul apropiat de momentul consemnării. Acest lucru face ca povestea spusă de jurnal să fie fragmentată în micronarațiuni ale momentului, de obicei ale momentului de ruptură în cazul jurnalelor Holocaustului. Diaristul observă mai ales instituirea graduală a ororii, cu efecte asupra suferinței personale și colective. Acest fapt intensifică emoția prezentului și cere din partea diaristului negocierea pas cu pas a experienței traumatice. De aceea atitudinea diaristului e fluctuantă, oscilând între deznădejde și speranță. Jurnalul înseamnă, deopotrivă, observație, mărturie, furie, lamentație, disperare și, nu de puține ori, resemnare. Astfel, jurnalul e o formă de ordonare *in actu* a experienței ororii, pentru că diaristul nu are privilegiul de a ști ce urmează și cum se va termina povestea. Iar acest

lucru este vizibil mai ales pentru cei care n-au supraviețuit. Semnele vieții lor trăite în infernul Holocaustului vor rămâne doar pe hârtia jurnalului, ea însăși destinată degradării, pierderii sau distrugerii. Diariștii vor supraviețui în memoria culturală a acelor timpuri tragice doar în măsura în care textele se vor păstra. Pentru toți aceștia jurnalul e supraviețuirea însăși.

Referințe:

- BERG, Mary 2006: *The Diary of Mary Berg. Growing Up in the Warsaw Ghetto*, Oxford, Oneworld.
- BUCKLEY, Jerome Hamilton 1994: *The Turning Key: Autobiography and the Subjective Impulse since 1800*, Cambridge, Harvard University Press.
- CARTER, Kathryn 1997: *The Cultural Work of Diaries in Mid-Century Victorian Britain*, „Victorian Review”, Vol. 23, No. 2 (Winter 1997), p. 251-267.
- FRANK, Anne 2011: *Jurnal*, București, Humanitas.
- GARBARINI, Alexandra 2006: *Numbered Days. Diaries and the Holocaust*, New Haven & London, Yale University Press.
- HEBERER, Patricia 2011: *Children During the Holocaust*, Plymouth, AltaMira Press.
- HILLBERG, Raul 2003: *The destruction of the European Jews*, 3rd edition, vol. II, New Haven-London, Yale University Press.
- HOLLIDAY, Laurel 1995: *Children in the Holocaust and World War II. Their Secret Diaries*, New York – London, Pocket Books.
- KASSOW, Samuel David 2006: *Who will write our history? Emanuel Ringelblum, the Warsaw Ghetto, and the Oyneg Shabes Archive*, Bloomington, Indiana University Press.
- LIPSYC, Rywka 2015: *Rywka's Diary: The Writings of a Jewish Girl from the Lodz Ghetto*, New York, Harper – Harper Collins Publishers.
- MEGARGEE, Geoffrey P., DEAN, Martin C., and HECKER, Mel 2012: *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933–1945*, Volume II, part A, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- SIERAKOWIAK, David 1996: *The Diary of Dawid Sierakowiak. Five Notebooks from the Lodz Ghetto*, edited and with an introduction by Alan Adelson; translated from the Polish original by Kamil Turowski; foreword by Lawrence L. Longer, New York – Oxford, Oxford University Press.
- SNYDER, Timothy 2018: *Pământul negru. Holocaustul ca istorie și avertisment*, București, Humanitas.
- SPIEGEL, Renia 2019: *Jurnalul Reniei. Viața unei tinere în umbra Holocaustului*, București, Litera.
- STARGARDT, Nicholas 2006: *Witnesses of War: Children's Lives under the Nazis*, New York, Alfred A. Knopf.

DUMITRU TUCAN

- SZEINTUCH, Yechiel 1986: *The Corpus of Yidish and Hebrew Literature from Ghettos and Concentration Camps and its Relevance for Holocaust Studies*, in „Studies in Yidish Literature and Folklore”, 7.
- TUCAN, Dumitru 2018: *Memoria traumatică și literatura testimonială*, „Quaestiones Romanicae”, VI, 1 (2018).
- TUCAN, Dumitru 2020a: *A trăi infernul. Jurnalul din timpul Holocaustului ale copiilor și tinerilor*. „Philologica Jassyensia”, an XVI, nr. 1 (31), 2020, p. 155-169.
- TUCAN, Dumitru 2020b: *A trăi infernul (2). Jurnalul din timpul Holocaustului ale copiilor și tinerilor din spațiul românesc*, „Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice”, nr. 58/2020, p. 211-243.
- TUCAN, Dumitru 2021: *The Diary as Survival. Dehumanization, Death and Suffering in the Holocaust Diaries of Children and Teenagers*. „Brukenthal. Acta Musei XVI.6 – Brukenthalia”, Nr. 11, 2021.
- ZAPRUDER, Alexandra 2002: *Salvaged pages: young writers' diaries of the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press.

**AUFZÄHLEN STATT ERZÄHLEN.
DIE LISTE ALS INSTRUMENT
ZUR AUFARBEITUNG DER VERGANGENHEIT
IN GEGENWÄRTIGEN DEUTSCHSPRACHIGEN
FAMILIENNARRATIVEN**

Andrada SAVIN

Nationale Musikakademie „Gheorghe Dima“

Réka KOVÁCS

Babeş-Bolyai Universität

savin.andrada@amgd.ro

reka.kovacs@econ.ubbcluj.ro

Listing Instead of Telling. Enumeration as a Means of Reprocessing the Past in Contemporary German Family Narratives

DOI: 10.35923/AUTFil.60.11

The present paper expounds on the underlying interpretations and principles of the concept of “list” and its roles in present-day German family narratives addressing migration. It demonstrates how lists can serve as a means of retracing, reprocessing, and reconfiguring the past in order to discern it better. Given their specific structure and qualities, as they assist in categorising, itemising and classifying, lists prove to be an appropriate tool for first-person narrators to reminisce about past episodes paramount to their lives. For this purpose, the article analyses the family narratives of three German-speaking contemporary authors, namely Aglaja Veteranyi, Saša Stanišić, and Katja Petrowskaja. It showcases the modalities in which lists can estrange experience and transform it aesthetically. The protagonists of the literary works under scrutiny investigate their roots and heritage through lists. At the same time, they process the outcomes of the historical moments which have inevitably left marks on their destiny. From this standpoint, we conclude that lists can provide a medium for the perception of events, for the recollection of memories and the externalisation of emotions, pains, traumas, and unpleasant, uncomfortable and suppressed oscillations of the self. Moreover, lists develop a framework that

foregrounds landmark moments of the 20th century, such as the World Wars, communism, the fall of the Iron Curtain, or emigration to the West. In this context, lists function in the service of reapproaching historical events while revising and reconstructing individual destinies, and simultaneously represent an instrument of reflection and self-inquiry.

Keywords: *lists; German family narratives; Aglaja Veteranyi; Saša Stanišić; Katja Petrowskaja; reprocessing the past.*

Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht die Bedeutung und die Rolle von Listen in gegenwärtigen Familienerzählungen der Migration. Wie die Generationenromane, die seit der Jahrtausendwende in Deutschland einen Aufschwung erlebt haben und sich mit der Familiengeschichte gleichsam mit der Zeitgeschichte auseinandersetzen, behandeln auch die Romane von aus Ost- und Südosteuropa eingewanderten deutsch schreibenden Autoren gesellschaftliche und historische Wenden und ihre Auswirkung auf das Familienleben. Grundlegende Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts, wie die Weltkriege, das Leben im Kommunismus, der Fall des Eisernen Vorhangs und die Auswanderung in den Westen mit den Folgen auf die Familienmitglieder und ihre Beziehungen werden beleuchtet.

Migration stellt einen tiefen Einschnitt in dem Leben des Einzelnen und der Familie dar und führt zu der Trennung von einer größeren Gemeinschaft, zu dem Verlust der Muttersprache und der Kindheitsorte und zu der Hinterfragung von Werten und Regeln aus dem Heimatland sowie zum Erleben anderer Erfahrungen als die der Zurückgebliebenen. Diese setzt eine verschiedene Kulturalisierung voraus, mit ihrer Art der Aufarbeitung der Vergangenheit. Die Erinnerungskultur des Einwanderungslandes und die mitgebrachten geschichtlichen Erfahrungen treffen aufeinander in „touching tales“ (Adelson 2005: 20). Erinnerungspraktiken, Tabus, Symbole und Werte werden so kritisch in Zweifel gestellt.

Die Verfasser thematisieren die Auswanderung, die sie in jungen Jahren selbst durchmachen und in ihren Büchern fiktional als Familiengeschichte vorstellen. Die Rückorientierung auf die Familie wirkt stabilisierend für die Ich-Erzähler im neuen Kontext, sodass der Wunsch und die Notwendigkeit wachsen, die Vorfahren verstehen zu wollen und eine bewusste, erläuterte Kontinuität anzustreben. Um das zu verwirklichen, wird aus der Ferne die eigene Vergangenheit mühsam rekonstruiert und private Geschichte und

Weltgeschichte durch Erzählungen von Zeitzeugen, durch Briefe, Tagebücher, Fotos, Dokumente, aber auch durch Medien sowohl erfahren als auch erdichtet. Denn die analysierten Familiennarrative von Aglaja Veteranyi, Saša Stanišić und Katja Petrowskaja, denen wir uns im Folgenden widmen, sind fiktionale Werke, die autobiografische und historiografische Züge aufweisen.

Unsere Arbeit diskutiert deshalb, wie Listen in den literarischen Schriften der oben erwähnten Autoren vorkommen und welchen Platz sie in der Wiedergabe der persönlichen und geschichtlichen Begebenheiten einnehmen. In diesem Sinne wird die Liste eine persönliche Bilanz, die Bewusstsein für Verlust und Trauma schafft, aber gleichzeitig auch Trost spenden kann. Auf diese Weise erlangt der Ich-Erzähler neue Aussichten auf das Erlebte, ermächtigt sich und schlägt neue Wege ein.

Theoretische Grundlagen

Die theoretischen Überlegungen konzentrieren sich auf die terminologische Klärung des Begriffes „Liste“. Sie skizzieren dieses Konzept auf Basis seiner entscheidenden Kennzeichen und aus dem Standpunkt seiner Position innerhalb der autobiografischen Schreiben. Diese Zielsetzung wird in unseren Literaturanalysen verfolgt, wobei Listen zum Instrument des Ich-Erzählers werden, um sich die Vergangenheit anzueignen.

Listen sind Menschen seit jeher unabdingbar, um eine Bestandsaufnahme zu erstellen, sei es, um Vergangenes oder Zukünftiges in Erinnerung zu behalten oder um Inventur über Gesammeltes, Verlorenes oder Wünschenswertes durchzuführen. Listen erscheinen in allen Arten von kulturellen Texten von der Antike bis in die Gegenwart, als Kataloge, Genealogien, Sammlungen, Inventare und gewinnen an Relevanz in der Literatur, insbesondere auch in Texten mit autobiografischem Gehalt, wie es der Fall in unserem ausgesuchten Textkorpus ist.

Michel Foucault betrachtet das Katalogisieren als Versuch, die Welt zu ordnen und Übereinstimmungen zu schaffen (Foucault 2005: XXIV). Durch die Einteilung in Kategorien und die Beziehung zwischen den aufgeführten Elementen wird Wissen angeordnet und vermittelbar gemacht (Schaffrick, Werber 2017: 304).

Die Liste ist nach einem nachvollziehbaren Prinzip in einer formell erkennbaren Struktur verfasst. Dabei kann sie kurz und elliptisch sein, aus Wörtern, ganzen Sätzen oder Absätzen bestehen und visuell durch Punkte oder Zahlen markiert werden. Sie erfüllt eine pragmatische Rolle, aber sie

benutzt rhetorische Mittel (von Contzen 2021: 36-37), wie Klangfiguren, Parallelismus, Anapher, Epipher, Chiasmus, Aposiopese oder Strategien der Rede: Klimax, Antiklimax und Kontrast (Cotten 2019: 55).

Die Liste charakterisiert sich durch drei oder mehrere unterschiedliche Elemente, die in direkter Folge und in loser syntaktischer und begrifflicher Kohärenz zueinander und dem Rest des Textes stehen (von Contzen 2021: 36). Ein wesentliches Merkmal von Listen ist es, die Zeit in Abfolgen einzuteilen. Demgemäß gründen die Sequenzen auf zeitlicher Nachfolge auf- oder absteigend oder auf logischer Konsequenz. Andererseits kann die bloße Dokumentierung von Fakten als diskontinuierliche Serie auf Sinngebung verzichten und Raum zur Interpretation eröffnen (Mainberger 2021: 28).

Umberto Eco unterscheidet zwischen praktischen und literarischen Listen. Erstere zeichnen sich durch ihre Referenzialität aus, dadurch, dass sie begrenzt und abgeschlossen sind (Eco 2009: 113), während die literarischen Listen offen und potenziell unendlich sind (Eco 2009: 374). Der Kontrast zwischen ihnen liegt auch in der Absicht, mit der wir uns den Listen widmen (Eco 2009: 371). Literarische Listen dienen nicht erstens zum Konservieren oder Handeln, sondern sie leiten einen hermeneutischen Prozess ein, der Fragen aufwirft und unsere Sicht der Dinge erweitert.

Um Listen zu analysieren, muss man die Struktur, die Art der Anordnung und Verbindung der Elemente unter die Lupe nehmen, den Inhalt bezüglich dem, was enthalten ist, beziehungsweise was fehlt auswerten und die Gründe bestimmen. Ferner muss man schauen, wo sich die Liste im Text befindet und was das über ihre Stellung aussagt. Schließlich muss man nach der Bestimmung der Liste suchen. Möchte sie unterhalten oder zum Beispiel die Grenzen der Erzählung aufzeigen (von Contzen 2021: 38-93).

Die Liste benutzt nicht die verbindende Kraft der Sprache. Sie umfasst eine Aneinanderreihung diskontinuierlicher Elemente (Laemmle, Scheidegger Laemmle, Wesselmann 2021: 5) und unterbricht die Erzählung (Schaffrick, Werber 2017: 305). Dieser Bruch regt zum Nachdenken an.

Poietisch wird eine Liste, wenn Verhältnisse hergestellt werden, wo keine sein sollten, wodurch Ähnlichkeit mit der Gedichtform aufzufinden ist oder indem ein Text rearrangiert wird (Mainberger 2021: 37), um Zusammenhänge zu hinterfragen. Eine große Interpretationsfreiheit zeichnet sich ab. Der Leser wird aufgefordert, seine Fantasie zu aktivieren, die leeren Stellen mit Sinn zu füllen und zu verbinden (von Contzen 2021: 49).

In der Aufzählung werden die aufgelisteten Elemente zum einen gleichgestellt (Schaffrick, Werber 2017: 312), zum anderen werden die Elemente durch die Anzahl oder durch die Zuordnung zu verschiedenen Gruppen ungleichmäßig gewichtet oder bewertet. Die Art, wie Wörter in einer Liste

angeordnet werden, ist nämlich selbst eine Art der Klassifikation oder der Eingrenzung, denn der Vorgang impliziert, dass einzelne Komponenten ein- und andere ausgeschlossen werden. Daher führt jede Liste eine Auswahl durch, die stets auch anders ausfallen könnte. Das macht die performative Kraft der Liste aus (Schaffrick, Werber 2017: 304) und deswegen ist sie auch als ein Machtinstrument zu betrachten (Mainberger 2021: 15). Der Prozess der Selektion, des Sammelns und des Generierens deutet auf die Paradigmatik von Listen hin (Schaffrick, Werber 2017: 307).

Die Liste befindet sich an der Grenze zwischen mehreren Gegensätzen. Einerseits erzeugt die Erscheinung von Listen Glaubwürdigkeit (Cotten 2019: 70), andererseits kann die Umkehrung der Erwartungen durch Einfügung unvermuteter Elemente einen Schock auslösen (Cotten 2019: 71). Das ist das subversive Potenzial der Listen, wenn ihnen keine eindeutige Funktion zugeordnet werden kann und sie dem Kontext zu trotzen scheinen (Laemmle, Scheidegger Laemmle, Wesselmann 2021: 15).

Auch im autobiografischen Schreiben wird die Liste mit widersprüchlichen Attributen beschrieben. Die Liste dient sowohl der Dokumentation als auch der Fiktion (Rüggemeier 2021: 184). Life Writing ist gleichzeitig eine Erzählung und eine episodische Annäherung an das Selbst (Rüggemeier 2021: 187). Dadurch, dass Sequenzialität unsere Erfahrung bestimmt, rufen Listen diese reale Lebenserfahrung wach (Rüggemeier 2021: 191).

Die Listen im Life Writing dienen als Planung und Selbstorganisation, als Mittel zur Selbst-Reflexion, als eine Möglichkeit, Erinnerungen aufzunehmen oder als Selbsttherapie und emotionale Entlastung. Gerade wegen ihres fragmentarischen Charakters ermöglicht die Liste es ihren Schaffern, mit schmerzhaften Erfahrungen umzugehen, Dinge zu überspringen, Ursachen, Wirkungen oder Erklärungen zu vermeiden (Rüggemeier 2021: 189-190). Die Form der Liste fungiert dann als ein stabiler Rahmen, der die Teile ohne Notwendigkeit für Linearität, Logik oder erzählerische Kohärenz zusammenhält. Die Liste kann somit ermächtigen, Selbstbestimmung bieten und zur neuen Selbsterfindung beitragen (Rüggemeier 2021: 190). Zusätzlich können die Listen in autobiografischen Werken ein Zeichen für die Verweigerung sein, sich mit Traumata zu befassen oder auf die Anerkennung des Unvollendeten und des Unbegreiflichen hinweisen (Rüggemeier 2021: 191).

Literaturanalysen

Dieser Teil geht auf die Analyse der literarischen Schriften von Aglaja Veteranyi, Saša Stanišić und Katja Petrowskaja ein, im Rahmen derer Listen

als Methoden der Bewältigung des Verlustes für den Ich-Erzähler Eingang finden, und somit das literarische Werk mit neuen Dimensionen bereichern.

Aglaja Veteranyi erzählt, im 1999 veröffentlichten Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* vom Aufwachsen in einer in die Schweiz geflüchteten Zirkusfamilie aus Rumänien. Ähnlich wie die Autorin selbst lebt die Ich-Erzählerin unter sehr prekären Umständen, ohne ein festes zu Hause. Sie hat nur über die ständig wandelnden Geschichten ihrer Mutter Zugang zur Vergangenheit, zur Heimat und zu den in Rumänien verbliebenen Verwandten. Sie ist den Streitigkeiten ihrer Eltern ausgeliefert, erfährt vom Missbrauch ihrer Halbschwester, wird vom Vater verlassen und leidet unter ständiger Angst um das Leben der Mutter. Um diesen entgegenzuwirken, gestaltet sich die Ich-Erzählerin eine Identität aus Geschichten, in denen sie ihre Angst, Sorge, Wut, Trauer ausleben, sich von den Entwürfen ihrer Eltern distanzieren und sich als Individuum entfalten kann.

Eine erste Auflistung der Lieblingsessen der Ich-Erzählerin bietet Einblick in die verschiedenen kulinarischen Gepflogenheiten und multiplen kulturellen Bräuche, zwischen denen sie schwankt. Zu ihren Lieblingsgerichten gehören Polenta mit Salz und Butter, Hühnersuppe, Auberginensalat mit Mayonnaise, Fleisch in Weinblätter gerollt, Speisen, die in Rumänien beliebt sind. In Anlehnung an ihren Vater zeigt sie eine besondere Vorliebe auch für die ungarische Gastronomie, vor allem für die ungarische Salami und das Gulasch. Ihr liegen am Herzen auch Produkte, die man mit der deutschen oder westlichen Küche assoziiert: Schwarzbrot, Sauerkraut, weiße Schokolade, Schleckschlangen und Kaugummi (Veteranyi 1999: 13-14).

Die folgende Liste gibt den Ablauf des Haarewaschens der Mutter dar: „Wasser kochen. Mutter wäscht sich die Haare nur mit Regenwasser. [...] Alle weiteren Schritte werden abwechslungsweise von meinem Vater und meiner Tante gemacht. Mehr darf ich aber nicht sagen.“ (Veteranyi 1999: 40-41). Es ist ein besonderer Moment, da die Mutter in ihrer Zirkusnummer aus großer Höhe an den Haaren hängt und diese Prozedur die Haare und ihr Leben schützen soll. Es ist ein Ritual, bei dem jeder aus der Familie mitmacht. Die Ich-Erzählerin muss nicht nur das Zunftgeheimnis bewahren, das ihre Mutter einmalig macht, sondern es findet auch eine Rollenumkehrung statt. Die Tochter übernimmt die Verantwortung für die Sicherheit und das Wohlbefinden der Mutter.

Die ständige Unsicherheit, nirgendwo Fuß zu fassen und immer wieder neu anfangen zu müssen, bringt die nächste Liste zur Sprache: „du mußt mit dem Leben wieder von vorne anfangen. Usw. Usw. Usw. Usw. Usw.“

Etc.“ (Veteranyi 1999: 61). Diesen kontinuierlichen Kreis mit sich selbst nicht im Reinen zu sein und die Traumata weiterzugeben, entscheidet die Ich-Erzählerin, zu durchbrechen: „Und Kinder will ich keine.“ (Veteranyi 1999: 117). Dieser Lebensentwurf wird fast zwanghaft über mehrere Seiten hinweg, fast wie bei einer Strafarbeit wiederholt. Es ist ein Ausdruck des eigenen Schmerzes angesichts der Übergriffe ihrer Eltern und Zeichen des Abwendens und der Neuerfindung. Das Theatrale, die Darstellung, selbst, das Arrangement stellt den poetischen Impuls dar (Zink 2017: 196).

Andere Listen sind als Bestandsaufnahme des im Ausland Erreichten zu verstehen, eine Ansammlung von Gegenständen der Bequemlichkeit, die in Rumänien unerschwinglich gewesen wären und die vor dem Sozialamt versteckt werden müssen, damit diese die Hilfsleistungen nicht einstellen (Veteranyi 2002: 121). Indessen wird auch aufgeführt, was für Sachen den in Rumänien hinterbliebenen Familienmitgliedern geschickt werden: Kaffee, Schokolade, Seife oder Strümpfe (Veteranyi 2018: 140). Zwischen den Ausgewanderten und den Gebliebenen erfolgt ein Austausch. Materielle Hilfe wird gegen Kontinuität getauscht, die durch Sprache, Informationen, Briefe hergestellt wird. Die transnationale Familie kennzeichnet sich durch einen Umlauf von Fürsorge, Pflicht und Wettstreit (Baldassar, Merla 2014: 7).

In *Café Papa* beschreibt Veteranyi ein Kind, das die Erzählerin bittet, in es hineinzuschneiden, um seinen Namen zu befreien. Selbsterkundung geht über den Körper, der auch die Leiden getragen hat. Diese Aufzählung kommt stufenweise vor. Die Bedrohung kulminiert in: „Kinnhaar/ Beinhaar/ Kopfhaar/ Oberlippenhaar/ Augenbrauenhaar/ Schamhaar“ (Veteranyi 2018 CP: 25). Externe Zuschreibungen, Erwartungen, Zwänge und zugefügtes Leid unterdrücken das Selbst. Die Liste in Veteranyis Werken enthüllt verschiedene Rollen und Wunden, bis der Schmerz voll ausgelebt und geäußert werden kann.

Wie der Soldat das Grammophon repariert ist der Erstlingsroman Saša Stanišić', in dem er aus der Kinderperspektive das Aufwachsen im jugoslawischen Višegrad, die aufkeimenden nationalen Ressentiments, die zum Krieg und den damit verbundenen Verbrechen sowie die Flucht aus Bosnien und das Ankommen in Deutschland ausarbeitet. Der unschuldige und vermeintlich naive Blick des Ich-Erzählers macht die Gewalt, den Schwund des Vertrauten und des Vertrauens umso deutlicher. Dieser ist um Aufklärung der geschichtlichen Taten bemüht, belastet von der Sache, dass er entkommen konnte, während ihm nahestehende Personen leiden

mussten. Er versucht seine Erinnerung von der Zeit „als alles gut war“ (Stanišić 2006: 157) mit den zukünftigen Ereignissen, mit dem Verlust seiner Kindheit und seiner Freunde zu vereinbaren, doch der Einschlag liegt sehr tief. Recherchen ersetzen die direkte Erfahrung. Erfindung tritt anstelle des Unbekannten.

Aleksandar verarbeitet den Krieg, indem er Listen macht (Stanišić 2019: 212). Die Narration wird von Aufzählungen, Wiederholungen und Abwandlungen unterbrochen und ersetzt.

Ich mache eine Liste von Omas Nachbarn, die wie wir Schutz im Keller gesucht haben. Ich erweitere sie um die Nachbarn aus unserer Straße, die mir einfallen. Schreibe auf ein nächstes Blatt : »Kneipen, Restaurants, Hotels«, darunter Café Galerie. Restaurant Mündung. Hotel Bikavac. Hotel Višegrad. Hotel Vilina Vlas.

Ich wühle mich durch Suchmaschineneinträge zu:

»fußball im krieg sarajevo training beschuss«

»višegrad genozid handke scham verantwortung« [...]

Namen der Helden und der Feinde, Augenzeugenberichte [...] Tausende Kilometer von meiner Drina entfernt, suche. Das Hintergrund-Foto von der Brücke in Višegrad erscheint, aber nicht einmal das Foto habe ich selbst geschossen (Stanišić 2006: 214-215).

Dadurch, dass er sich retten konnte, während es viele nicht konnten, zweifelt er an der Berechtigung seiner Darstellung. Der Versuch, das Unbekannte mit Informationen zu füllen und zu erdichten, was ihm unzugänglich bleibt, hat einen nicht nur therapeutischen Zweck, sondern auch einen ästhetischen. Die Verweigerung der Kohärenz ist ein Bekenntnis zur Suche nach Wahrheit und Schönheit und eine Absage an die großen Erzählungen, die Nationen und Herrschaft zugrunde liegen. Ebendies wird auch in der Gegenüberstellung zu Onkel Miki, der auch „Listen gemacht (hat)“ (Stanišić 2019: 305) sichtbar. Während die Listen des Onkels in die Gefangenschaft geführt, Vergewaltigung und Tod gebracht haben, errichtet Aleksandar durch seine Liste ein Denkmal für die zu früh zu Unrecht gebrochenen Leiber und Seelen. Diese Listen veranschaulichen die Vielfalt von Zugehörigkeiten und Identifikationen. (Marven, Taberner 2011: 7).

Als „Chefgenosse des Unfertigen“ (Stanišić 2019: 298) erfindet der Ich-Erzähler alternative Ausgänge. Im Zufluss aller ihm verfügbaren Geschichten und im Akt des immer weiter Erzählens liegt die Wertschätzung des Lebens, der Nächstenliebe und der Kraft des Schaffens, neue Zugänge freizulegen.

In *Herkunft*, dem 2019 erschienen Roman Saša Stanišić', unternimmt der Autor den Versuch, ein Selbstporträt zu gestalten, indem er das Augenmerk auf die zufälligen Begebenheiten in seinem Leben lenkt, die seinen Werdegang gebildet haben. Gleichzeitig schöpft er fiktional alternative Möglichkeiten aus und stellt die Frage nach der Bedeutung der Selektion für jede Art von Geschichtsschreibung.

Für die Ausländerbehörde, um die Staatsbürgerschaft zu erlangen, muss der Ich-Erzähler einen Lebenslauf verfassen. Das ist der Anlass, sich mit seiner Vergangenheit und seiner Herkunft zu beschäftigen. Er zählt die Summe der Erfahrungen und Sachen, die ihn in der Kindheit geprägt haben, auf: „Hier ist eine Reihe von Dingen, die ich hatte.“ (Stanišić 2019:10). Ohne Ausführung dieser Liste endet das Kapitel aber plötzlich. Die unerwartete Lücke enttäuscht Erwartungen und aktiviert den Leser, über die vom Krieg und Flucht unterbrochene Kindheit zu reflektieren. Das folgende Kapitel führt im Titel die Eckpfeiler dieser Kinderjahre an: *Spiel, Ich und Krieg, 1991* (Stanišić 2019:10). Zwischen diesen pendeln seine grundlegenden Erfahrungen. Bis zum Zerfall Jugoslawiens ist Identität als gefestigt und Kindheit als intakt empfunden worden. Zu den markantesten Erfahrungen, derer er sich entsinnt, rechnet der Ich-Erzähler die Gegenwart seiner Eltern und die Nähe seiner Großmutter Kristina, mit der ihn eine tiefe Fürsorge verbindet. Diese Personen vermitteln ihm Geborgenheit. Seine andere Großmutter, Nena Mejrema, liest ihm die Zukunft in Bohnen und malt dabei verschiedene Entwürfe aus, ein Zeichen dafür, wie schnell sich alles verändern kann und dass es nicht nur einen vorbestimmten Weg gibt, sondern Schicksal durch Zufälle und Irrfahrten fortwährend gebahnt wird.

Die Liste seiner wertvollen Eigentümer aus der Kindheit ergänzt der Ich-Erzähler ebenfalls mit seinem Computer und den choose your own adventure Büchern, die er gerne liest. Hinzu gesellen sich auch zwei Wellensittiche, eine Englischlehrerin, die er mag und eine besondere Beziehung zu Wörtern, die er empfindet.

Als Kind ist der Ich-Erzähler ein Anhänger des Fußballklubs Roter Stern Belgrad. Ein Halstuch in den Farben des Klubs, nimmt er bei der Flucht sogar mit. Später, nachdem er mit seiner moslemischen Mutter vor dem Krieg in Bosnien flieht, assoziiert er die nationalistischen Unruhen, über die bei der Halbzeit eines wichtigen Spiels berichtet wird, damit und er distanziert sich komplett von xenophoben Unterstüzern. Die Erfahrung des Krieges zeigt auf, wie sogar ursprünglich positive Symbole zu Exklusion

führen können. Gegenstände verändern ihre Bedeutung. Eine Liste ist eine Momentaufnahme.

Durch die Übernahme am Anfang des Kapitels der letzten Wörter des vorhergehenden Kapitels macht der Erzähler metanarrativ auch auf den Gestaltungsprozess von Erzählungen aufmerksam. Durch schriftliches Aufpassen wird Bedeutung erst geschaffen. Zuordnungen können jedoch beliebig durchgeführt und auch missbraucht werden. Die Liste ist zum einen sehr persönlich, was die als wichtig empfundenen Erlebnisse angeht, zum anderen universell, in der Art, wie Listen generell gebraucht werden, um zu trennen und zu hierarchisieren. Diese Aufgabe der Listen wird verdeutlicht, als ein serbischer Junge, Zoki, seine Schulkollegen anweist, sich nach Nationalität beziehungsweise nach Religion zu den Kategorien „Moslem/Serbe/ Kroat“ (Stanišić 2019: 111) zuzuordnen. Sowohl Selbst- als auch Fremdzuschreibungen sind jedoch verzerrt. Sie hängen vom Kontext ab, sind unvollständig und veränderbar. Das gemeinsam Menschliche liegt jenseits der Kategorisierungen.

Im Kapitel *Das Knarren der Böden in dörflichen Wohnstuben* beschreibt Stanišić Zugehörigkeit als flexibel und vielfältig. Sie entsteht in der Auseinandersetzung mit den Personen und Orten, zu denen man eine Verbindung aufbaut und im Bewusstsein, dass Wahrnehmung, Erinnerung und Erfindung jedes Selbstbild modelliert. Der Aufzählung von Orten in Deutschland und den Vereinigten Staaten, wo der Erzähler studiert hat, wird die Auflistung von Gegenständen des Bauernpaares aus dem Dorf der Urgroßeltern gegenübergestellt. Neben einem Bild von St. Georg, der den Drachen schlachtet, stehen auf dem Fernsehen Fotos von Karadžić und Mladić, die Kriegsverbrecher (Stanišić 2019: 48). Durch diese unerwartete Gedankenkette und die schockierte, aber höflich zurückgehaltene Reaktion des Ich-Erzählers, lässt sich der Bezug Held-Monster umkehren und es erhebt sich die Frage nach Mitschuld. Dem Nationalstolz und der Fremdenfeindlichkeit wird Kosmopolitismus entgegengesetzt. Herkunft muss nicht ausgrenzen.

Ebenso ist die Erinnerung an dem Großvater als Liste archiviert. Sie äußert sich durch die Aufzählung von Urkunden, Fotos, Ausweisen, Befunden und Traueranzeigen. Anhand dieser versucht der Erzähler die Figur des Großvaters zu zeichnen. Ausgehend von den Materialien, die er im Schuhkarton seiner Oma auffindet, scheitert der Ich-Erzähler, das Bild, das ihm vom großen Erzähler vermittelt worden ist, nachzubilden. Weil er selbst keine Erinnerungen hat, versucht er Gegenstände im Privatarchiv seiner Oma als Zeugnisse zu benutzen, aber die Großmutter erkennt derer

Wahrheitsgehalt nicht vollständig an. So verneint sie es, dass der Großvater von 1945-1946 gekämpft haben soll (Stanišić 2019: 108). Die Liste erweist sich als ungenügend und unzuverlässig.

Eine andere bedeutende Liste kommt im Kapitel *Hängt sie!* vor. Sie bezieht sich auf das Jahr 1992 in Rostock, gefolgt von 1993 in Solingen. Dieser Teil nimmt Bezug auf Angriffe, die auf Einwanderer in Deutschland verübt worden sind. Die Zeit ist in der Nebeneinanderstellung aufgehoben, so kann der Verfasser die Verbindung zur Gegenwart machen und auszählen, dass bis 2017 zwischen 264 und 1387 Angriffe auf Flüchtlingsheime erfasst worden sind und die Sicherheit der Einwanderer immer noch nicht gewährleistet ist. Diesen Daten setzt der Ich-Erzähler seine Vokabellisten aus dem Jahr 1992 als Schüler in Deutschland gegenüber, in denen sich Wörter wie „Krawall“, „Bürgerwehr“, „Sprengsatz“, „missbrauchen“ (Stanišić 2019: 137) finden, die ein Bild der Polarisierung ausmalen. Gleichzeitig wird auf einen angemessenen Umgang damit hingewiesen, indem Werte wie „Grundrechte“ (Stanišić 2019:137) angesprochen werden und die Aufarbeitung der Gräueltaten gefordert wird, die im Kontext neuer Zuwanderung eine Wiederholung verhindern kann, indem man Extremismus entlarvt und aufhält.

Herkunft ergibt sich als Zufall, Konstrukt¹ oder als Fragment. Die „Erfindung des Lebens“² (Böttiger 2019) geht im Buch mit einer Vielzahl von Geschichten weiter, zwischen denen sich der Leser frei bewegen und bei denen er sich für unterschiedliche Ausgänge entscheiden kann. Damit erreicht der Erzähler das selbst auferlegte Ziel des „Befeuern der Welt durch Addieren von Geschichten“ (Stanišić 2019: 36). Vergangenheit ist nur als Spiel mit den Möglichkeiten der Geschichte verfügbar³ und die Liste ist ein Mittel, um sowohl Vergangenes, Verlorenes als auch alternative Entwürfe aufzuzeigen.

Über Landesgrenzen und Sprachen hinweg sucht Katja Petrowskaja ebenfalls die Spuren ihrer Vorfahren in *Vielleicht Esther*: In deutscher Sprache erzählt sie die Geschichte ihrer jüdischen Familie, von der sie viele Mitglieder im Zweiten Weltkrieg verloren hat. Die deutsche Sprache ermöglicht der Ich-Erzählerin einen neuen Lebensweg als Schriftstellerin in Deutschland und sie bewahrt sie vor der Routine (Petrowskaja 2014: 78).

¹ https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/afxline/topthemen/article201903256/Sasa-Stanisic-erzaehlt-vom-Zufall-der-Herkunft.html. [Abgerufen am: 11.07.2022.]

² <https://www.deutschlandfunkkultur.de/sasa-stanisic-herkunft-die-erfindung-des-lebens-100.html>. [Abgerufen am: 10.07.2022.]

³ <https://www.deutschlandfunkkultur.de/herkunft-ist-roman-des-jahres-sasa-stanisic-erhaelt-100.html>. [Abgerufen am: 30.09.2022.]

„Ich hatte das Glück, mich in der Kluft der Sprachen, im Tausch, in der Verwechslung von Rollen und Blickwinkeln zu bewegen. Wer hat wen erobert, wer gehört zu den Meinen, wer zu den anderen, welches Ufer ist meins?“ (Petrowskaja 2014: 115). Durch die Wahl einer fremden Sprache werden Denkmuster besser geprüft und verändert. Durch Mehrsprachigkeit werden nicht nur die Mehrfachidentitäten der Gegenwart, sondern auch die Brüche und Neukonstruktionen von Lebensentwürfen diskutiert (Vestli 2016: 156). Familiengeschichte wird anhand der Zäsuren erzählt. Die Stationen der Suche umfassen Moskau, Warschau, Kiew und Mauthausen. Die bedeutenden Orte für ihre Familie sind gleichsam Schicksalsorte des Judentums und der Schoah. Damit ergänzt sie die Erinnerungskultur mit Schwerpunkt auf bislang ausgeblendeten Erfahrungen in Mittel- und Südosteuropa (Levy, Sznajder 2001: 233).

Indessen gründet die Recherche auf einer unverlässlichen Quelle, einer „fragwürdigen Übersetzung ohne Original, und ich erzähle die Geschichte dieser Familie nun auf Deutsch, ohne dass es für sie je ein russisches Original gegeben hätte“ (Petrowskaja 2014: 53). Dokumente sind schwer lesbar und mehrfach überschrieben, wie ein Palimpsest, sie zerfallen und bleiben als Schnipsel hängen (Vestli 2016: 156). Ihre über die Welt verstreuten Verwandten sind der Ich-Erzählerin als eine Liste von Namen zugänglich:

Alle diese Levis [...]. Ich wusste, dass es die Gellers gab oder Hellers, genau weiß man es nicht. Von einem Simon Geller wusste ich nur durch eine einzige auf Russisch verfasste Notiz, eine Übersetzung aus einer jiddischen Zeitung, die nirgendwo auf der Welt mehr zu finden ist. Die letzten Krzewins, die Nachfolger der Hellers, kannte ich noch [...]. Es gab auch die Sterns, so hieß mein Großvater bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr, und so würde auch ich heißen, wenn die russische Revolution nicht gesiegt hätte [...]. (Petrowskaja 2014: 25-26).

Die Aufzählung von Namen und Orten bringt die Listen der jüdischen Getöteten ins Gedächtnis. Die Schriftstellerin fühlt sich allen verbunden und verpflichtet: „als ob er und alle, die ich noch finden werde, ebenfalls zu meiner Familie gehörten. [...] Jeder Stern schien mir ein geheimer Verwandter zu sein, auch die am Himmel.“ (Petrowskaja 2014: 27).

Vergangenheit ist nicht vollständig aufklärbar. Trotz historischer und biografischer Daten bleibt viel Unergründliches. Manche außerordentliche Erregenschaften wie die Einrichtung einer Schule für Taubstumme durch Simon Geller in Wien um das Jahr 1860 oder die Ermordung eines deutschen Botschafters in Moskau durch Judas Stern im Jahr 1932 sind überprüfbar

(Egger 2020: 18). Warum die Großmutter in Kiew zurückgeblieben ist, als alle anderen geflohen sind und sich zum Sammelplatz für Babij Jar vorgestellt hat, obwohl sie gar nicht auf den Listen stand, sogar der Name der Figur, Vielleicht Esther, lassen sich nicht mehr ergründen.

Aufgezählte Lebensdaten aus Urkunden muten wie „Szenen aus dem Volkstheater“ (Petrowskaja 2014: 130) an. Das Unbekannte wird durch Erfundenes ersetzt, so soll ein Ficus zurückgelassen worden sein, um dem Vater bei der Flucht Platz zu machen. Fiktion und Fakten verflechten sich, wodurch sie den Wahrheitsgehalt jeglicher Erzählung bezweifeln lassen, aber auch aus subjektiver Perspektive Sinn stiftend wirken.

Wie veranschaulicht, erfüllen die Listen in den besprochenen Büchern einen ästhetischen Zweck. Durch die darin geschaffenen Kontraste, durch die aufsteigende Anreicherung, durch die Auslassungen, den Ersatz, die logischen und chronologischen Brüche werden Erzählungen durchbrochen und neue Sinnzusammenhänge dargelegt.

Schlussfolgerungen

Die Protagonisten und implizite die Ich-Erzähler der Familiennarrative von Aglaja Veteranyi, Saša Stanišić und Katja Petrowskaja benutzen Listen, um sich selbst besser ausdrücken zu können und erlebte Schmerzen, Traumata, unangenehme, unbequeme und unterdrückte Emotionen zu verbalisieren. Die Liste zählt die Begebenheiten auf, klassifiziert, kategorisiert und gruppiert Informationen, statt sie zu erzählen. Trotz ihrer Struktur und ursprünglicher Bestimmung erlaubt sie dem Ich-Erzähler gewesene Ereignisse besser zu durchblicken und mitzubekommen. In den bereits erwähnten literarischen Werken wird der Liste eine ausgeprägte Rolle zugewiesen, indem sie zum Instrument der Selbstreflexion und Selbsterforschung des Ich-Erzählers wird. Ähnlicherweise rücken durch Listen die bedeutendsten geschichtlichen Meilensteine des zwanzigsten Jahrhunderts in den Vordergrund. Diese Eindrücke der Vergangenheit sowie ihre Auswirkungen auf das Familienleben und das eigene Schicksal des Individuums werden mithilfe der Listen rekonstruiert und begriffen.

Die Auflistung wertet nicht, sondern stellt anscheinend Gleichwertiges und Unverbundenes nebeneinander. Sie kreiert dadurch neue Bedeutungen und Beziehungen. Aus dieser Sichtweise fungiert die Liste als Neuordnung und Neuverortung, anhand derer sich die Vergangenheit erfassen und verarbeiten lässt.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- PETROWSKAJA, Katja 2014: *Vielleicht Esther*, Berlin, Suhrkamp.
- STANIŠIĆ, Saša 2006: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, München, Luchterhand Literaturverlag.
- STANIŠIĆ, Saša 2019: *Herkunft*, München, Luchterhand Literaturverlag.
- VETERANYI, Aglaja 1999: *Warum das Kind in der Polenta kocht*, Stuttgart/München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- VETERANYI, Aglaja 2002: *Das Regal der letzten Atemzüge*, Stuttgart/München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- VETERANYI, Aglaja 2018: *Wörter statt Möbel*, Luzern, edition spoken script 28.
- VETERANYI, Aglaja 2018: *Café Papa*, Luzern, edition spoken script 29.

Sekundärliteratur

- ADELSON, Leslie A. 2005: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, Palgrave Macmillan.
- BALDASSAR, Loretta, MERLA, Laura 2014: *Transnational Family Caregiving Through the Lens of Circulation*, in BALDASSAR, Loretta, MERLA (Hg.), *Transnational Families, Migration and the Circulation of Care. Understanding Mobility and Absence in Family Life*, New York, Taylor & Francis, S. 7-24.
- COTTEN, Ann 2008: *Nach der Welt. Die Listen der konkreten Poesie und ihre Folgen*, Wien, Klever Verlag.
- ECO, Umberto 2009: *Vertigo. Lista infinită*, București, Rao.
- EGGER, Sabine 2020: *The Poetics of Movement and Deterritorialisation in Katja Petrowskaja's Vielleicht Esther*, in „Modern Languages Open”, 2020, (1), S. 14-32.
- FOUCAULT, Michel 2005: *The Order of Things*, New York/London, Routledge.
- LAEMMLE, Rebecca, SCHEIDEGGER LAEMMLE, Cédric, WESSELMANN, Katharina 2021: *Introduction: Lists, Catalogues etc. pp.*, in LAEMMLE, Rebecca, SCHEIDEGGER LAEMMLE, Cédric, WESSELMANN, Katharina (Hgg.), *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond: Towards a Poetics of Enumeration*, Berlin/Boston, De Gruyter, S. 1-18.
- LEVY, Daniel, SZNAIDER, Natan 2001: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- MAINBERGER, Sabine 2021: *Musing about a Table of Contents. Some Theoretical Questions Concerning Lists and Catalogues*. In: LAEMMLE, Rebecca, SCHEIDEGGER LAEMMLE, Cédric, WESSELMANN, Katharina (Hgg.), *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond: Towards a Poetics of Enumeration*, Berlin/Boston, De Gruyter, S. 19-34.
- MARVEN, Lyn, TABERNER, Stuart 2011: *Introduction: New German-Language Writing since the Turn of the Millennium*, in MARVEN, Lyn, TABERNER, Stuart (Hgg.), *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*, Rochester, New York, Camden House, S. 1-16.
- RÜGGEMEIER, Anne 2021: *Life Writing and the Poetics of List-Making: On the Manifestations, Effects, and Possible Uses of Lists in Life Writing*, in „a/b: Auto/Biography Studies”, 2021, 36:1, S. 183-194.
- SCHAFFRICK, Matthias, WERBER, Niels 2017: *Die Liste, paradigmatisch*, in „Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik“, 2017, 47, S. 303-316.
- VESTLI, Elin Nesje 2016 „*Mein fremdes Deutsch*“. *Grenzüberschreitungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Katja Petrowskajas Vielleicht Esther*, in BARSTAD, Guri Ellen, ARNSTEIN Hjelde, KVAM, Sigmund, PARIANOU, Anastasia, TODD John (Hgg.), *Language and Nation. Crossroads and Connections*, Münster/New York, Waxmann, S. 143-160.
- VON CONTZEN, Eva 2021: *Theorising Lists in Literature: Towards a Listology*, in LAEMMLE, Rebecca, SCHEIDEGGER LAEMMLE, Cédric, WESSELMANN, Katharina (Hgg.), *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond: Towards a Poetics of Enumeration*, Berlin/Boston, De Gruyter, S. 35-54.
- ZINK, Dominik 2017: *Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Internetquellen

- BÖTTIGER, Helmut 2019: *Die Erfindung des Lebens*, Rezension Deutschlandfunk,
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/sasa-stanisic-herkunft-die-erfindung-des-lebens-100.html>. [Abgerufen am: 10.07.2022].
https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/afxline/topthemen/article201903256/Sa-sa-Stanisic-erzaehlt-vom-Zufall-der-Herkunft.html. [Abgerufen am: 11.07.2022].
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/herkunft-ist-roman-des-jahres-sasa-stanisic-erhaelt-100.html>. [Abgerufen am: 30.09.2022].

**DIE DRÜCKENDE LAST DER
MITTELMÄSSIGKEIT: BETRACHTUNGEN
ZU ROBERT SCHNEIDERS ROMAN
*DIE OFFENBARUNG***

Maria ROXIN
Universitatea de Vest din Timișoara

maria.stanga@e-uvvt.ro

The Heavy Burden of Being Ordinary. Considerations on Robert Schneider's Novel *Die Offenbarung*

DOI: 10.35923/AUTFil.60.12

The Austrian writer Robert Schneider had significant success with his first novel *Schlafes Bruder/ Brother of Sleep*, which sold about one million copies and was translated into over 36 languages. The following novels were not nearly as successful, although they had a favourable reception from the reading public. This paper explores how Schneider describes the destructive dimensions of ideals in his sixth and so far latest novel, *Die Offenbarung/ The Revelation*. Whereas most of Schneider's characters are usually geniuses and thus outsiders or misfits, Jakob Kemper, the protagonist of the novel *Die Offenbarung*, is characterized precisely by the lack of any feature that could take him out of anonymity. Kemper's fear of being ordinary generates an endless number of failures. His whole existence is described as a long chain of humiliating personal and professional situations, defeats, and rejections. At the same time, this novel represents Robert Schneider's attempt to reply with self-irony and disarming humour to his vocal critics, who often placed his works at the edge of trivial literature.

Keywords: *destructive ideals; perfectionism; complex of inferiority; failure; marginality; self-irony.*

Der österreichische Schriftsteller Robert Schneider erlangte bereits mit der Veröffentlichung seines Debütromans *Schlafes Bruder* (1992) internationale Anerkennung. Mit seinen nächsten Romanen, *Die Luftgängerin* (1998) und *Die Unberührten* (2000), die zusammen mit *Schlafes Bruder* die *Rheintalische Trilogie* bilden, konnte Schneider aber nicht mehr an den

eklatanten Erfolg seines Erstlingswerkes anknüpfen. Auch für die Novelle *Der Papst und das Mädchen* (2001) und die Romane *Schatten* (2002) und *Kristus* (2004) erntete der Autor größtenteils negative Kritik. Erst *Die Offenbarung* (2007), Schneiders bis jetzt letzter Roman, fand eine wohlwollendere Aufnahme. Die meisten Rezensenten begrüßten Schneiders Verzicht auf seinen emphatischen Stil und hoben die gelungene Komposition des Buches und den humorvollen Ton hervor. Peter Mohr schlussfolgerte z. B. am Ende seiner Rezension, dass der Autor „offensichtlich über kleine Umwege zu sich selbst zurückgefunden [habe] – zum unpräzisen, spannenden Geschichtenerzähler.“¹ Auch Ulrich Steinmetzger äußerte sich positiv zu diesem „witzigen, leichthändigen, gut zu lesenden, satirischen Musik- und Zeitroman“ (Steinmetzger: 2007). Bemerkenswert wäre noch, dass *Die Offenbarung* sich von den bisherigen Werken Schneiders nicht nur durch die Schreibweise unterscheidet, sondern auch durch das Thema, das sich durch den gesamten Roman zieht: die zerstörerischen Folgen idealisierter Erwartungen.

Bereits zu Beginn des Romans kündigt der auktoriale Erzähler dem Leser die „Chronik eines fortlaufenden Scheiterns, das Tagebuch eines vergeblichen Tuns“ (Schneider 2009: 7) an. Nach und nach enthüllt sich die Lebensgeschichte Jakob Kempers, eines 45-jährigen Naumburger Organisten und Klavierlehrers, „dem alles misslungen sei“ (Schneider 2009: 7). Rückblickend stellt Kemper mit großer Bitterkeit fest, dass seine ganze Existenz im Zeichen der Anonymität und der Geringschätzung seitens der Familie und der gesamten Gesellschaft stehe. Zunächst bleibt ihm das Recht auf einen eigenen Geburtstag versagt, weil Kemper gerade „am Heiligen Abend! Im Schatten des Allerhöchsten“ (Schneider 2009: 8) geboren wird. Seitdem führt er ein „verpfushtes Leben“ (Schneider 2009: 8) und die Aussicht auf eine positive Wendung wird immer unwahrscheinlicher. Doch einige Tage vor seinem 45. Geburtstag macht Kemper eine Entdeckung, die sein „kleines sinnloses Leben verändern wird“ (Schneider 2009: 74). Während des Orgelunterrichts schleicht Leo, sein kleiner Stiefbruder, in das Gehäuse der Orgel und stößt auf eine schwarze Damen-Reisetasche, die er Kemper reicht. So entdeckt dieser eine bisher unbekannte Partitur Johann Sebastian Bachs, die *Apocalypsis Beati Ioannis Apostoli Oratorio*. Diese mysteriöse Komposition, die magische Kräfte besitzt, kann sowohl vergangene als auch zukünftige Ereignisse offenbaren und

¹ <https://titel-kulturmagazin.net/2008/04/24/roman-robert-schneider-die-offenbarung/> (12.09.2022).

wird Kemper Einsicht in seine Vergangenheit gewähren. Erinnerungssequenzen aus der Kindheit drängen allmählich in sein Bewusstsein:

„Aber die Himmelmusik, die Bach komponierte, machte Kemper nicht froh. Sie erinnerte ihn an sein kleines, missglücktes Leben, und er konnte sich nicht erklären, weshalb. In den chromatisch auf- und niedersteigenden Motiven der Oboe d’amore erkannte er sein eigenes Schluchzen wieder, fühlte sich in die schwülen Sommerabende der Kindheit zurückversetzt, da es draußen noch hell war, er bei verdunkelten Fenstern wach lag, die Umarmung der Mutter entbehrend, stundenlang auf das Geräusch ihrer Schritte wartete, bis er schließlich doch einschlief, ungeküsst. In den dissonanten, schneidenden Einschüben dreier Hörner meinte er das schmetternde Organ des Vaters zu hören, wie es ihn anherrschte, sein Denken und Fühlen zu korrigieren, sich zu bessern, endlich ein nützliches Glied der Gesellschaft zu werden.“ (Schneider 2009: 162-163).

Wie aus der oben angeführten Passage hervorgeht, leidet Kemper an einem eindeutigen Minderwertigkeitskomplex. Im Laufe des Romans stellt sich heraus, dass es einen engen Zusammenhang zwischen Kempers Kindheitstraumen und seiner gescheiterten Existenz gibt (vgl. Stângă 2010: 224-225). Als Zweitgeborener lebt Jakob Kemper im Schatten des älteren Bruders Karl, dem die Eltern ihre ganze Zuneigung schenken. Aus diesem Grund schlussfolgert Jakob, dass sein Bruder unübertrefflich, einzigartig und ihm an Intelligenz und Talent überlegen sei. In einem Gespräch, das er nach der Entdeckung der Partitur mit dem Pfarrer Dielsch führt, kommen seine innigsten Gedanken zum Vorschein:

„Wissen Sie, Karl war der Lieblingssohn meiner Eltern. Ein richtiger Kemper. Er war schnell, gewandt, stark, mutig. Das alles war ich nicht. Mir fiel nichts in den Schoß. Ihm alles. Ich erinnere mich, welche Mühe ich mit dem Rechnen hatte. Als uns die Mutter das Schönschreiben beibrachte, schrieb er immer schneller, flüssiger, eleganter. [...]. Wie habe ich Karl um Zärtlichkeiten meiner Mutter beneidet! In allem war er besser und weiter als ich. Sogar im Singen. Sogar in der Musik. Er war mein Idol. Ich wollte so sein wie er. Dafür hasste ich ihn. [...]" (Schneider 2009: 253-254).

Der ältere Bruder ist folglich Vorbild und Hassobjekt zugleich. Diese ambivalente Haltung Karl gegenüber führt zu der Entstehung bedrückender Schuldgefühle, die durch den Tod des Bruders noch mehr verschärft werden. Die Umstände dieses Todes sind aber ein Tabuthema für die ganze Familie und Jakob Kemper selbst unterdrückt lange seine Erinnerungen:

„Zu Hause wurde nicht darüber geredet. Wenn ich nach Karl gefragt habe, herrschte eisiges Schweigen. Mein Vater weigert sich bis heute, darüber zu sprechen. Ich dringe nicht zu ihm durch. Es ist merkwürdig. Jahrzehntelang habe ich nicht mehr an meinen Bruder gedacht. Ich habe ihn beinahe vergessen. Vermutlich habe ich seinen Tod verdrängt. Doch seit einigen Wochen ist er wieder da. Etwas Altes ist da. Es hat Macht über meine Gedanken. Es quält mich mit bohrenden Fragen.“ (Schneider 2009: 252).

Der autoritäre Vater demütigt ihn ständig und beachtet kaum seine Meinungen und Wünsche. „Weil das Land Bauern und Arbeiter brauch[t] und er selbst einen Nachfolger“ (Schneider 2009: 14), wird Kemper gezwungen, einen Beruf zu erlernen, den er verabscheut. Der Protagonist macht eine Bürstenbinderlehre, obwohl er sich der Musik widmen möchte. Trotz seiner Bemühungen kann Jakob die von seinem Vater gesetzten Ziele nicht erreichen, sodass er allmählich einen Minderwertigkeitskomplex entwickelt. Die Teilnahmslosigkeit der Mutter trägt wesentlich zur Verschärfung seiner Situation bei.

Seine Minderwertigkeitsgefühle sind so tief verankert, dass Jakob Kemper sie durch ein übersteigertes Streben nach Ruhm zu kompensieren versucht. So lässt sich auch Kempers „Hang zum Monumentalen“ (Schneider 2009: 22), der sein ganzes Leben beherrscht, erklären.

Die gestörten Familienbeziehungen stellen große Hemmnisse für die Entwicklung des Protagonisten dar. Er zeigt wenig Interesse an sozialen Interaktionen, führt ein zurückgezogenes, sogar ereignisloses Leben und widmet sich ganz seiner „Karriere“. Kemper meidet jeden Kontakt zu den anderen Bewohnern der Kleinstadt und isoliert sich absichtlich durch sein schäbiges Aussehen:

„Bekleidet war er mit einem schlabbrigen, viel zu kurzen, aber warmen Wollmantel – der Komponist Schostakowitsch soll ihn getragen haben, als sich das Verhältnis zu Jossif Stalin empfindlich abzukühlen begann. [...]

Dazu trug er einen wohl ehemals blauen, schon sehr von Motten durchlöcherten Schal – ein Relikt aus der Lehrzeit bei Wölfer –, unterm Arm die speckige Schultasche aus der Grundschulzeit und auf dem Kopf die für ihn so typische grüne Baskenmütze. So kannte man ihn in der Stadt. Von den einen belächelt, von den meisten nicht zur Kenntnis genommen. Eben ein Künstler.“ (Schneider 2009: 42-43).

Das Verhalten der Hauptfigur wirkt häufig absonderlich, sodass auch die meisten Naumburger eine distanzierte Haltung ihm gegenüber

aufweisen. Trotz seiner deutlichen Ausgrenzung ist Kemper stets höflich. Auch die Körperhaltung zeigt seine Unsicherheit und ein ausgeprägtes Unterlegenheitsgefühl:

„Jakob wuchs zu einem langaufgeschossenen jungen Mann heran. Schön war er nicht mit seinem blassen Teint, dem kärglichen Bartwuchs, der zu kurzen Nase und der bereits beginnenden Stirnglatze. Außerdem machte er stets einen Buckel, weil es ihm unangenehm war, ja sogar peinlich, die meisten um Kopfeslänge zu überragen, und das verlieh ihm ungewollt eine devote Haltung. Dafür hatte er eine sanfte, wohlklingende und durchaus männliche Stimme.“ (Schneider 2009: 18).

Je mehr der Vater ihn demütigt, desto größer wird Kempers Geltungsstreben. Nachdem er seine musikalische Begabung entdeckt hat, verfolgt er ehrgeizig sein Ziel, sich im Musikbereich zu etablieren. Die endlose Reihe der gescheiterten Versuche beginnt mit dem Entschluss, Komponist zu werden. Voller Enthusiasmus studiert Kemper Klavier, Orgel und liest musiktheoretische Schriften. Ironischerweise verliebt er sich in Eva Ücker, eine verführerische, jedoch amusische Frau. Er widmet ihr sogar sein erstes Musikwerk, *Kw 1 (Kemperwerk eins)*. Eva zeigt sich davon wenig beeindruckt, sodass Kemper „allein mit sich und seiner Kunst“ (Schneider 2009: 19) bleibt. Das erfolglose *Kw 1* wird aber von einem *Kw 2* gefolgt, das den Titel *Sinfonie der Arbeitermütter* trägt. Der Komponist Paul Dessau, dem er seine Partitur zukommen lässt, schickt die Komposition zurück und behauptet, dass er sich aus „Gründen der Höflichkeit“ (Schneider 2009: 21) zum Werk nicht äußern könne. Nach diesem Misserfolg tauchen die ersten Selbstmordgedanken auf, aber der junge Kemper findet eine neue Möglichkeit, Ruhm zu erlangen. Er beginnt, von einer Dirigentenkarriere zu träumen. Doch dieser Traum geht auch nicht in Erfüllung. Nachdem er vom Dach der Wenzelskirche, das er zu reparieren versucht hat, beinahe herunterfällt, kommt er auf den Gedanken, das *Collegium Musicum Naumburgiense* zu gründen, das Bachs Kompositionen aufführen sollte. Trotz der mühevollen Vorbereitungen für die erste Aufführung ist das Konzert ein Fiasko.

Kemper wird aber nicht nur im beruflichen, sondern auch im privaten Leben mit Schwierigkeiten konfrontiert. Die Heirat seines Vaters mit Eva, der Frau, in die Jakob Kemper jahrelang hoffnungslos verliebt war, ist die „furchtbarste Demütigung“ (Schneider 2009: 29) seines Lebens. Der Protagonist entfernt sich also endgültig von seinem Vater und widmet sich der Forschung:

„Nachdem er als Komponist ersten Ranges gescheitert war, dann als Maßstäbe setzender Bach-Dirigent, schließlich als Orgelvirtuose von europäischem Format, wandte er sich der Forschung zu. Wissenschaftler wollte er werden, ein bahnbrechender Bachforscher. Nichts weniger.“ (Schneider 2009: 30).

Auch in diesem Bereich stößt er auf zahlreiche Schwierigkeiten. Man verweigert ihm den Zugang zu Notenhandschriften und die Forscher, Archivare und Bibliothekare, mit denen er in Kontakt kommt, demütigen ihn stets. Während er sich auf die Forschung konzentriert, ereignen sich wichtige soziale Wandlungen, die Kemper kaum wahrnimmt. Den Fall der Berliner Mauer und die Auflösung der DDR betrachtet er als nebensächliche Ereignisse. Dies ist ein weiterer Hinweis auf seine Entfremdung:

„Gewiss, er war nicht so uninformiert gewesen, nicht zu ahnen, dass in Bälde etwas geschehen würde. Und wie alle anderen hatte auch er Westfernsehen gesehen. Unter Bälde verstand er jedoch einen Zeitraum von zehn, vielleicht fünfzehn Jahren, und der allgemeinen Euphorie mochte er sich nicht anschließen. Zu oft war er vom Leben enttäuscht worden, und das Wort Zukunft hatte in seinem Fall nie Besserung bedeutet.“ (Schneider 2009: 33-34).

Kempers Teilnahmslosigkeit, die mangelnde Reaktion auf aktuelle Ereignisse zeugen von einem auf sich selbst konzentrierten Individuum und dessen gestörtem Verhältnis zur Umwelt. Darüber hinaus verschlechtert sich auch die Beziehung zu seinem Vater, dem er immer häufiger widerspricht. Jakob überwindet die Etappe des stummen Protests, aber die Wut gegenüber seinem brutalen Vater kommt erst mit dessen unheilbaren Krankheit zum Vorschein. Endlich gelingt es dem Protagonisten des Romans, sich von der Autorität des Vaters zu befreien. Die Minderwertigkeitsgefühle, die auf die Brutalität und Gefühllosigkeit des Vaters zurückzuführen sind, scheinen jedoch unüberwindbar zu sein:

„Stumm betrachtete er den Vater, und er kam ihm plötzlich winzig vor. Nichts war mehr da von dem einst wuchtigen, vor Selbstherrlichkeit strotzenden Mann. Ein Zwerg war es, der mit leicht zittrigem Kopf eingesunken im Sessel saß, mit blutleeren, schmalen Lippen und unförmigen, von der Gicht verkrüppelten Fingern.“ (Schneider 2009: 217).

Das einzige Familienmitglied, zu dem Kemper eine gute Beziehung hat, ist Leo, sein Halbbruder. Kemper übernimmt die Beschützerrolle des Vaters und versucht sich Leo gegenüber, mit „Achtung, Respekt“ (Schneider 2009:

40) zu verhalten, um diesen vor einem ähnlichen Schicksal zu schützen. Nichts bereitet ihm mehr Freude als die Tatsache, dass Eva den kleinen Leo „so ganz gegen den Willen des Alten ausgerechnet bei ihm, Kemper, Klavier lernen“ (Schneider 2009: 40) ließ. Er bringt Leo das Klavier- und Orgelspielen bei und rät ihm stets, seinen eigenen Weg zu gehen. Einer der größten Wünsche Kempers ist, das Vorbild seines Bruders zu werden. Einerseits versucht Kemper auf diese Weise, die Autorität seines Vaters zu schwächen, denn Leo verbringt auch außerhalb des Musikunterrichts viel Zeit mit seinem älteren Bruder. Andererseits gehen seine Absichten weit über die Unterminierung der väterlichen Autorität hinaus. Alle seine Handlungen stellen Versuche dar, zum Gegenbild seines strengen, gefühllosen Vaters zu werden.

Leo ist jedoch nicht der einzige, der Kemper sich emotional nähert. In einem Reisebüro lernt er die 36-jährige Lucia Lübke kennen, die sich ihm gegenüber von Anfang an wohlwollend und höflich zeigt. Bis zu einem gewissen Punkt fungiert Lucia als Parallelfigur zu Kemper. Auch sie hat eine Reihe von Misserfolgen erlebt und ist zum Opfer idealisierter Erwartungen gefallen. Im Streben nach gesellschaftlich und kulturell vorgegebenen Zielen wird sie unfähig, das Leben zu genießen:

„Oh, wie sie es hasse, immer wieder bei null anfangen zu müssen, sagte sie nach einer Weile. Sie sei es endgültig leid, enttäuscht zu werden. Immer nur zu geben und nichts dafür zu bekommen. Im Grunde sei ihr Leben ein Desaster. Sie könne machen, was sie wolle, sie kriege es nicht in den Griff. Alles, was sie anfasse, gehe schief. Beziehungsmäßig. Nichts habe sich erfüllt.“ (Schneider 2009: 258).

Dem unglücklichen, vom Missgeschick verfolgten Protagonisten wird im letzten Kapitel des Romans auch eine Kontrastfigur gegenübergestellt. Mittels einer Analepse erfährt der Leser, dass die magische Partitur tatsächlich eine Schöpfung Johann Sebastian Bachs sei. Der berühmte Komponist reist 1746 nach Naumburg, um eine für die Wenzelskirche gefertigte Orgel zu prüfen. Er wird von Altnickol, seinem zukünftigen Schwiegersohn, und Silbermann, einem der bekanntesten und begabtesten Orgelbauer der Barockzeit, begleitet. Auf dem Weg nach Naumburg zeigt Bach eine weniger angenehme Facette seiner Persönlichkeit. Der geniale Bach erweist sich als ein griesgrämiger Misanthrop, der Altnickol stets beleidigt und demütigt. Das alternde Genie zeigt sogar paranoische Züge:

„»Itzo vergeht mir die Geduld!«, brauste der Alte auf, riss die Perücke vom Haupt und warf sie in seine Reisetasche. Er packte Altnickol beim Ohr, zerrte ihn fast bis auf den Boden des Kutschenkastens. »Hab doch laut und vernehmlich gesagt, du sollst dich nicht in unseren Disput hineinmengen!« Altnickol winselte, hielt sich die Hände vors Gesicht.

»Bach!« rief Silbermann erschrocken. »Seien Sie doch nicht so scharf! Wie können Sie sich nur so gegen ihn benehmen? Er ist Ihr aufrichtiger Diener und liebt Sie«

Bach ließ Altnickols Ohr los. »Aufrichtig? Lieben? Er hasset mich, der Hund. Ich schlage ihn, er aber leckt mir die Hand, wedelt mit dem Schwanz, schleicht mir hinterdrein. Sehen Sie nur in seine falschen, untreuen Augen, Monsieur! Erkennen Sie darin nicht sein verdorbenes Herz? Er will das Geheimnis meiner Kunst rauben. Und wenn er es gefunden zu haben vermeint, wird er diese Hand, die ihn füttert, zerfleischen.« (Schneider 2009: 272).

Der obsessive Gedanke, dass jemand die Geheimnisse seiner Musik dechiffrieren könnte, ist zum Teil begründet. Seine Komposition, die er vor allen geheim hält, entschlüsselt „[d]ie Gesetze, die Himmel, Sonn’ und Stern in ihrer Bahn bewahren!“ (Schneider 2009: 276) und kann demjenigen, der sie liest, Vergangenes wie Zukünftiges offenbaren. Nachdem Altnickol beim Lesen der Partitur sein Todesjahr erfahren hat, beschließt er, diese gefährliche Komposition ins Orgelgehäuse zu verstecken.

Ebenso verehrt wie gefürchtet fungiert Bach als autoritäre und sanktionierende Instanz. Das mürrische Genie scheint diesen Status zu genießen. Wie Walter Kemper, der Vater des Protagonisten, übt auch Bach einen starken Druck auf seine Bekannten, besonders auf seinen Schwiegersohn aus. Dieser lebt in seinem Schatten und muss sich dem genialen Bach fügen. Altnickols unterwürfiges Verhalten beruht jedoch im Gegensatz zu Jakob Kempers Haltung gegenüber seinem tyrannischen Vater auf der Verehrung für Bachs Genialität. Die defizitäre Beziehung des Protagonisten zu seinem Vater wird demzufolge auf eine andere Ebene projiziert, die anhand der magischen Kräfte der Partitur zum Vorschein kommt.

Schneider montiert in geschickter Weise stereotype Wendungen, klischeehafte und fast mythisierende Vorstellungen von Genialität, Ausschnitte aus Briefen Bachs oder seiner Zeitgenossen². Dadurch dekonstruiert der

² Schneider selbst weist in einem Interview darauf hin, dass das letzte Kapitel des Romans größtenteils aus Brieffragmenten zusammengesetzt ist (vgl. <https://www.vol.at/robertschneider-iminterview/news-20091001-11062330>). In der 1880 von Carl Hermann Bitter veröffentlichten Biografie Johann Sebastian Bachs finden sich z. B. Informationen über

Autor das Bild des empfindsamen Künstlers und parodiert die bedingungslose Hochachtung für das schöpfende Genie, dass sich als egoistisch und rücksichtslos erweist:

„»Schluss mit dem Gewäsch!«, fuhr Bach grob dazwischen. Er habe es pressant und wolle das Orgelwerk examinieren. Wie man ihn zu bezahlen gedächte? In leichtem oder schwerem Gelde? Ob für Discretion und Beköstigung gesorgt sei? Für Merseburger Bier, blanken Wein, Coffee und Canasder-Tobak?“ (Schneider 2009: 278).

Besonders humorvoll gestaltet ist auch Bachs Lamentieren über seinen schwierigen Lebensweg und das Verfehlen seines Jugendziels, Jurist zu werden. Die Hauptfigur und der weltberühmte Komponist scheinen letztlich doch etwas gemeinsam zu haben: Beide wurden zu einem bestimmten Zeitpunkt ihres Lebens Opfer der sozialen Zwänge:

„Wenn er sein Leben von der Wurzel her bedenke, habe es ihn nur molestiert und gekränkt. Die Wurzel, das seien seine Voreltern gewesen, die ihre Kücklein zu nichts als zur Musique turbiert hätten. Der liebenswerte Freund, dem seine Fata bekannt seien, werde das nicht leugnen. Er habe von Kindesbeinen an nur brav in dieser Materia exerzieren müssen, hätte lieber die Juristerei erlernt anstatt den Contrapunct und Fantasien für die geschwinde Faust. [...] Ein Musicus [...] habe er nie und nimmer sein wollen. Punctum. [...]

Wo habe er hinauswollen? Ah, er entsinne sich wieder! Sein Wandel auf dieser Welt sei nichts als eine fort und fort dauernde Kränkung, Bekümmernis und Malaise gewesen. In fast stetem Verdruss, in Neid und Verfolgung habe

die Untersuchung bzw. die von Bach festgestellten Mängel der Orgel in der Wenzelskirche. Das vom Komponisten verfasste Gutachten fällt bei Weitem milder als im Roman aus: „Da Ew. Hoch Edlen und Hochweisen Rath der Stadt Naumburg Hochgeneigtst gefallen wollen uns Endes Unterschriebenen die Ehre zu erweisen, dero von Grund aus reparirtes und von Herrn Hildebrandten fast gantz neu erbautes Orgelwerk in der Kirche zu St. Wenzeslai zu visitieren, und nach dem darüber diesfalls aufgerichteten und uns überreichten Contract uns Examinieren zu lassen, Als ist solches von uns gewissenhaft und Pflichtmässig geschehen, und hat sich geäußert, dass alle und jede im Contracte Specificirte und versprochene Stücke, als Claviere, Bälge, Windladen, Canaele [...], wirklich dar sind, auch überhaupt alles und jedes mit Fleisse verfertiget und die Pfeifen aus versprochener Materia richtig geliefert worden; da denn zugleich nicht unerinnert bleiben kann, dass ein Blasebalg mehr, wie auch eine Stimme unda Maris genannt, so im Contract nicht befindlich eingebracht worden. Jedoch will nöthig sein, dass Hr. Hildebrandt angehalten werde, dass ganze Werk, von Stimmen zu Stimmen, noch mahlen durch zu gehen und eine bessere egalitet, sowohl in der Intonation, als Claviatur, und Registratur zu beobachten.“ (Bitter 1881: 35-36).

er leben müssen, was seine Gesundheit nunmehr gänzlich ruiniert. Er könne seit vierzehn Tagen nicht eine einzige Nacht Ruhe haben, kaum sitzen noch liegen, habe keinen Abort, leide an den heftigsten Wallungen des Geblüts, zuletzt an einem fatalen Magen Husten, habe für die Reise nach Naumburg eine ganze Apotheke einschlucken müssen. Einem siechenden, verlorenen Menschen müsse der liebenswerte Monsieur Silbermann in die Augen sehen. Einem gebrochenen Manne, der ...“ (Schneider 2009: 268-269).

Auch der auktoriale Erzähler trägt zur Demontage des Genies bei:

„Bach schwieg mitten im Satz und ächzte. Auf seinem hochroten eingefallenen Gesicht, das durch den zahnlosen Mund noch greisenhafter wirkte, zerfloss Puder und Schweiß zu dünnen Rinnsalen, rann an Stirn, Schläfen und Kinn hinab, tropfte auf Schultern und Knopfleiste des dunkelbraunen Gehrocks.“ (Schneider 2009: 269).

Nicht nur die idealisierten Vorstellungen des Genies werden im Roman dekonstruiert, sondern auch der Wissenschaftlerkult. Anlässlich der Restaurierung der Orgel treffen vier weltbekannte Forscher in Naumburg ein. Mit feinem Humor und lustvoller Ironie schildert Schneider die Bachexperten. Der mit dem Logo der Bachgesellschaft versehene BMW, in welchem sie durch Naumburg fahren, die teuren und eleganten Anzüge, ihre distanzierte, hochmütige Haltung den Hotelangestellten und dem Priester Dielsch gegenüber deuten auf ihre Überlegenheitsansprüche hin:

„»Da ist sie, die Klitsche!«, sagte Dr. Zinser abfällig und wischte mit dem Handrücken den Schweiß von seiner Stirn. »Die soll einer finden!« Das Hotel versteckte sich nämlich hinter einem Bauzaun, weil es gerade renoviert wurde. Erschöpft stiegen die vier Herren aus dem noblen BMW, streckten die Glieder und gähnten, ein Zufall, alle auf einmal.“ (Schneider 2009: 117).

Geltungssucht, Egoismus, übermäßige Eitelkeit und Arroganz sind die Hauptattribute, die den Bachexperten zugeschrieben werden könnten. Auf den Besuch der Forscher reagieren auch die Naumburger unterschiedlich. Während der Stadtpfarrer Dielsch eine unterwürfige Haltung einnimmt, scheint die Rezeptionistin des Hotels, in dem sie untergebracht werden, von den angesehenen Gästen wenig beeindruckt zu sein, sodass sie entschlossen ablehnt, das Gepäck der Gäste in ihre Zimmer zu tragen und diese „feindselig“ (Schneider 2009: 119) anschaut.

Ein achtungsvolles Verhalten zeigt auch Kemper. Obwohl er keine Einladung zu dem Empfang bekommt, der zu Ehren der Wissenschaftler organisiert wird, kann er dem Wunsch, die „prominentesten Bachforscher der Welt“ zu treffen (Schneider 2009: 120), nicht widerstehen:

„Oh, wie begehrte er, einer der ihnen zu sein! Wie gern hätte er dazugehört! Ein Rad im Getriebe der weltweiten Bachforschung! Ein Rädchen, seine-twegen auch nur eine winzige Sprungfeder! Aber dabei sein! Wie sehnte er sich danach, mitzudenken, mitzureden, mitzuforschen und an dem Mysterium Bach fort und fort zu schreiben! Wie lechzte er nach Anerkennung!“ (Schneider 2009: 123).

Die Anwesenheit der Forscher wirkt einschüchternd auf Kemper, der zu stottern beginnt. Das ganze Gespräch, das Kemper mit den Mitgliedern der Bachgesellschaft führt, ist folglich durch eine pathetische Ausdrucksweise gekennzeichnet. Kempers Vorstellungen von der Überlegenheit der Experten erweisen sich allmählich als unbegründet. Der Protagonist stellt enttäuscht fest, dass diese über „Belangloses“ (Schneider 2009: 131) sprechen, anstatt sich mit Bach, dem eigentlichen Forschungsgegenstand, auseinanderzusetzen. In einem dozierenden, ironischen Ton beginnen sie Kemper zu erklären, dass seine These über das Bestehen eines bisher unbekanntes Musikwerks Bachs völlig falsch sei. Professor Sperling und „sein ewiger Assistent“ (Schneider 2009: 230), Albert Zinser, die durch Kemper in den Besitz der Partitur gelangen, erkennen den Wert der Komposition nicht:

„»Es ist eine Fälschung, Zinser! Kapiertest du's endlich? Und zwar aus der Feder unseres lieben Herrn Kemper! [...]«

Die Forscher blickten sich an. Auf einmal begannen sie so laut zu lachen, dass der junge Mann neben ihnen wieder aus dem Schlaf hochfuhr. Sie fanden nicht mehr in eine normale Konversation zurück. [...] Als Sperling schließlich wahllos einen Bogen aus der Mappe zog, ihn demonstrativ in die tiefstehende Sonne im Bullauge hielt und kein Wasserzeichen entdecken konnte, war Zinser von allen Bedenken befreit.

Beim Verlassen der Maschine – Zinser konnte es sich nicht verkneifen, geräuschvoll zu seufzen, als er an der Stewardess mit den opulenten Brüsten vorbeiging – flammte das Gelächter erneut auf.

»Echt oder nicht echt? Was meinst du?«

»Zum letzten Mal, Zinser: Die Partitur ist eine Fälschung!«

»Das hab ich nicht gemeint.«“ (Schneider 2009: 239-240).

Hinter dem wissenschaftlichen Jargon, der gehobenen und manchmal sogar bombastischen Ausdrucksweise steht nur das Streben nach Prestige

und öffentlichem Erfolg. Die Bachexperten zeigen kein Interesse für Kempers Ideen, weil dieser sich im wissenschaftlichen Bereich noch nicht etabliert habe. Wie im letzten Kapitel des Buches, das dem Autor selbst zufolge „fast ausschließlich aus Briefzitate[n] Bachs, seiner Söhne und Zeitgenossen montiert ist“³, finden sich in Kempers Gesprächen mit den Bachforschern zahlreiche Anspielungen auf die harschen Kritiken an den bisherigen Romanen Schneiders. So beschreibt Professor Sperling Kempers Studie über die Bachfamilie als „salbungsvolles, rührseliges Gestammel, das jeder Wissenschaftlichkeit entbehrt ...“ (Schneider 2009: 202). Auch Professor Sperlings Bücher bleiben von Kritik nicht verschont, denn diese seien nichts mehr als „[d]ürftige Analysen. Historisch fragwürdig. Selbstverliebt ohne Ende. Eine Stilblüte nach der anderen. Schwülstig. Adjektiv um Adjektiv. Stilistisch überhaupt das Letzte!“ (Schneider 2009: 12). Diese humorvolle Abrechnung mit der Literaturkritik, die auch eine „gehörig[e] Portion Selbstironie“⁴ einschließt, wie Peter Mohr in seiner Rezension zum Roman treffend bemerkt, stellt zugleich einen Versuch Schneiders dar, sich mit sich selbst zu versöhnen.

Jakob Kemper gehört zu den wenigen Figuren Schneiders, die nicht zugrunde gehen. Die große Diskrepanz zwischen Kempers Vorstellungen von den Bachexperten und deren Verhalten führt zu einer erschütternden Enttäuschung. Erst nach dieser völligen Desillusionierung sieht der Protagonist des Romans ein, dass sein Scheitern im engen Zusammenhang mit seinen hohen Erwartungen an sich selbst und an andere steht. Sein hartnäckiges Festhalten an einem destruktiven Ideal erweist sich als Ursache seines Unglücks. Letztlich gelingt es Kemper, seine Minderwertigkeitsgefühle und den Tod des älteren Bruders zu überwinden. Der Protagonist versöhnt sich mit seiner Vergangenheit und fasst den Entschluss, die magische Partitur in das Orgelgehäuse zu verstecken. Dadurch gibt er auch seinen Traum auf, öffentliche Anerkennung zu finden, denn „[b]erühmt sein ist wie Fegefeuer.“ (Schneider 2009: 188). Endlich befreit er sich von der Last der Ideale, die ihn beinahe erdrückt haben.

Literatur

*** 2009: *Robert Schneider im Interview*. <https://www.vol.at/robert-schneider-iminterview/news-20091001-11062330> (11.09.2022).

³ <https://www.vol.at/robert-schneider-iminterview/news-20091001-11062330> (11.09.2022).

⁴ <https://titel-kulturmagazin.net/2008/04/24/roman-robert-schneider-die-offenbarung/> (12.09.2022).

- BITTER, Carl Hermann 1881: *Johann Sebastian Bach*, Berlin, Wilhelm Baensch Verlags-
handlung, Bd. 2, 2. umgearbeitete und vermehrte Aufl.
<https://play.google.com/books/reader?id=940BAAAAQAAJ&pg=GBS.PP1&hl=en>
(11.09.2022).
- MOHR, Peter 2008: *Vom Vorarlberg nach Naumburg. Robert Schneiders Roman „Die
Offenbarung“*. In: „Titel. Kulturmagazin“, 24. April 2008. [https://titel-kulturmagazin.
net/2008/04/24/roman-robert-schneider-die-offenbarung/](https://titel-kulturmagazin.net/2008/04/24/roman-robert-schneider-die-offenbarung/) (12.09.2022).
- SCHNEIDER, Robert 2009: *Die Offenbarung*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- STÂNGĂ, Maria 2010: *Facetten der Außenseiterexistenz in Robert Schneiders Roman
Die Offenbarung*. In: „Zeitschrift der Germanisten Rumäniens“, 19. Jahrgang, H. 1-2
(37-38) Januar-Dezember 2010, S. 219-232.
- STEINMETZGER, Ulrich 2007: *Gescheit und doch gescheitert*. In: „Sächsische Zeitung“,
10. November 2007, o. S.

FORMEN DER KOMMUNIKATION DES SCHIZOPHRENE MÄRZ IN HEINAR KIPPHARDTS GLEICHNAMIGEN ROMAN

Beate Petra KORY
Universitatea de Vest din Timișoara
beate.kory@e-uvvt.ro

Forms of Communication Used by the Schizophrenic März in Heinar Kipphardt's Eponymous Novel
DOI: 10.35923/AUTFil.60.13

With his montage novel *März* (1976), Kipphardt succeeded in directing public attention to the complex problems of the mentally ill and in subjecting the inadequate institutional system and the various treatment methods to sharp criticism. Occasioned by the 100th anniversary of the author's birth, this paper focuses on the different forms of communication used by the schizophrenic character März, ranging from silence in human relationships to criticism of society and psychiatry in the form of artistic expression. Moreover, the article dwells upon the development of the protagonist, who, under the influence of Dr. Kofler, gives up his silence to turn again to verbal communication, and even becomes capable of starting a love relationship.

Keywords: *Heinar Kipphardt; relationship between doctor and patient in a mental institution; peculiarities of schizophrenic language; creation of metaphors; criticism of psychiatry and society.*

1966 stieß Kipphardt in der Publikation *Schizophrenie und Sprache* (1966) des österreichischen Psychiaters Leo Navratil auf Gedichte von dessen schizophrenem Patienten Ernst Herbeck, veröffentlicht unter dem vom Patienten gewählten Pseudonym Alexander Herbrich (Kipphardt 152011: 245). Von diesen Gedichten zeigte sich Kipphardt „äußerst beeindruckt“, da er in vielen „über das Symptomatische hinausgehend“, „Zeilen großer Poesie“ fand (Kipphardt 152011: 239). Diese Gedichte führten zur

Auseinandersetzung des Autors mit der März-Thematik, die sich zuerst 1975 in Form eines Films unter dem Titel *Leben des schizophrenen Dichters Alexander März* für das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) äußerte, danach 1976 im März-Roman und schließlich 1980 im Schauspiel *März, ein Künstlerleben*. Darüber hinaus fand Kipphardt Spaß an dem Verfassen von Gedichten aus der Rolle des Schizophrenen heraus. So erschien 1977 der Lyrikband *Angelsbrucker Notizen* mit weiteren März-Gedichten (siehe Kipphardt 152011: 250).

Bei Kipphardts *März*-Roman handelt es sich um eine meisterhafte Montage authentischer und fiktiver Dokumente, die die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die komplexe Problematik des psychisch Kranken richten und dabei das unzulängliche Anstaltssystem sowie die verschiedenen Behandlungsmethoden einer scharfen Kritik zu unterziehen. Dies entspricht vollkommen der Absicht des Autors, der, wie Sven Hanushek betont „durch sein vorgeführtes Bild von Wirklichkeit eine konkrete Gesellschaft zu einer konkreten Zeit provozieren“ wollte (Hanushek 2002: 442). Jedoch handelt es sich nur vordergründig um einen Psychiatrie-Roman, denn Kipphardt betrachtet den Kranken als ein Opfer der Gesellschaft. Daher sieht Uwe Naumann den Roman als einen „der radikalsten zeitkritischen Romane in der deutschen Nachkriegsliteratur“ (Naumann 152011: 293). Gleichzeitig stellt er auch fest, dass der Roman „in einem umfassenden Sinne von Sprachen“ handle und bezeichnet als „das Faszinierende“ des Romans, „wie Kipphardt auch das Unlogische, Läppische, Sinnwidrige, ja sogar das Verstummen als eine Weise der Kommunikation deutlich werden lässt“ (Naumann 152011: 294).

Ausgehend davon nimmt sich der vorliegende Beitrag vor, die verschiedenen Kommunikationsformen zu untersuchen, die dem als schizophren diagnostizierten Patienten März zur Verfügung stehen, der sich mit einigen Unterbrechungen seit 17 Jahren in der Psychiatrischen Anstalt Lohberg befindet (vgl. Kipphardt 1976: 46) und seit drei Jahren verstummt ist (vgl. Kipphardt 1976: 159). Diese reichen vom Schweigen als Protest gegen die Behandlungsmethoden in der psychiatrischen Anstalt über die Kritik an der Psychiatrie und an der Gesellschaft bis zu künstlerischen Äußerungen, die sich durch überraschende Sprachbildungen kennzeichnen. Darüber hinaus soll auch die Beziehung zwischen dem Arzt Kofler und seinem Patienten März beleuchtet werden, die im Mittelpunkt von Kipphardts Roman *März* steht. Dabei soll auch auf die Entwicklung des Protagonisten eingegangen werden, der unter dem Einfluss seines

behandelnden Arztes Dr. Kofler sein Schweigen aufgibt, um sich erneut der sprachlichen Kommunikation zuzuwenden und sogar zur Aufnahme einer Liebesbeziehung befähigt wird.

Einblick in die Romanstruktur

Der Roman weist eine kreisförmige Struktur auf. Er beginnt mit dem Ende, der Tagebucheintragung Koflers, des Abteilungsarztes der psychiatrischen Landeslinik Lohberg „Bald gehe ich hier fort“ (Kipphardt 1976: 5 und 253). Diese kreisförmige Struktur deutet auf die aussichtslose der Lage der Psychiatrie trotz umfangreicher Veränderungsbemühungen aus ihrem Inneren hin.

Der Roman ist in drei Hauptteile strukturiert. Nach einer kurzen Einführung in das Thema setzt die *Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere*¹ der Hauptgestalt Alexander März ein, in welcher sich sein Arzt Kofler der Erforschung der „interpersonalen Umstände des psychischen Mordes“ (Kipphardt 1976: 20) an seinem Patienten widmet. Während in den ersten beiden Teilen die Kindheit des Patienten erforscht wird, geht der dritte Teil auf die Jugend und die aufkommende Sexualität, aber auch auf Militär- und Arbeitsleben in der Fabrik ein. Das komplexe Bild der Zerstörung einer Persönlichkeit durch Familie, Schule, Militär und Fabrikarbeit entsteht aus vielfältigen Texten, die aneinandergesetzt werden und oft im Gegensatz zueinander stehen: Erinnerungen, Aufzeichnungen und Gedichte von März, Berichte der Eltern und der Schwester ergänzt durch die Notizen des Arztes, aber auch durch Beobachtungen anderer Angestellten der psychiatrischen Klinik wie Pfleger und Sozialhelfer. Es werden auch authentische Texte aus dem Gesetzbuch über die Verwahrung geisteskranker Personen eingebunden (siehe Kipphardt 1976: 74–77). Auf die dreiteilige *Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere* folgt die *Beschreibung einer klinischen Karriere* in zwei Teilen, die den Werdegang des Patienten in der psychiatrischen Anstalt in den Mittelpunkt stellt. Sie schließt mit dem Hanna und Alexander überschriebenen Teil, in welchem die Liebesbeziehung zwischen den beiden Patienten der Anstalt beschrieben wird. Die Entdeckung beim Geschlechtsverkehr in der Reithalle durch einen Wächter führt zu dessen Niederschlagung und zur erneuten Verwahrung von März auf einer geschlossenen Abteilung, von wo es ihm gelingt zu fliehen und auch Hanna mitzunehmen.

¹ Mit den Begriffen vorklinische und klinische Karriere handelt es sich um Fachausdrücke, die auf den kanadischen Soziologen Erving Goffmann zurückgehen (siehe Wolkowicz 1982: 284–285).

Der Roman endet mit einem Nachtrag, in welchem mittels Tagebuchaufzeichnungen und Notizen von März sowie von Hannas Graubündener Schreibheft die Beziehung zwischen Hanna und März veranschaulicht wird, die nach Aufhalten am Bodensee in Konstanz, in Zürich, in dem mondänen Kurort und Wintersportplatz St. Moritz sowie in den Gemeinden Fellers und Flims des Schweizer Kantons Graubünden auf einer Almwirtschaft im Hochgebirge Arbeit finden. Durch die Schwangerschaft Hannas meldet sich bei ihr wieder der Verfolgungswahn, so dass sie beide zu Kofler ihre Zuflucht nehmen, der aber gerade verreisen muss. Während seiner Abwesenheit werden März und Hanna von Polizisten in Koflers Wohnung gefunden. Hanna wird in eine Klinik mit Entbindungsstation interniert, während März wieder in die geschlossene Abteilung der Anstalt Lohberg geführt wird, wo er von seinem Arzt „bitter enttäuscht“ (Kipphardt 1976: 5) Selbstmord begeht, indem er sich selbst mit Hilfe einer Zigarette in Brand steckt.

Begegnung Koflers mit dem Patienten

Der Psychiater Kofler lernt den schizophrenen Patienten März im Winter 1968 kennen, als der Direktor der Anstalt, Professor Feuerstein, in einer Vorlesung für werdende Sozialhelfer vier Patienten vorstellt. März soll dabei als lebendes Beispiel für „das automatenhafte Verhalten dieser Patienten“ (Kipphardt 1976: 122) dienen und wird von Professor Feuerstein dazu aufgefordert, das Wort Autismus an die Tafel zu schreiben. Der Patient schreibt aber nicht nur das geforderte Wort an die Tafel sondern neben dem Autismus als wesentlicher Moment für den chronischen Krankheitsverlauf auch den Rückzug von Rollenerwartungen, den Feuerstein in zweiter Linie in seinem Vortrag erwähnt hat. Drittens schreibt er auch die Nummer seiner Abteilung A5 an die Tafel (vgl. Kipphardt 1976: 123). Damit widerlegt der Patient, der als anschauliches Beispiel fungieren soll, die Theorie des Professors.

Kofler, der in dieser Zeit stark an der Institution der Anstalt zu zweifeln beginnt und diese als krankmachend sowohl für die Patienten als auch für die Pfleger und Ärzte empfindet, möchte versuchen, eine menschlichere Beziehung zu den Insassen der Heilanstalt aufzubauen und nicht als deren Vorgesetzter sondern vielmehr als Partner eines Patienten zu agieren (vgl. Kipphardt 1976: 125). Er richtet die Frage an März, ob dieser keine Lust habe, ein Bier mit ihm zu trinken (vgl. Kipphardt 1976: 124) und bietet ihm damit eine gleichberechtigte Partnerschaft an. Jedoch März antwortet mit „Pallaksch“, einem Wort, das Friedrich Hölderlin während seiner Krankheit

seinen Besuchern entgegen geworfen hat und das laut Thomas Schmidt vom Marbacher Literaturarchiv sowohl Nein als auch Ja bedeuten konnte². In der Folge legt sich März in den Schnee und lässt sich zuschneien, damit andeutend, dass er nicht aus seiner Ruhe herausgerissen werden möchte. Kofler legt sich neben März, um ihm auch dadurch das Angebot einer gleichberechtigten Partnerschaft zu bekräftigen. So erscheint das Schweigen als die erste Kommunikationsform des Patienten März.

Schweigen als Protest

Die Funktion des Schweigens für den Patienten wird durch ein Gedicht von März verdeutlicht:

Das Schweigen
Wenn das Reden überflüssig geworden ist,
ist es nicht schwer zu schweigen.
Schwerer ist es schon auch
Ganz in Gedanken zu schweigen,
doch mit der Zeit
kommt Zeit, kommt Rat.
Das Schwere am Schweigen,
hat man es einmal heraus, ist
das Aufhören. Wozu das Schweigen brechen?
War nicht das Schweigen das Ziel,
worauf man sich hier in Lohberg
allseits hat einigen können? (Kipphardt 1976: 124)

Diese Gedichte zu vom Arzt vorgegebenen Themen (Kipphardt 1976: 179) schreibt März später ähnlich wie der Patient des österreichischen Psychiaters Leo Navratil.

Das Gedicht zeigt, dass der Patient die Kommunikation durch Worte als überflüssig empfindet, da er von den ihn behandelnden Ärzten nicht verstanden wird und diese sich auch gar nicht die Mühe geben, ihn zu verstehen. Mit „ganz in Gedanken zu schweigen“ ist wahrscheinlich gemeint, dass das Schweigen nicht zu einer Entleerung des Gehirns von Gedanken führt. März betrachtet das Schweigen als das Ziel, das die Psychiater in Lohberg verfolgen im Sinne, dass keine Widerrede des Patienten dem Arzt gegenüber akzeptiert wird. Desgleichen verweist er auch auf die Schwierigkeit

² Siehe <https://www.swr.de/swr2/buehne/pallaksch-finale-des-hoelderlinjahres-in-stuttgart-100.html> [19.07.2022].

das Schweigen aufzugeben. In einem Aufsatz äußert er Folgendes: „Wenn man sich selbst abgegeben hat, wird man hier ziemlich in Ruhe gelassen“ (Kipphardt 1976: 121). Daraus wird verständlich, dass er das Schweigen als ein „Sich-Selbst-Abgeben“ versteht, also als Verzicht auf das Leben der eigenen Individualität. So wird das Schweigen nicht nur als Protest gegen die psychiatrischen Behandlungsmethoden der Anstalt (Elektroschock, Leukotomie, Psychopharmaka) sondern auch gegen den Anpassungsdruck der Gesellschaft verständlich. Der Patient notiert auf einen Zettel, den er seinem Arzt durch die Tür des Behandlungszimmers hindurchschiebt: „März lernte auf der Folterbank seines Lebens zu schweigen.“ sowie „Das Schweigen ist der Engel der Psychiatrie.“ (Kipphardt 1976: 156).

Kofler ist sich der Schwierigkeiten bewusst, die er zu bewältigen hat, wenn er das Vertrauen seines Patienten gewinnen will und erklärt das Schweigen der Patienten folgendermaßen: „Wenn ein Geisteskranker verstummt, hat er die Stummheit gewählt. Verspricht sich nichts mehr vom Sprechen“ (Kipphardt 1976: 103).

Die zwischenmenschliche Annäherung

Die Beziehung Arzt-Patient

Dr. Kofler sieht in der Kommunikation des Arztes mit seinem Patienten das wichtigste „Therapeutikum“ (Kipphardt 1976: 175), das den Psychiatern zur Verfügung steht. Seiner Auffassung nach kann man „die Konkurrenzsituation der gewöhnlichen Anstaltspsychiatrie“, die darin besteht, dass die Aufgabe der Anstalt in erster Linie in der Aufsicht über den Kranken und seiner Zählung besteht, nur dadurch aufheben, dass „man sich dem Kranken als einem Menschen näher[t], den man verstehen will, den man als Partner respektiert, der einem vielleicht mehr zu sagen hat als Professor Feuerstein“ (Kipphardt 1976: 107). Aber es ist sehr schwierig mit den Patienten, die sich vor Leid und Enttäuschung in sich selbst zurückgezogen haben, ins Gespräch zu kommen. Er wünscht sich, dass der Psychiater im Laufe seiner Ausbildung etwas „von einer Psychiatrie als Wissenschaft von den gestörten menschlichen Beziehungen“ (Kipphardt 1976: 185) erfahre.

Die Bemühungen Dr. Koflers eine Beziehung zu seinem Patienten herzustellen, bleiben „über Monate hin erfolglos“ (Kipphardt 1976: 151), denn März fällt es schwer, sein Schweigen aufzugeben, das ihm eine gewisse seelische Ruhe sichert.

Das erste Anzeichen, dass März gewillt ist, die Gegenwart seines Arztes wahrzunehmen, ist darin zu sehen, dass der Patient, der früher nicht zur

Seite gewichen ist, wenn sie beide auf eine schmale Tür zuzingen (vgl. Kipphardt 1976: 151), plötzlich vor der engen Eingangstür des Hofes zur Seite tritt und Kofler den Vortritt überlässt. Auf den verwunderten Blick seines Arztes antwortet er mit einem Lächeln (vgl. Kipphardt 1976: 153).

Kofler braucht neun Monate, um seinen Patienten zum Aufgeben seines Schweigens und zu einem ersten Gespräch mit ihm zu veranlassen (vgl. Kipphardt 1976: 159). Im Zuge der Gespräche erhält der Leser Einblick in die Lebens- und Weltauffassung von Alexander März, der sich gegen die Normen der Gesellschaft stellt und einer Gleichmachung feindlich gegenübersteht. W. Williams Rhys sieht den Protagonisten Alexander März als „Gegentypus zur normativen Leistungsgesellschaft“. Für März entpuppt sich die Schizophrenie daher „als die einzige >>gesunde<< Reaktion auf eine zutiefst kranke Gesellschaft“ (Rhys 2008: 42). Zeichnungen, Gedichte, die März „auf Aufforderung zu vorgegebenen Themen“ (Kipphardt 1976: 179) schreibt, Tagebuchaufzeichnungen, dem Arzt zugesteckte Notizen ergänzen dieses Bild.

Die Liebesbeziehung

Der Aufbau einer guten Beziehung zu seinem Psychiater macht es März möglich, sich in eine Patientin der Anstalt zu verlieben. Nachdem sie beim Geschlechtsverkehr in der Reithalle ertappt werden, gelingt es ihnen aus der Anstalt zu flüchten und gemeinsam 14 Monate außerhalb der Anstalt zu leben. Während der Arbeit in einer Almwirtschaft (Käserie) im Hochgebirge experimentiert März auch mit anderen Kommunikationsformen wie mit der Zeichensprache (vgl. Kipphardt 1976: 237) und stellt sich die Frage, ob „der Mensch vorsorglich die Taubstummensprache [...] Oder lieber das Blindenalphabet“ erlernen sollte (Kipphardt 1976: 237), um mit mehreren alternativen Kommunikationsformen eine größere Wahrscheinlichkeit des gegenseitigen Verständnisses zu erzielen. Er wird sich dessen bewusst, dass seine Krankheit, die Schizophrenie auch mit seiner Isolation von der Gesellschaft, von den anderen und den Rückzug in sich selbst zu tun hat: „März denkt wieder viel nach über März. Als März mit niemandem mehr sprach, hatte er seine eigene Sprache, die mit niemandem geteilte Sprache, die Geheimsprache mit sich, die schizophrene Sprache. Hat er die immer verstanden?“ (Kipphardt 1976: 238).

Diese Überlegungen zu den Formen der Kommunikation, die Kipphardt seiner Figur März in den Mund legt, bekräftigen noch einmal, wie wichtig sich das Thema der Kommunikation in diesem Roman erweist.

Auf der Gebirgssalm versucht März, seine Krankheit zu akzeptieren und mit ihr zu leben, indem er sie als Teil seiner selbst begreift:

März denkt wieder viel nach über März. Er sagt, ich bin natürlich verrückt, hier wie in Lohberg, aber hier zum erstenmal versuche ich, mich dazu zu bekennen, Stolz darauf zu entwickeln, was sehr schwer ist, [...].

Heißt den verrückt krank? Wahnsinn muss nicht Zusammenbruch sein, Wahnsinn kann Durchbruch sein zu sich, [...]. Lieber verrückt als ein Rädchen (Kipphardt 1976: 239–240)

Mit Hanna und dem Ausleben seiner Sexualität findet er einen neuen sinnlichen Zugang zum Leben und stellt die Vermutung auf: „Lebenkönnen ist die Entwicklung der Sinne“ (Kipphardt 1976: 246). Er genießt zum ersten Mal das Leben und übt im Glücksgefühl das Lachen: „Lache, übe zu lachen und merke, ich werde vom Lachen vergnügt. Ich empfinde, was ich tue. Da ich in Lohberg nichts betreiben konnte, wurde ich antriebslos“ (Kipphardt 1976: 238).

Doch dem gemeinsamen Glück mit Hanna ist nur eine kurze Zeit beschieden.

Die Metapher als Eigentümlichkeit der schizophrenen Sprache

In einem Unterkapitel seines Buches *Schizophrenie und Dichtkunst* (1986) geht der österreichische Psychiater Leo Navratil auf die 1928 veröffentlichte Studie des Berliner Nervenarztes Alexander Mette Über die Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten Schizophrener und dichterischer Produktion ein, in welcher Mette sein Augenmerk „auf die sprachkünstlerischen Momente“ in den Texten und mündlichen Äußerungen seiner Patienten richtet. In seinem Buch vertritt Mette die Auffassung, „dass die ungewöhnlich hohe Gefühlsamplitude des Schizophrenen mit der erhöhten Emotionalität des Dichters verwandt oder identisch sei“ (Navratil 1986: 45) und bei beiden zur Metaphernbildung führe. In einem Gespräch mit Adelbert Reif schließt sich Kipphardt dieser Auffassung an, wenn er zur Feststellung kommt:

Interessanterweise bewahren viele psychotisch Kranke, viele Schizophrenie – ich würde sagen die meisten von ihnen – eine intensive Ausdrucksfähigkeit ihrer Person und ihrer Lage. Oft kommt das der künstlerischen Produktion sehr nahe.

Der Künstler ist ja in unserer Gesellschaft derjenige, der sich – im Unterschied zu anderen – ein hohes Maß an Selbstbestimmung bewahrt hat. Das, was er produziert, hat mit ihm selbst zu tun (Reif 152011: 267).

Diese „bildliche, metaphorische, uneigentliche Ausdrucksweise” (Navratil 1986: 45–46) seiner Figur März setzt Kipphardt in seinem Roman vornehmlich dazu ein, Kritik an einer Gesellschaft zu üben, die durch den Druck, den sie auf besonders sensible Menschen ausübt, die Schizophrenie als Krankheit erzeugt.

Die eindringlichste Metapher, die Kipphardt seiner Figur in den Mund legt, um das „Ergebnis” der „Leistungs-, Konkurrenz- und Gewaltbejahung” (Naumann 152011: 293) in Worte zu fassen, ist „der kybernetische Mensch” (Kipphardt 1976: 61). Als der unter Verfolgungswahn leidende Patient von Kofler nach seinen Vermutungen bezüglich seiner Verfolgung gefragt wird, äußert dieser: „Das Ziel des Ganzen ist der kybernetische Mensch”. Er werde verfolgt, weil er derjenige sei, „der nicht spurt” (Kipphardt 1976: 61), sich also nicht an die Gesellschaft und deren Regeln anpassen könne. In seinem Aufsatz mit der Überschrift *Was ist normal?* zeichnet März das verstörende Porträt eines Menschen, der sich an die Anforderungen der Gesellschaft angepasst hat:

Ein normaler Mensch tut lebenslang nicht, was er will. So stark genießt er die Pflicht. Je besser es ihm gelingt, nicht er selber zu sein, desto mehr bekommt er. Mit 65 wird der normale Mensch pensioniert (auf Antrag mit 63). Jetzt hat er Zeit für sich, doch hat er sich leider vergessen (Kipphardt 1976: 215).

Das Bild des kybernetischen Menschen steht auch in Zusammenhang mit den kopflosen „Monster[n] der äußeren Labyrinth”, die März durch die Gleichmachung als „kommunizierende Röhren” (Kipphardt 1976: 183) auffasst. Er empfindet die Heilanstalt als Labyrinth³, zieht jedoch das Leben in ihr dem Leben in der Gesellschaft vor, dem er nicht gewachsen ist:

Die Heilanstalt ist für März nur das kleinere Labyrinth mit den kleineren Ungeheuern. Alle Wege für März führen in die Heilanstalt. Dort ist er einheimisch. Im einheimischen Labyrinth mit einheimischen Monstern. Die Monster der äußeren Labyrinth haben keine Köpfe mehr, sie sind kommunizierende Röhren. Auch die Opfer sind >elektrolytisch< in Flüssigkeiten aufgelöst. Nicht länger identifizierbar, empfinden sie sich nicht mehr als Opfer, schwimmen als rosiges Sprudelwasser frisch-fröhlich rundum (Kipphardt 1976: 183).

³ In ihrer Magisterarbeit analysiert Els Staes das Motiv des Labyrinths in Kipphardts *März*-Roman im Vergleich mit Gerhard Roths Roman *Das Labyrinth*. Siehe Staes, Els: Das Wahnsinn-Motiv in Kipphardts *März* und Roths *Das Labyrinth*, Magisterarbeit vorgelegt an der Universität Gent 2007. ([https://slidex.tips › universiteit-gent-academiejaar-4 \[19.09.2022\]](https://slidex.tips › universiteit-gent-academiejaar-4 [19.09.2022], S. 20–23), S. 20–23).

Eine andere neugebildete Wortzusammensetzung, die Kipphardt seiner Figur in den Mund legt, ist der Neologismus „Tagesnämaschine“ (Kipphardt 1976: 77), durch welchen der stark automatisierte „Arbeitstag des Normalbürgers, der von einer Tagesnämaschine vorgestanzt wird“ (Naumann 152011: 294) zum Ausdruck kommt:

Wenn morgens die suchende Hand den läutenden Wecker abstellt, schon sitzt ihr präziser Steppstich [der Tagesnämaschine] durch Nagel und Fingerkuppe. Aufstehn und anziehen und Frühstück, ein Nes und hinein in die U-Bahn. [...] Rata rata ratata, schon sind die Hände umrändert, gehen am Faden die Gliedmaßen. Band, Kantine und Band, Abort, Kantine und Band. Umziehn, ein Bier, in die U-Bahn. Gegessen, gewaschen, jetzt Freizeit. Stichelt fein, feiner, am feinsten um Kopf und Geschlechtsteil. Ausruft im Fernsehen der Mörder „Wir wünschen eine gute Nacht“, scheucht alle Schläfer vom Schlafstuhl durch sein gemütliches Rauschen. Jetzt wird ein jeder ins Bett noch schnell eingenäht. Dann ruhen die Nähmaschinen. Erwarteten den neuen Tag (Kipphardt 1976: 77).

In dieser Beschreibung des Arbeitsalltags eines am Fließband arbeitenden Menschen verschmelzen die schizophrene Perspektive des unter Verfolgungswahn leidenden Kranken und die des Künstlers, der sich nach einem selbstbestimmten Leben sehnt. Auffallend ist, dass auch das Fernsehen als Freizeitbeschäftigung am Abend vor dem Schlafengehen Teil dieses automatisierten Lebens ist.

„Zu den besonders eindringlichen Metaphern“ (Naumann 152011: 294) des Romans zählt Naumann die „sinnvolle Montage“ (Kipphardt 1976: 65), durch welche März während seiner Arbeit als Hilfskraft bei MAN (Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg) an einem heißen Sommertag mit beiden Armen voller Bierflaschen auf dem Montageband daherkommt und jedem Arbeiter ein Bier spendiert. Dieser „fröhliche[n] Subversion“ (Naumann 152011: 294) zur Folge wird er entlassen.

Auch die Identifikationen von März mit Christus, anderen Lebewesen wie Tieren (der Weihnachtsgans) oder Pflanzen (dem Holunder) oder sogar leblosen Dingen (Schiffswrack) haben die Funktion, auf den Opferstatus des psychisch Kranken hinzuweisen. Damit dem Leser der Blick auf diese Perspektive geschärft wird, ist in den Notizen Koflers zu lesen: „Viele rätselhafte Störungen des psychotisch Kranken versteht man sofort, wenn man sie metaphorisch versteht, sowohl im Verhalten wie in den Wahninhalten“ (Kipphardt 1976: 71). Für den Arzt haben „die produktiven Äußerungen von Schizophrenen [...] etwas von Zeichen und Signalen, die zu verstehen Nähe

und Einfühlungskraft gebraucht wird, wie der Traum träumend verstanden wird und das Gedicht dichtend, in einem produktiven Zustand jedenfalls” (Kipphardt 1976: 164).

In der Folge eines Gesprächs mit Kofler nach der Szene, als sich der Patient nackt als Gekreuzigter im Apfelbaum vorgestellt hat, erklärt März seinem Psychotherapeuten Kofler, dass der Schizo vor allem ein Schauspieler sei: „...er ist nicht nur der Schauspieler der schrecklichen Rollen seiner Bühne, sondern auch der Zuschauer, der das wahre Theater der Grausamkeit am blutenden Leibe erlebt. So wird er gefühllos, blind und stumm” (Kipphardt 1976: 11). Die Darbietung von März macht die metaphorische Sprache der Schizophrenen deutlich, durch welche sie ihre Empfindungen mitteilen können. März identifiziert sich in seinem Leiden mit dem Märtyrer Christus. Andere Gemeinsamkeiten mit Jesus sieht März auch darin, dass auch dieser „von einem mächtigen Vater (Gott)” (Kipphardt 1976: 204) beherrscht wurde und sich kein Sexualleben gestattete (vgl. Kipphardt 1976: 204). Er kommt zur Schlussfolgerung: „Die Psychiatrie ist die Schule der Märtyrer. Die Gefängnisse stellen die Verbrecher her, die Fabriken die Zerstörungsmittel, die Irrenhäuser die Irren” (Kipphardt 1976: 204). Nach März „versammeln sich die neueren Märtyrer zwangsläufig in Lohberg” (Kipphardt 1976: 203).

Eines der eindringlichsten Symbole, die das psychische Leben des Kindes März prägen, ist jenes der Weihnachtsgans, die von der Mutter gestopft wurde:

In ihrer Holzkiste kam Gi-gack auf den Balkon zum Hof und schaute wenn ich nach ihr schaute. Ich brachte ihr Brot und Kartoffeln. Als uns das Weihnachtsfest näher kam, entfernte der Vater die Holzkiste und nagelte ihre Füße auf den Bretterboden. Jetzt wurde Gi-gack genudelt, mit Mehl- und mit Haferklößen. In ihren Schlund kam ein Trichter, viermal am Tag stopfte die Mutter die Klöße den Trichter hinab, strich das nicht rutschende Futter den Gänsehals hinunter. Selten nur rief sie noch Gi-gack. Der Sohn, der das sah, erbrach sich (Kipphardt 1976: 30).

Der junge März entwickelt zur Gans ein besonderes Verhältnis, er identifiziert sich mit ihr und kann zu Weihnachten nicht von ihr essen. Er erklärt Kofler: „die Gans, das war ich. [...] Die Gans war das Rohmaterial, in das man stopft und stopft, was sie nicht will” (Kipphardt 1976: 31). Er behauptet „bis heute gestopft” (Kipphardt 1976: 31) zu werden und als Kofler die Frage an ihn richtet, wer ihn heute stopfe, gibt er die folgende Antwort: „Die Anstalt ist die Maschine zur Zerstörung des individuellen Wunsches”, wobei er sich selbst als „eine Wunschmaschine” (Kipphardt 1976: 31) begreift.

Infolge „einer leichten Missbildung, einer Gaumenspalte, die im Laufe seines Lebens mehrfach operiert wurde, zuletzt mit funktional gutem Ergebnis“ (Kipphardt 1976: 12) ist das Kind März genötigt, sich mit der Scham seiner Eltern auseinanderzusetzen, die ständig bestrebt sind, diesen körperlichen Defekt ihres Sohnes zu verbergen. Die ihn übermäßig beschützende Mutter empfindet er als „eine schön warme Milch, in der man ertrinkt“ (Kipphardt 1976: 13), während er seinen Vater, der sich als sein Erzieher aufspielt und ihm mit aller Gewalt Regeln aufzwingt, die er nicht befolgen möchte, in einem Gedicht als „viereckig“ (Kipphardt 1976: 13) beschreibt. Seine Schwester, die geboren wurde, als er acht Jahre alt war, nennt er nie bei ihrem Vornamen Ursula, sondern spricht von ihr als „Ist sie nicht süß“ (Kipphardt 1976: 12), weil sie im Unterschied zu ihm das Gefallen der anderen erweckte.

Kofler gegenüber spricht er von der Unmöglichkeit seines Wunsches, Fußball zu spielen und begründet dies folgendermaßen: „Es gehört schon Kunst dazu, die Mutter an der Hand gleichzeitig Fußball zu spielen“ (Kipphardt 1976: 38).

Die Angst des Patienten, nach der Wiederaufnahme seiner Beziehung zur Außenwelt erneut enttäuscht zu werden, äußert sich durch den Vergleich mit einem Schiffskörper: „Dachte der Schiffskörper M. wäre endlich ganz unten auf dem Grunde (Saal 6) zur ewigen Ruhe gekommen, da fängt er zu steigen an und torkelt in Untergrundströmung.“ (Kipphardt 1976: 166) März hält fest: „Mein Leben besteht aus Schiffsuntergängen. Jetzt taucht das Wrack wieder auf, kann also untergehen“ (Kipphardt 1976: 167).

Am Anfang und am Ende des Romans steht das Gedicht von Ernst Herbrich *Die Zigarette*, das Kipphardt, wie er selbst bekennt, „nahezu unverändert“ (Kipphardt 152011: 279) übernommen hat:

Die Zigarette.
Es war ein Junge wo auf der
Straße anderer Junge war
Er zündete sich eine Zigarette
an, das Feuer fing,
der Holunder brannte ab
mit ihm (Kipphardt 1976: 10 und 253).

Durch dieses Gedicht, das im Roman „als Gelegenheitsarbeit für Kofler geschrieben“ (Kipphardt 1976: 10) vorgestellt wird, führt Kipphardt das Motiv des Feuers und des Holunders ein, die im Laufe des Textes weiterentwickelt werden. Gleichzeitig zeigt dieses Gedicht auch das Unlogische

und Läppische der schizophrenen Sprache. Das Gedicht steht unmittelbar nach der Szene, in der sich der Patient seinem Arzt nackt als Gekreuzigter im Apfelbaum vorgestellt hat. Gegen Ende des Romans baut der Autor ein Gespräch zwischen Kofler und März über einen Satz aus der Krankengeschichte des Patienten ein, in welchem dieser behauptete: „Die Zukunft gehört dem Holunder“ (Kipphardt 1976: 182). Da März den Sinn seiner Aussage nur mit Hilfe von Andeutungen erklären kann, versucht ihm Kofler bei der Deutung zu helfen und formuliert folgendermaßen:

Da der Holunder sofort wieder ausschlägt, wie weit man ihn zurückschneidet, wird er sich gegenüber allen empfindlicheren Pflanzen durchsetzen. Er eignet sich zu einem Vergleich mit dem Menschen, weil der auch dauernd zurückgestutzt und in seinen Wünschen beschnitten wird, so daß nur der Unempfindliche zukünftig blühen und gedeihen wird (Kipphardt 1976: 182).

Mit dieser Interpretation erklärt sich März, der sich mit dem Holunder vollkommen identifiziert⁴ einverstanden. Am Ende des Romans, vor dem letzten Satz: „Bald gehe ich hier fort“, nachdem der nackte März erneut „gekreuzigt im nunmehr kahlen Baum steh[t]“ (Kipphardt 1976: 253), wird wieder dieses Gedicht eingefügt, das in der Folge der Handlung von März – er hatte sich eine Zigarette angezündet und damit den ganzen benzinübergossenen Baum zusammen mit sich selbst dem Feuer übergeben – eine ganz andere Bedeutung erhält.

Das Beispiel der Einarbeitung dieses Gedichts in den Romantext macht die Arbeitsweise Kipphardts deutlich, der, auch wenn er, wie er selbst bekennt „aus Gründen der Authentizität“ „eine Anzahl psychopathologischer Texte für die Zwecke des Romans“ (Reif 152011: 265) übernommen hat, trotzdem nicht des Plagiats beschuldigt werden kann. Dieser Vorwurf wurde vom österreichischen Psychiater Leo Navratil dem Autor gegenüber erhoben⁵ und Kipphardt hat sich sowohl ihm gegenüber⁶ als auch gegenüber seiner Kritiker⁷ plausibel rechtfertigt.

⁴ Siehe auch Staes, Els: Das Wahnsinn-Motiv in Kipphardts *März* und Roths *Das Labyrinth*, Magisterarbeit vorgelegt an der Universität Gent 2007. <https://slidex.tips › universiteit-gent-academiejaar-4> [19.09.2022], S. 37.

⁵ Siehe Brief vom 15. April 1976 von Leo Navratil an Heinar Kipphardt (Kipphardt ^{152011: 254}).

⁶ Siehe Brief vom 17. April 1976 von Kipphardt an Leo Navratil (Kipphardt ^{152011: 255–256}).

⁷ Siehe: Zur Frage des Authentischen in meinem Roman März. Eine Entgegnung. In: Kipphardt, Heinar *März*. Roman und Materialien, Reinbek bei Hamburg ^{152011, S.278–281}.

Trotz des Versuchs von Kofler, sich seinem Patienten menschlich zu nähern und ihn zur Kommunikation mit der Außenwelt zu bewegen, scheitert der Arzt letztendlich und muss sowohl die bittere Enttäuschung Alexanders (siehe Kipphardt 1976: 5) als auch seinen Selbstmord hinnehmen. Dieses Scheitern des Psychotherapeuten wird auch der Grund zu seinem Fortgang: „Bald gehe ich hier fort“ (Kipphardt 1976: 5 und 253).

Fazit

Die Analyse der Formen der Kommunikation in Kipphardts Roman hat gezeigt, wie intensiv sich der Autor mit dieser Problematik innerhalb seines Montageromans auseinandergesetzt und wie minutiös er sie in seinen Text eingebaut hat. Die Spracheigentümlichkeiten der Schizophrenen, die Wortneubildungen und die metaphernreiche Sprache nimmt der Schriftsteller zum Anlass selbst solche Metaphern nach dem Muster psychopathologischer Texte zu schaffen und sie seiner Figur in den Mund zu legen, um die scharfe Kritik nicht nur an den Behandlungsmethoden der Psychiatrie sondern vielmehr an der Gesellschaft seiner Zeit zu üben.

Literatur:

Primärliteratur

- KIPPHARDT, Heinar, 152011: *März*. Roman und Materialien, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch.
- KIPPHARDT, Heinar, 1976: *März*. Roman, München, Bertelsmann.

Sekundärliteratur

- HANUSCHEK, Sven, 2002: *Heinar Kipphardt*. In: Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto (Hg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt, S. 442–458.
- KIPPHARDT, Heinar, 152011: *Zur Frage des Authentischen in meinem Roman März. Eine Entgegnung*. In: Ders. *März*. Roman und Materialien, Reinbek bei Hamburg, S.278–281.
- NAUMANN, Uwe, 152011: *Nachwort des Herausgebers*. In: Kipphardt, Heinar: *März*. Roman und Materialien, Reinbek bei Hamburg 15, S. 290–300.
- NAVRATIL, Leo, 1986: *Schizophrenie und Dichtkunst*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- REIF, Adelbert, 152011: *Das Elend der Psychiatrie. Ein Gespräch*. In: Heinar Kipphardt: *März*. Roman und Materialien, Reinbek bei Hamburg, S. 265–277.

- RHYS, W. William, 2008: *Heinar Kipphardt*. In: Literatur-Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ZEIT, Band 3, Stuttgart, J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, S. 41–42.
- STAES, Els, 2007: *Das Wahnsinn-Motiv in Kipphardts März und Roths Das Labyrinth*, Magisterarbeit vorgelegt an der Universität Gent. <https://slidex.tips › universiteit-gent-academiejaar-4> [19.09.2022]
- WOLKOWICZ, Anna, 1982: *Heinar Kipphardts antipsychiatrischer Roman März*. In: „Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria”, 6, S. 283–292.

AMURGUL „SUB SEMNUL BAROCULUI”

Maria SUBI

Universitatea de Vest din Timișoara

maria.subi@e-uvv.ro

The Twilight “under the Sign of the Baroque”

DOI: 10.35923/AUTFil.60.14

In two of her works, *Mateiu I. Caragiale – Initiation and Aestheticism* (2005) and *Under the Sign of the Baroque* (2009), Dana Nicoleta Popescu has synthesized the thematic similarities between Mateiu’s *Gallants of the Old Court* and Lampedusa’s *The Cheetah*, investigating the baroque motifs throughout these works. Beyond the stream of motifs on which Dana Nicoleta Popescu makes subtle commentaries, a baroque of nature can be identified, represented by the twilight moment, bright and exuberant, but marked by an awareness of transience, of dimming light and death, specific to the baroque. The presence of the twilight is associated, in Mateiu’s creative space, with a veritable chromatic explosion, meant to convey the astounding colour palette of the sun through a series of ample, richly decorated images, in which an abundance of roses and crimson nuances is joined by an abundance of blood and fire. Splendidly coloured, but with a nostalgic tint, the twilight is converted in Mateiu Caragiale and Lampedusa into an expressive metaphor of the aristocratic twilight, awakening in the imagination of the reader the iconic image of a past filled with glamour and noble majesty.

Keywords: *twilight; baroque of nature; splendour; melancholy; twilight of nobility.*

În două dintre lucrările sale, *Mateiu I. Caragiale – Inițiere și estetism* (2005) și *Sub semnul barocului* (2009), Dana Nicoleta Popescu a sintetizat „cu o fericită măiestrie” (Caragiale 1965, 96) similitudinile tematice dintre *Craii mateini* și *Ghepardul* lui Lampedusa, care se întâlnesc sub semnul unui baroc etern: exuberant, fastuos, splendid, dar și impregnat de intuiția melancolică a declinului inevitabil și a sfârșitului. Explorând motivele baroce

preferate ale celor doi autori, cercetătoarea analizează fascinația morbidă, metamorfoza, degradarea și moartea, alături de care se rânduiesc materiile prețioase, ornamentate artistic, oglinzile, apa (identificată cu mișcarea, viață și moarte depotrivă) și focul (violent, pasional, distructiv sau transfigurat în lumină pură), „lumea ca vis” (*La vida es sueño*) și „lumea ca teatru” (*El gran teatro del mundo*), feminitatea și efeminarea, precum și supremația spiritului, care presupune ironie, demitizare și singularizare aristocratică.

Dincolo de toate aceste elemente, cărora Dana Nicoleta Popescu le consacra subtilele sale comentarii, în paginile celor doi scriitori plasați „sub semnul barocului” (Popescu [2009]: 24), poate fi identificat și un baroc al naturii, cum îl numește Edgar Papu, reprezentat de „declinul diurn al amurgului” (Papu^{II} 1977: 50), căci „jocurile crepusculului și ale soarelui” reflectă acel interes „pentru mișcare și metamorfoză”, definitoriu pentru „mobilitatea barocă” (Popescu [2009]: 26), crepusculul înscriindu-se printre laitmotivele acestor autori:

Lampedusa: „arăta spre munții abrupti ai Scoicii de Aur luminați încă de ultimele raze ale *asfințitului*” ([2011]: 43); „Soarele *asfințea* și razele care-și pierduseră din putere înveleau într-o lumină plăcută arborii de araucaria, pinii, stejarii puternici care făceau faima locului” ([2011]: 87); „Acum stătea acolo, în lumina *asfințitului*” ([2011]: 170); „Afară, în *amurgul* înstelat, șuiera vântul” ([2011]: 190); „capela era luminată de soarele ce cobora spre *asfințit*” ([2011]: 246);

Mateiu Caragiale: „Și ai pierit, trădat într-o strâmtoare. / Amar te-a plâns, pletoasa seminție / Ea, ce pe-o culme-într-un *apus de soare*, / Urlând, te-a ars cu-ntreaga-ți avuție” (Caragiale 1965: 7); „Lina boare a *asfințitului* legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor” (Caragiale 1965: 36); „Ajunserăm astfel până în fața casei lui Pașadia ce, în *amurg*, părea luminată fantastic pe dinăuntru” (Caragiale 1965: 203); „Frunzișurile sunau acum a toamnă și erau adânci ca niciodată parcă, și grele, când s-ar fi zis că într-adevăr mersul vremii lânzezește, *amurguri* copleșitoare” (Caragiale 1965: 222-223); „Și-mi reînvie, aievea, [...] șoseaua cu teii în floare în *amurg*” (Caragiale 1965: 263).

Prezența amurgurilor se asociază, în creația mateină, cu o veritabilă explozie cromatică, sensibilitatea coloristică de tip baroc a artistului român înregistrând tonurile calde, strălucitoare ale finalului diurn, când „culorile au toate o dogoare agonică parcă de febră ce se stinge” (Papu^I 1977: 283). Ne întâmpină deci în paginile lui Mateiu Caragiale un șir întreg de structuri metaforice, menite să evoce coloritul aprins, intens, solar al roșului. Acesta

însă nu este redat prin intermediul termenului consacrat (*roșu*), ci prin invocarea unor elemente ale universului sensibil, care încorporează această culoare și care deșteaptă în mintea noastră, mirabilă, „corola de minuni a lumii” (cf. Subi 2004: 210). Fastuosul spectacol al apusului se alcătuieste astfel prin acumularea de imagini ample, bogat ornamentate, în care o risipă de trandafiri și de purpură se însoțește cu o risipă de sânge și de foc. Faptul în sine confirmă predilecția barocă pentru motivul floral (vezi Papu^{II} 1977: 276) sau pentru materiile prețioase (vezi Popescu [2009]: 12, 122; cf. Papu^I 1977: 83), precum și gustul pentru morbid și excesele de cruzime (vezi Papu^{II} 1977: 59-70; cf. Popescu [2009]: 26), laolaltă cu preferința pentru foc, element baroc prin excelență, care ajunge de „o puritate totală” atunci când „strălucește fără să ardă”, sublimat în „lumină cerească” (Bachelard [1989]: 102):

„Amurgul *rug de purpuri aprinde*: de-l privești, / Se-nfiripă-n *vâlvoarea*-i vedenii strălucite. // Căci, uriașe stoluri la zări încremenite, / Zac norii ce, în pragul genunilor cerești, / Par pajere-nceștate de zgriptori din povești / Umbrind *cetăți în flăcări* cu turnuri prăbușite. // Dar ceața serii-neacă *troianele de jar*” (Caragiale 1965: 3); „Când *cerul pârguit la zări cuprinde / Purpura toată, și toți trandafirii*, // Și-n sânge scaldă *para ce-l aprinde / De vii vâpăi* – privind atunci *amurgul*, / Un dor păgân sălbatic mă încinde, – // Și văd, stăpâne, cum îți *arde rugul*” (Caragiale 1965: 7-8); „soarele-*asfințește, împurpurând* de dor, / Zăvoaiele umbroase de-o tristă vrajă pline, // Când se ogindă-n ape murindele *vâpăi*” (Caragiale 1965: 17); „E-așa de greu *amurgul* cu *zarea-nsângerată* [...] / Și-atât de-apăsătoare *tăcerea-mpurpurată*” (Caragiale 1965: 28); „spelb și searbăd *cerul* iar *sângeră* la zare” (Caragiale 1965: 31); „Sufletul meu sălbatic [...] nu începe a trăi pe deplin decât o dată cu stingerea celor din urmă *vâpăi ale amurgului*” (Caragiale 1965: 52); „la zare neaua piscurilor *sângera în amurg*” (Caragiale 1965: 99); „și erau, la fel niciodată, *împurpurări grele în asfințit*” (Caragiale 1965: 100); „Și ne topeam în *purpura asfințitului*...” (Caragiale 1965: 223); „Zeul își *aprindea rugul în care ardea parcă tot sângele, toate purpurele și toți trandafirii* veacurilor”; „uriașul stol negru [...] se cufundă deodată, topindu-se în *purpura sângerândă a zării*” (Caragiale 1994: 177).

¹ Oprindu-mă asupra acestui ultim excerpt, în care imaginea asfințitului se configurează cu ajutorul unui material lexical alcătuit din „toate *purpurele* și *toți trandafirii*”, semnalez faptul că într-un poem latin, intitulat *De rosis nascentibus* („Despre bobocii de roze”) și inclus fie în *Appendix Vergiliana*, fie în opera lui Ausonius, aceleași elemente: trandafirii (*rosa, -ae*) și purpura (*murex, -icis*) servesc la zugerăvirea momentului auroral, nu a apusului: *ambigeres raperetne rosis Aurora ruborem / an daret et flores tingeret orta dies. / [...] communis Paphie dea sideris et dea floris / praecipit unius muricis esse habitum.*

Colorat „magnific” și „creator de *meraviglia*”, dar plasat la ceasul când lumina zilei e „pe sfârșite” și întunericul nopții se apropie, „asfințitul, deși fascinant, filtrează din toată grandoarea sa o subtilă melancolie, fiindcă se presimte repede trecător și anunțator al unui sfârșit” (Papu¹ 1977: 275). El se îmbibă astfel de acea conștiință a vremelniceii, a stingerii și a morții, asocierea *amurg* – *tristețe* – *moarte* fiind prezentă uneori explicit în texte:

Lampedusa: „Soarele la *asfințit* își proiecta umbra enormă pe straturile *funebre* de flori” ([2011]: 34);

Mateiu Caragiale: „soarele-*asfințește*, împurpurând de dor, / Zăvoaiele umbroase de-o *tristă* vrajă pline, // Când se ogindă-n ape *murindele* văpăi” (Caragiale 1965: 17); „E-așa de greu *amurgul* cu zarea-nsângerată, [...] / Că simt cum *plânge*-n mine ceva nedeslușit. // *Melancolia* face în pieptu-mi să tresalte / Neînțelese doruri” (Caragiale 1965: 28); „Sub înalții copaci, în *amurg*, necunoscutul își plimba *melancolia*” (Caragiale 1965: 94).

Sentimentul acesta difuz de amărăciune sau melancolie, ce se desprinde „din toată suita unor amurgite străluciri” (Papu¹ 1977: 190), se face simțit mai cu seamă atunci când imaginea asfințitului se convertește într-o ex-presivă metaforă a declinului existențial, biologic: așa, bunăoară, naratorul afirmă că Pantazi, îndrăgostindu-se de juna și frumoasa Ilinca, „nu sar fi codit să și pună avuțiile toate la picioarele acestei fermecătoare copile ce răsărise în *amurgul* lui clară ca luna nouă în acela al soarelui” (Caragiale 1965: 213). De fapt, eroii de aleasă stirpe ai lui Mateiu Caragiale (Pantazi și Pașadia), ca și eroul *Ghepardului*, Principele de Salina, se află, deloc în-tâmplător, în amurgul vieții lor.

Extrem de semnificativă, în acest context, este și prima apariție a Principelui de Salina, ultimul „dintr-o nobilă familie”, a cărui figură aristocratică și impunătoare se proiectează, sugestiv, pe fundalul oferit de „razele soarelui la *asfințit*”:

„În după-amiaza aceea de mai, razele soarelui la *asfințit* aprindeau chipul rozaliu al Principelui și părul său de culoarea mierii, care trădau originea nemțească a mamei sale, principesa Carolina, a cărei semetie înghețase, cu treizeci de ani în urmă, indolenta curte a Regatului celor Două Sicilii [...]. Era primul (și ultimul) dintr-o nobilă familie care secole de-a rândul nu știuse nici măcar să-și țină socoteala propriilor cheltuieli și datorii” (Lampedusa [2011]: 31-32).

(*De rosis nascentibus*, 15-16, 21-22) „De la *roze* își iau *zorii* tot *trandafiriul* lor / Ori poate că *răsăritu*-și dă culoarea florilor? / [...] Și Venus Paphiana, zeița astrului și-a florii, / Le-a rânduit același strai, din *purpura* culorii.” (trad. M. S.).

Pe coordonate similare se plasează descrierea lui Pașadia, care este și el „vlăstarul cel din urmă” al unei stirpe ilustre, aflat la apusul vieții:

„Femeile ce slujiseră de matcă [...] ascuțiseră totdeodată și deșteptăciunea celor născuți dintr-însul, acea stearpă deșteptăciune, nesănătoasă și ea poate, care atinsese o așa înaltă stepenă de agerime la vlăstarul cel din urmă. În acesta, sufletele celor dinainte ai săi cuibau neîmpăcate, licărind în umbra-i privire, rânjind în zâmbetu-i sinistru, ele-i stânjeniseră înălțarea, îl împiedicaseră să *apună* cu fală, zăticnindu-i minunata cumpănire a însușirilor” (Caragiale 1965: 111-112).

Înzestrat astfel cu valențe simbolice, amurgul servește, atât în opera lui Mateiu Caragiale, cât și în romanul lui Lampedusa, la reprezentarea poetică a „crepusculului nobiliar” (Popescu [2009]: 7):

Lampedusa: „Palatul principilor Salina fusese în urmă cu optzeci de ani un cuib al acelor tainice plăceri în care se complăcuse secolul al XVIII-lea aflat la *crepuscul*” ([2011]: 157);

Mateiu Caragiale: „trebuiseră veacuri ca, la *asfințitul* ei, o înaltă rasă să înflorească așa de strălucit, într-un semeț avânt al sângelui albastru spre tipul ideal” (Caragiale 1965: 40); „fără ele stirpea nu s-ar mai fi înturnat, înainte de a *asfinți*, la adevărata ei menire, singura firească, aceea de a trăi liberă pe valuri” (Caragiale 1965: 160); „Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să *asfințească* în sânge” (Caragiale 1965: 121).

Din asemenea imagini, tincturate nostalgic, se conturează un adevărat *amurg* al „stemelor”, sugestiile heraldice conținute în admirabila expresie mateină („*Amurgul* stemelor”) slujind la glorificarea „stirpei alese” (Caragiale 1965: 79), ai cărei mândri și aristocratici reprezentanți sunt oameni din neamul păsărilor de pradă, încremeniți însă hieratic pe fețele bazoanelor (Subi 2004: 118). Este suficient să amintim, în acest sens, un fragment din notițele pentru *Craii*, în care simbolistica pajurii (întruchipată de „stolul uriaș” sau „uriașul stol negru”) și simbolistica amurgului („purpura sângerândă a zării”) se contopesc într-o viziune extrem de plastică:

„Cercuind vârtej aria pădurii, (stolul uriaș) uriașul stol negru se ridică în slavă, fâlfâi câteva clipe nehotărât, ca o singură ființă cu mii de aripi, apoi se cufundă deodată, topindu-se în *purpura sângerândă* a zării. – *Amurgul* stemelor, murmură Ana” (Caragiale 1994: 177).

Tălmăcirea vedeniei crepusculare ne este oferită aici de autorul însuși: (*stolul uriaș*) *uriașul stol negru* = *pajere* = *steme*. Aluziile mitice întretesute cu

cele heraldice contribuie din plin la aureolarea figurii avimorfe (vezi Bachelard 1997: 159; Chevalier, Gheerbrant 1995: 475-480; Evseev 2007: 645), menită a evoca distincția categorială a semeței seminții, aflată la asfințitul ei (cf. Subi 2004: 118).

La fel de expresiv, două dintre sonetele incluse în volumul de *Pajere mateine*, *Clio* și *Singurătatea*, așază substantivul *amurg* în relație cu „taina măririi strămoșești” și cu acele „Vechi suflete apuse, mult mândre, mult înalte”, care trimit așijderea către trecut, momentul de maximă înflorire și afirmare a nobleței de stirpe:

Clio: „Mi-a îngânat stăpâna: «Nu-n file-ngălbenite / Stă-mbălsamată **taina măririi strămoșești**. / *Amurgul* rug de purpuri aprinde: de-l privești, / Se-nfiripă-n vârvoarea-i vedenii strălucite. // Căci, uriașe stoluri la zări încremenite, / Zac norii ce, în pragul genunilor cerești, / Par pajere-nceștate de zgriptori din povești / Umbrind cetăți în flăcări cu turnuri prăbușite»” (Caragiale 1965: 3);

Singurătatea: „E-așa de greu *amurgul* cu zarea-nsângerată, / Că-n parc sub teii-n floare ce gem înnăbușit / Se-ncheagă unde groase de miere-mbălsămată, / Și-atât de-apăsătoare tăcerea-mpurpurată / Că simt cum plânge-n mine ceva nedeslușit. // Melancolia face în pieptu-mi să tresalte / Neînțelese doruri, în vreme ce-ațipind / Ființa mea de astăzi, în locu-i răsar alte / **Vechi suflete apuse, mult mândre, mult înalte**, / Zgduitoare patimi cu foc mărturisind” (Caragiale 1965: 28).

Colorându-se astfel nostalgic, dar și desfășurând, în consonanță cu gustul baroc, o explozie de tonuri vii, intense și de străluciri prețioase, *amurgul* deșteaptă în imaginația cititorului icoana unui trecut plin de fast și măreție nobiliară: „scumpul Trecut însuși, Trecutul *apus* pentru totdeauna” (Caragiale 1965: 58).

Referințe bibliografice:

- BACHELARD, Gaston [1989]: *Psihanaliza focului*. În românește de Lucia Ruxandra Munteanu, *Prefață* de Romul Munteanu, [București], [Editura Univers].
- BACHELARD, Gaston 1997: *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*. Traducere de Irina Mavrodin, În loc de prefață: *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski, traducere de Angela Martin, București, Editura Univers.

- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain 1995: *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3, P–Z, București, Editura Artemis.
- EVSEEV, Ivan 2007: *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Editura Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei.
- PAPU I, II, Edgar 1977: *Barocul ca tip de existență*, I, II, București, Editura Minerva.
- POPESCU, Dana Nicoleta 2005: *Mateiu I. Caragiale – Inițiere și estetism*, Timișoara, Editura Excelsior Art.
- POPESCU, Dana Nicoleta [2009]: *Sub semnul barocului*, [Timișoara], Anthropos.
- SUBI, Maria 2004: *Mateine*, Timișoara, Editura Universității de Vest.

Surse:

- CARAGIALE, Matei I. 1965: *Pajere. Remember. Craii de Curtea-veche. Sub pecetea tainei*, ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, București, Editura pentru Literatură.
- CARAGIALE, Mateiu I. 1994: *Opere*, ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, București, Editura Fundației Culturale Române.
- DI LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi [2011]: *Ghepardul*. Traducere din italiană de Gabriela Lungu, *Cuvânt înainte* de Gioacchino Lanza Tomasi, [București], Humanitas.

„ACTUALIZAREA” OMILIEI HRISOSTOMICE PRIN TRADUCERE – *OMILIA I LA EPISTOLA SF. APOSTOL PAVEL CĂTRE FILIPENI*

Gabriela RADU

Universitatea de Vest din Timișoara

gabriela.radu@e-uvvt.ro

The Actuality of Chrysostomic Homily I on Philippians

DOI: 10.35923/AUTFil.60.15

We cannot define a unique, definitive, correct translation, i.e., a “canonic” translation, we can eventually find a translation as being obsolete. The present paper does not challenge the previous Romanian version of the Chrysostomic Homily, but rather emphasizes the difficulties, the hurdles, posed by the religious oration, aimed to a specific audience, to former as well as to contemporary decipherer of the Greek text in his/her effort to preserve the balance between the literal meaning and the expressivity and fluency of the original in the Romanian translation.

Keywords: *homily; actuality; translation; Chrysostomic.*

Pornind de la observațiile lui Mircea Martin cu privire la caracterul definitiv al textului, anume că

„actul traducător supune opera originală unei de-contextualizări multiple și radicale, dar și unor deconstrucții care, oricât de provizorii, conduc la pierderea autonomiei sale intenționale, textuale și, în ultimă instanță, culturale. Într-adevăr, caracterul definitiv al textului, imutabilitatea lui sînt serios puse la încercare în timpul traducerii. Intervenția transformatoare a traducătorului poate fi interpretată chiar ca un gest *decanonizator*” (Martin 2022),

nu pot să nu constat că una dintre cele mai frecvente dileme legate de actul de traducere este dacă, la un moment dat, textul tradus poate fi considerat

o versiune unică, desăvârșită, definitivă, cu alte cuvinte, o traducere *canonică* sau, dimpotrivă, această versiune este sortită, și ea, la rândul ei, să fie depășită valoric sau, eventual, să devină inactuală. Răspunsul oferit de același M. Martin este în consonanță cu ceea ce consider că trebuie urmărit în procesul traducerii:

„În efortul său de a turna textul original în tiparele limbii-țintă, acesta [traducătorul] nu are cum să respecte condiția statuară a operei, oricât de mare i-ar fi respectul, fidelitatea și devotamentul față de ea. Reverența ar trebui să stimuleze însă libertatea și creativitatea traducătorului, nicidecum să i le inhibe. În acest sens, sînt tentat să spun că, de fapt, nu există text *canonic* pentru traducătorul său” (Martin 2022).

Dificulățile ivite în încercarea de păstrare a echilibrului între sensul literal și redarea expresivă și fluentă a textului în limba română apar în mod inerent în procesul traducerii, cu atât mai mult atunci când opera aleasă spre traducere, – *Omilia I la Epistola Sfântului Pavel către Filipeni* –, face parte dintre textele de factură religioasă. Mircea Martin, vorbind despre o teorie a traducerii, preciza că:

„În perioada interbelică și în cea imediat postbelică, problematica traducerii se reducea la aspecte lingvistice și la fidelitatea sau infidelitatea față de textul original. Aveam de a face cu o versiune asimetrică de bilingvism și cu un statut subaltern, servil al profesiei ca atare, secundaritatea actului traductiv răsfrîngîndu-se în mod nedrept asupra traducătorului însuși, a cărui contribuție era considerată auxiliară, instrumentală, relevantă doar în sens reproductiv, nu creator.” (Martin 2022).

Însă, cu toate că principiul de bază atunci când traduci este literalitatea, altfel spus, fidelitatea față de litera autorului, totuși literalitatea nu înseamnă același lucru cu cuvântul textului. Efortul traducătorului se materializează într-un text îmbogățit, reînnoit, împlinit cu fiecare nouă traducere.

În prezenta lucrare, ne-am propus să ilustrăm doar câteva din provocările care au survenit în procesul de traducere a omiliei hrisostomice, ca urmare a veșnicei dileme a traducătorului pus să aleagă între propria opțiune de traducere și fidelitatea față de textul original, provocări pe care le-am surmontat optând pentru (tr)aducerea unei lumi așa cum este ea reprezentată în textul hrisostomic înaintea destinatarului contemporan nouă.

Și, fiindcă am vorbit despre un timp anume, nu pot să nu amintesc afirmația savantului George Steiner care, vorbind despre „inocența distanțelor mari”, făcea referire la unul dintre cele mai interesante aspecte legate de

actul traducerii. Era formulată ideea că, cu cât textul ales pentru traducere este mai îndepărtat de lumea și limba traducătorului, cu atât pare mai posibilă realizarea unei *diabasis* a acestuia. Această apropiere de textul vechi ar putea fi una facilitată (Steiner 1998: 380). Traducerea din limba greacă în limba română a *Omiliilor la Epistola către Filipeni* a Sfântului Ioan Gură de Aur reprezintă o astfel de *diabasis*.

Așadar, o „incursiune” în textul lui Ioan Gură de Aur mi s-a părut nu doar posibilă, ci și dezirabilă, având, desigur, permanent în minte faptul că, alături de *Sfânta Scriptură*, scrierile Sfinților Părinți, inclusiv cele ale Sfântului Ioan Gură de Aur, sunt texte sacre care, datorită particularităților care decurg din aceasta, pun la grea încercare abilitățile traducătorului, atât la nivel lingvistic, cât și la nivel conceptual. Mai ales în cazul traducerii unui text sacru, se manifestă de multe ori tendința către literalitate a traducerii, motivată de respectul pentru forma originalului, însă, dat fiind faptul că între nivelul morfo-sintactic și lexical-semantic al celor două limbi, în acest caz, româna și greaca, există diferențe de organizare și de funcționare, nu cred că traducerea trebuie să genereze un text incompatibil cu modalitățile de exprimare, cu formele și spiritul limbii române. Este obligatorie conservarea caracterului ortodox al textului religios tradus, prin folosirea termenilor adecvați fundamentelor doctrinare ortodoxe, dar cred că traducerea, chiar și a textului sacru, nu e o simplă iuxtă, nu trebuie să fie doar fidelă, ci și suplă, bogată, fluentă.

Ca atare, pledez pentru o traducere fidelă, dar și actuală: traducătorul cunoaște limitările sistemului limbii în care traduce, precum și cerințele traducerii unui text sacru, dar știe, totodată, că nu are dreptul să facă din opera autorului o altă construcție într-o limbă străină. Revin la ideea pe care am formulat-o mai înainte, anume că traducătorul este totodată un individ al vremii sale, el traduce pentru cititorii din vremea sa. Dacă vrem ca textul de demult să ajungă a fi citit azi, versiunea tradusă trebuie să fie o „punte”, nu o lectură contemporană cu originalul, ci una contemporană cu traducătorul, capabilă să exercite asupra cititorului aceeași influență pe care o avea originalul asupra contemporanilor autorului textului genuin. Rezultatul unei asemenea încercări ar fi accesul la viața spirituală a unui public cât mai larg de cititori, care trebuie să înțeleagă clar și ușor cele citite. Ca atare, receptarea de către cititori a textului tradus este la fel de importantă ca respectarea autorității scrierilor Sfinților Părinți. Ținta de principiu este redarea textului hrisostomic cât mai fidel, dar și cât mai curgător, fără silnicirea limbii române, făcându-l accesibil tuturor românilor care nu au acces la textul grecesc.

De aceea, voi începe prin a prezenta, selectiv, doar câteva situații particulare de traducere, în care este decelabilă, prin alegerea soluțiilor de traducere, – cum ar fi opțiunea pentru o anumită variantă lexicală, gramaticală, omiterea sau adăugarea unor termeni, încercarea de calchiere a unei expresii „neutre” stilistic etc., – atitudinea referitoare la traducere pe care am adoptat-o de la bun început: păstrarea dreptei măsurii prin apropierea cât mai mare de textul-sursă și, concomitent, revărsarea firească a acestuia în limba-țintă.

Aspectul cel mai important constă în faptul că am optat conștient, deliberat, pentru o expresie mai modernă, mai actuală, lipsită de patina vetustă pe care o au îndeobște traducerile textelor vechi, păstrând citatele biblice așa cum au fost traduse în *Biblia Sinodală*. Cred că tocmai această interacțiune dintre textul biblic a cărui traducere bisericească este mai arhaică în limbaj, căutând să mențină o coerență cu limbajul liturgic, cu o versiune românească recentă, adresată unui om „recent” poate conduce, printr-un contrast discret, la valorificarea textului hrisostomic. Ofer spre exemplificare câteva situații de traducere selectate din prima parte a *Omiliei I la Epistola Sf. Pavel către Filipeni*.

Am marcat termenul ἡ πορφυρόπωλις, fiindcă traducerea lui m-a pus pe gânduri. Ioan Gură de Aur trimite în acest loc, după cum este cunoscut, la *Faptele Apostolilor*, 16, 14 din care redau segmentul de text așa cum apare el în limba română din *Biblia Sinodală*: „Și o femeie, cu numele Lidia, vânzătoare de porfiră, din cetatea Tiatirelor, temătoare de Dumnezeu, asculta”.

Prin urmare, întrucât textul biblic este referința, ἡ πορφυρόπωλις ar trebui tradus „o vânzătoare de porfiră”. Însă, mai este cuvântul *porfiră* unul înțeles astăzi de cititor fără ca acesta să apeleze la dicționar? Înclin să spun că nu. Ca urmare, am renunțat la termenul calchiat din greacă, ieșit din uz, în favoarea mai recentului *purpură*. Redau traducerea, pe larg, în română:

Οἱ Φιλιππησιοὶ ἀπὸ πόλεως εἰσι τῆς Μακεδονίας, πόλεως κολωνίας, καθὼς ὁ Λουκᾶς φησίν. Ἐνταῦθα ἡ πορφυρόπωλις ἐπέστρεψεν, εὐλαβῆς γυνὴ σφόδρα καὶ προσεκτικὴ· ἐνταῦθα ὁ ἀρχισυνάγωγος ἐπίστευσεν·

Filipenii erau dintr-un oraș din Macedonia, o colonie [romană], după cum relatează Luca. Aici s-a convertit o vânzătoare de *purpură*, o femeie neșpus de evlavioasă și cu luare aminte, aici, mai-marele sinagogii a ajuns la credință.

Tot în fragmentul prezentat anterior, se găsește termenul pe care l-am selectat, este vorba de verbul φησίν pe care l-am redat prin forma verbală „relatează”. Opțiunea pentru un *verbum dicendi* neologic nu este stridentă, survine natural într-un text narativ. Un argument în plus pentru această alegere este chiar sensul cuvântului ales, acel de „a povesti în detaliu”, „a istorisi”. Ori, nu aceasta face Luca în *Faptele Apostolilor*?

καθὼς ὁ Λουκᾶς φησίν.

...după cum *relatează* Luca.

Un alt prilej în care am apelat la lexicul neologic mi l-a oferit textul de mai jos. Mă refer la forma verbală ἐδήλου care, redată literal, ar fi „facea limpede, „facea clar”, dar pe care am decis să o traduc prin „clarifica”, formă verbală sintetică, ce deține sensul exact al verbului grecesc, dar, totodată, prin apelul la termeni folosiți în limbajul curent, reflectă adeziunea mea la un tip de traducere actualizată.

Καὶ τοῦτο αὐτῷ γράφων ἐδήλου.

Chiar prin faptul de a-i scrie lui, îi *clarifica* acest [fapt]:

În cele ce urmează, am aflat un nou prilej prin care probez opțiunea de redare a originalului printr-un limbaj de actualitate, fără ca prin acest lucru să mă îndepărtez de litera și spiritul textului hrisostomic. În cazul de față, am renunțat să traduc sintagma τὰ κατ' αὐτόν, literal, cu expresia „cele privitoare la el”, în favoarea unei formulări sintetice: „situația lui”. Niciun vorbitor contemporan de limbă română nu mai folosește decât emfatic, poate, expresia amintită, or textul tradus e menit să ajungă la cititor, „viu”, nu „mumificat”.

Ἦσαν δὲ πέμψαντες (pempantes)
πρὸς αὐτὸν οἱ Φιλιππίσιοι (filipisii)
τὸν Ἐπαφροδίτον, χρήματα ἀποίοντα
αὐτῷ, καὶ εἰσόμενον τὰ κατ' αὐτόν

Filipenii l-au trimis pe Epafrodit la
Pavel să-i ducă bani și să afle despre
situația lui.

Un alt exemplu pe care îl prezint – ele sunt de aflat în cursul întregii versiuni în limba română – este traducerea formei verbale διέκειντο, un indicativ imperfect pasiv. Consider ca fiind o greșeală de traducere redarea verbului în discuție prin „iubindu-l foarte mult”, așa cum l-am aflat într-o versiune mai veche. Deși aparține sferei semantice afective, acest sens nu „acoperă” complexitatea semantică a termenului grecesc. Am optat pentru

expresia „a fi afectat de ceva” întrucât aceasta exprimă simultan sentimentul de afecțiune, dar și pe cel de îngrijorare, așa cum reiese din versiunea tradusă în limba română:

διέκειντο γὰρ σφόδρα περὶ αὐτόν fiindcă *erau foarte afectați* de situația
lui (Pavel).

Adaug la cele prezentate deja, o altă situație de traducere asupra căreia m-am oprit: în textul original expus mai jos, apare verbul la infinitiv perfect diateza pasivă δεδέσθαι. Literal, acesta poate fi redat prin forma pasivă a verbului „a înlănțui”, adică „a fost înlănțuit” sau „a fost în lanțuri”. Desigur, aceasta este o traducere *cuvânt la cuvânt*, însă, evident, e vorba aici de o metonimie: categoria logică „temniță” sau „închisoare” este substituită de „lanțuri”, adică, întregul de parte. Am optat pentru elementul lexical „temniță”, în loc de „lanțuri”, o alegere care, – cred –, conferă claritate textului tradus. Nu în ultimul rând, reiterez faptul că strategia traductivă exprimă adeziunea mea pentru formulări cât mai firești în limba română, formulări prin care idiomul originalului să își afle expresia.

Ὅτε δὲ ἔγραφε πρὸς αὐτοὺς, συνέβη Când le scria lor, s-a nimerit să fie *în*
αὐτὸν δεδέσθαι. *temniță.*

O altă problemă des ivită în procesul traducerii omiliei hrisostomice a reprezentat-o traducerea conjuncției *καί*. În textul original, aflăm elementul lexical de nenumărate ori, dar un lucru este clar: traducerea exclusiv literală ar conduce la o versiune românească în care prezența în exces a conjuncției „și” nu este de dorit, aceasta rezultând într-o repetiție inutilă, inoportună a vocabulei. Iată mai jos textul (original și tradus) în care am marcat o astfel de situație. Pentru a evita repetarea supărătoare a lui „și”, am procedat la utilizarea adverbială cu valoare emfatică a lui *καί*, traducându-l, la a doua prezență în text, – faptul că înaintea lui se află virgula a fost un argument în favoarea opțiunii de traducere, – prin „ba, mai mult”.

Ἄλλ' ἐδέθη καὶ ἀφείθη, καὶ τοῦτο Însă, a fost întemnițat și eliberat, *ba*
πρὸς Τιμόθεον ἐδήλωσε, λέγων... *mai mult* i-a arătat deslușit acest [lu-
cru] lui Timotei, zicând...

Un caz similar celui analizat mai înainte a condus în versiunea românească la același tip de rezolvare a situației de traducere prin redarea lui *καὶ*, nu copulativ, mai ales că termenul se află la început de frază, ci adverbial:

Καὶ τοῦτο αὐτῶ γράφων ἐδίηλου *În plus, scriindu-i, îi clarifica acest [fapt]:*

O ultimă situație dilematică prezentată aici a survenit când, din nou, citatul biblic „s-a întâlnit” cu textul hrisostomic. Am în vedere calcul lingvistic la care a apelat traducătorul *Evangheliei*, aspect explicabil, după cum afirma Eugen Munteanu: „Temeiul religios al autorității textului tradus explică în parte caracterul înghețat, obscur, uneori voit încifrat al „limbilor religioase” apărute în Europa prin traducerea Bibliei.” (Munteanu 2008: 23). Însă, textul hrisostomic are rolul de a explica, clarifica textul biblic și, tocmai de aceea, chiar dacă am păstrat citatul nemodificat, datorită „temeiului religios al autorității textului biblic”, am considerat absolut necesar să introduc o notă explicativă la traducere, în care forma verbală *ἐύψυχῶ* să fie redată, nu prin calc (expresia este evident desuetă cititorului contemporan, mai mult, este inexactă, obscură, având un sens pe care cititorul nu l-ar putea deduce nici măcar din context), ci prin forma de conjunctiv „să mă bucur”.

Ἐλπίζω Τιμόθεον ταχέως πέμψαι ὑμῖν, ἵνα κατὰ ἐύψυχῶ, γνοῦς τὰ περὶ ὑμῶν. Ci nădăjduiesc [...] că voi trimite pe Timotei la voi, fără de zăbavă, ca și eu să fiu cu inima bună/să mă bucur, aflând vești despre voi.

În concluzie, expunerea câtorva cazuri care, în ciuda unor constrângeri normative, dovedesc posibilitatea transferului dinspre limba greacă spre limba română, în așa fel încât cea din urmă, datorită resurselor sale lingvistice pe care am încercat să le valorific, au facilitat întâlnirea dintre autorul omiliei și cititorul contemporan.

Filipenii erau dintr-un oraș din Macedonia, o colonie [romană], după cum relatează Luca. Aici s-a convertit o vânzătoare de purpură, o femeie nespus de evlavioasă și cu luare aminte, aici, mai-marele sinagogii a ajuns la credință, aici a fost biciuit Pavel împreună cu Sila, aici, judecătorii au socotit potrivit ca aceștia să plece și s-au temut de ei și Evanghelia a însemnat un strălucit început. Despre ei, însuși [Pavel] aduce mărturie, numeroase și însemnate [fapte], numindu-i „cununa sa”, zicând și că multe au avut de pățimit. „Căci vouă vi s-a dăruit, – zice, – pentru Hristos, nu

numai să credeți în El, ci să și pătimiți pentru El”. Când le scria lor, s-a nimerit să fie în temniță. De aceea, el zice: „În așa fel că lanțurile mele, pentru Hristos, au ajuns cunoscute în tot pretoriul”, numind „pretoriu”, palatul lui Nero. Însă, a fost întemnițat și eliberat, ba mai mult, i-a arătat deslușit acest [lucru] lui Timotei, zicând: „La întâia mea apărare, nimeni nu mi-a venit într-ajutor, ci toți m-au părăsit. Să nu li se țină în socoteală! Dar Domnul mi-a stat într-ajutor și m-a întărit”. Așadar, [se referea la] întemnițarea dinaintea primei apărări. Ca atare, e limpede că atunci Timotei nu era de față. „La întâia mea apărare”, – zice el, – „nimeni nu mi-a venit într-ajutor”. Chiar prin faptul de a-i scrie lui, îi clarifica acest [fapt]: prin urmare, [Pavel] nu i-ar fi scris, dacă [Timotei] ar fi știut acest [lucru]. Însă, pe când scria această epistolă, Timotei era cu el. Chiar reiese deslușit, din cele pe care le spune: „Ci, nădăjduiesc întru Domnul Iisus că voi trimite pe Timotei la voi, fără de zăbavă” și, din nou: „Pe el deci nădăjduiesc să-l trimit, îndată ce voi vedea ce va fi cu mine”. Prin urmare, a fost eliberat din temniță și, după ce s-a dus la ei, [a fost] întemnițat din nou. Iar, dacă spune că „Și chiar dacă mi-aș vărsa sângele pentru jertfa și slujirea credinței voastre”, nu [o spune] ca și cum aceasta s-ar fi petrecut deja, ci, fiindcă și dacă aceasta se va întâmpla, „mă bucur” – zice Apostolul Pavel – căci i-am scutit de mâhnirea ce a rezultat după întemnițarea mea”. Deci, că nu urma să moară atunci este limpede din cele pe care le spune, adică: „Sunt, însă, încredințat în Domnul că eu însumi voi veni în curând.” și, din nou: „Și având această încredințare, știu că voi rămâne și împreună voi petrece cu voi cu toți”. Filipenii l-au trimis pe Epafrodit la Pavel să-i ducă bani și să afle situația lui, fiindcă erau foarte afectați cu privire la el (Pavel). Că [filipenii] l-au trimis pe [Epafrodit], ascultă-l pe [Pavel], spunând: „Am de toate și am și de prisos; m-am îndestulat primind de la Epafrodit cele ce mi-ați trimis”. În același timp, ei l-au trimis pe [Epafrodit] să afle care era situația. Faptul că l-au trimis să afle aceasta este limpede chiar de la începutul epistolei, când scrie despre el, zicând: „Voiesc ca voi să știți, fraților, că cele petrecute cu mine s-au întors mai degrabă spre sporirea Evangheli-ei”. Și, din nou: „Ci nădăjduiesc [...] că voi trimite pe Timotei la voi, fără de zăbavă, ca și eu să fiu cu inima bună, aflând vești despre voi”. Expresia „ca și eu” demonstrează că „așa cum voi ați trimis [pe cineva] să afle mai presus de orice îndoială [despre situația mea], tot așa și eu „să fiu cu inima bună/să mă bucur, aflând vești despre voi”. (trad. n.)

Referințe bibliografice

- CHRYSOSTOM, John 2013: *Homilies on Paul's Letter to the Philippians*, Introduced, translated, and annotated by Pauline Allen, Society of Biblical Literature Atlanta.
- MARTIN, Mircea 2022: *O teorie a traducerii (I)*, in „Observator cultural”, nr. 1105 (<https://www.observatorcultural.ro/articol/o-teorie-a-traducerii-i/>).
- MUNTEANU, Eugen 2008: *Lexicologie biblică românească*, Humanitas, București.
- *** *Omilii la epistola către Filipeni a Sfântului Apostol Pavel, a celui între sfinți părintele nostru Ioan Gură de Aur, Comentariile sau explicarea epistolei către Filipeni a Sfântului Apostol Pavel*, Editura Icos 1998 (Din mila lui Dumnezeu, pentru rugăciunile Sfântului Ioan Hrisostom, cu purtarea de grijă a Preasfințitului Episcop Vicar Vasile Someșeanul și cu cheltuiala credincioșilor iubitori de cărți bisericești de la Fundația „PRISON FELLOWSHIP ROMÂNIA” apărut-a această carte în anul mântuirii 1999, după o tălmăcire în românește datând din 1903, a arhimandritului Theodosie Athanasiu, care mai apoi a fost episcop al Romanului.).
- STEINER, George 1998: *After Babel. Aspects of language & translation*, Third edition, Oxford University Press.

ERORI RECURENTE ÎN INTERLIMBA STUDENTILOR DIN HAITI CARE ÎNVAȚĂ LIMBA ROMÂNĂ CA L2

Irina DINCĂ
Mihaela-Oana GOGOȘEANU
Universitatea de Vest din Timișoara

irina.dinca@e-uvvt.ro
mihaela.gogoseanu00@e-uvvt.ro

Recurrent Errors in the Interlanguage of Haitian Students Learning Romanian as a Second Language

DOI: 10.35923/AUTFil.60.16

This paper aims to analyze the mechanisms which lead to some recurrent errors in the *interlanguage* of Haitian students learning Romanian as a second language, in a longitudinal study based on a corpus of their written productions, from A1 to B2 levels of linguistic competence. The methodological premises of this approach can be found in studies regarding the concept of the *interlanguage continuum*, developed by Larry Selinker and S.P. Corder, but also in the hypotheses regarding the genesis and development of the pidgin and creole languages. Taking into consideration the similarities between the mechanisms of the development of the *transitional idiolects* of second language learners and the processes involved in the development of creole languages, our approach will focus on the case study of the *interlanguage continuum* of Haitian students. The diglossia these students are accustomed to in their native linguistic environment and the frequent code-switching between Haitian Creole and French offer them a wider variety of heuristic hypotheses and more freedom and creativity in elaborating their *interlanguage* when learning Romanian. The empirical part aims to analyze four types of errors selected from the interlanguage samples found in a corpus of written texts belonging to Haitian students from the Preparatory Program (levels A1-B2). The four categories follow a *surface strategy*, based on the learners' predisposition to alter linguistic structures through

omission, addition, misordering, and misinformation, taxonomy adopted from Heidi Dulay, Marina Burt, and Stephen Krashen. The advantage of this analysis is that it helps the researcher to identify the cognitive mechanisms underlying the development of the *interlanguage*, as well as the teacher to adopt the right remedial strategies for enabling students to become aware of their errors and to control them accordingly.

Keywords: *Romanian as a second language; interlanguage; pidginization; creolization; contrastive analysis; error analysis.*

I. Mecanismele *interlimbii* și procesele de *pidginizare/ creolizare*

Pentru multă vreme, atât în predarea limbilor străine, cât și în evaluarea nivelului lingvistic al celor care învață o limbă străină, standardul indiscutabil era reprezentat de *vorbitorul nativ*, competența acestuia constituind reperul absolut la care se raporta progresul cursanților și obiectivul ce se dorea atins pentru ca procesul de învățare a limbii respective să fie considerat reușit. După cum menționează Claire Kramersch (într-un studiu din 1997, reluat în Kramersch 2003: 251), în vreme ce maniera în care era înțeleasă *competența comunicativă* începând cu anii 1970 îi asigura vorbitorului nativ „o autoritate și un prestigiu *de facto* care îi lipsesc vorbitorului non-nativ”¹, această poziție privilegiată va începe să fie pusă la îndoială după 1985, odată cu „turnura socioculturală” în predarea limbilor străine, care propune în locul etalonului reprezentat de vorbitorul nativ monolingv modelul mai complex și mai plauzibil al vorbitorului multilingv și multicultural.

Un rol important în această schimbare de perspectivă asupra idealului reprezentat de vorbitorul nativ al unei limbi în judecarea performanțelor non-nativilor care învață limba respectivă îl are conceptul definit de Larry Selinker pentru prima dată într-un studiu din 1972, și anume cel de *interlimbă*. Lingvistul american pornește de la constatarea că, dacă ar fi judecați din perspectiva modelului ideal al competenței vorbitorului nativ, majoritatea covârșitoare de aproximativ 95% dintre cei care învață o limbă străină nu ar reuși să atingă acest deziderat (v. Selinker 1972: 212). Dincolo de puținele cazuri de reușită (*successful learning*), mult mai provocatoare se dovedesc a fi tocmai „încercările de învățare” (*attempted learning*), cu erorile și stângăciile aferente, care constituie pentru Selinker dovada existenței unei realități

¹ Traducerea noastră. În original: “native speakers of foreign tongues enjoy a de facto authority and prestige that the nonnative lacks”.

lingvistice autonome, alcătuind un microsistem intermediar și tranzitoriu, integrând structuri și norme atât din limba străină în cauză, cât și din limba maternă a celor care o învață sau din alte limbi cunoscute de aceștia, precum și elemente inedite, ce nu pot fi reperate în aceste sisteme lingvistice.

Odată postulată existența autonomă a *interlimbii*, se schimbă și modul în care sunt percepute erorile, care nu mai sunt sancționate ca abateri de la normele recunoscute ale *limbii țintă* (*target language*), ci sunt considerate indicii ale progresului în învățare, constituind elementele vizibile ale dezvoltării unui sistem normativ alternativ, în continuă restructurare. Larry Selinker constată că o mare parte dintre enunțurile formulate de cei care învață o limbă străină „nu vor fi identice cu ipoteticele enunțuri corespondente care ar fi construite de un vorbitor nativ al limbii țintă pentru a exprima același înțeles”² (*Ibidem*: 214). Aceste diferențe frapează prin erorile sistematice care pot fi reperate în producțiile discursive ale vorbitorilor aflați în diferite stadii în procesul de învățare a limbii respective, ceea ce i-a îndreptățit pe lingviști să lanseze ipoteza existenței unui „sistem internalizat” (*internalized system*) (Gass, Selinker 2008: 14) sau, în termenii lui William Nemser, a unui „sistem aproximativ”, un „sistem lingvistic deviant folosit de cel care învață în încercarea lui de a utiliza limba țintă”³ (Nemser 1971: 115). Cu toate acestea, caracterul sistematic al *interlimbii*, dedus din existența unor norme intrinseci de organizare a materialului lingvistic ce se încearcă a fi comunicat în *limba țintă*, nu exclude dinamismul și fluiditatea acestui microsistem personal instabil, greu de descris și de analizat într-o formulă definitivă.

În încercarea de a sintetiza trăsăturile defnitorii ale *interlimbii*, Rod Ellis surprinde caracterul ei *sistematic, implicit, permeabil, tranzitoriu și variabil* (v. Ellis, Barkhuizen 2005: 54-55), întrucât normele subiacente după care este organizat materialul lingvistic nu sunt conștientizate de persoana care le folosește, nu sunt stabile, fiind mereu îmbogățite de forme noi prin continua expunere la *limba țintă*, nu sunt definitive, fiind mereu reorganizate și nu sunt invariabile, putând fi reperate structuri și reguli concurente sau chiar contradictorii. Intuind această fluiditate a *interlimbii*, Stephen Pit Corder (1981) îi conferă denumirea alternativă de „dialect idiosincronic”

² Traducerea noastră. În original: “This set of utterances for most learners of second language is not identical to the hypothesized corresponding set of utterances which would have been produced by a native speaker of the TL had he attempted to express the same meaning as the learner.”

³ Traducerea noastră. În original: “An approximative system is a deviant linguistic system actually employed by the learner attempting to utilize the target language.”

(*idiosyncratic dialect*) sau de „dialect tranzitoriu” (*transitional dialect*) în raport cu o „competență tranzitorie” (*transitional competence*) pe care o dezvoltă cel care studiază o limbă străină și care rezidă în capacitatea acestuia de a-și construi și reconfigura pe parcurs un sistem lingvistic personalizat în încercarea sa de a asimila structurile și normele *limbii țintă*. Spre deosebire de dialectele unei limbi, care prezintă o serie de reguli împărtășite de o comunitate de vorbitori, acest tip particular de „dialect” nu are o dimensiune socială, fiind vorba mai degrabă de un *idiolect*, uliziarea lui fiind restrânsă la un singur individ. E adevărat că e posibil ca variantele particulare de *interlimbă* ale persoanelor care învață o altă limbă să prezinte similitudini frapante, cu atât mai mult dacă aceștia posedă aceeași limbă maternă, se află aproximativ în același stadiu al învățării sau urmează un program de studiu similar.

Conform ipotezei lui S. P. Corder, gradul cel mai înalt de asemănare îl vor avea variantele de *interlimbă* ale vorbitorilor tineri, indiferent de limba lor maternă, în primele stadii de învățare a unei limbi noi și în contexte informale, în vreme ce adulții aflați într-o etapă mai avansată, independent de limba lor maternă, care studiază limba țintă în contexte formale, vor dezvolta *dialecte tranzitorii* mai elaborate, deci și diferențele dintre acestea vor fi mai mari (v. Corder 1981: 77). Conform lingvistului britanic, acest lucru se explică prin faptul că în primele etape ale asimilării unei alte limbi decât cea maternă intră în acțiune o serie de mecanisme universale de învățare, în vreme ce pe măsură ce *interlimba* se dezvoltă, vor fi integrate structuri de adâncime mai complexe, ceea ce va conduce inevitabil la diferențieri specifice și la înmulțirea devierilor posibile de la normele limbii ce se dorește a fi învățată. În plus, cu cât „mediul de învățare va fi mai orientat spre comunicare, cu atât mai asemănătoare vor fi proprietățile structurale ale sistemelor *interlimbii* cursanților”⁴ (*Ibidem*), întrucât acestea se dezvoltă firesc în interacțiune, prin activarea unor strategii de descoperire a limbii în curs de învățare.

Caracterul instabil și permeabil al *interlimbii* îi asigură o continuă reconfigurare, atâta timp cât există motivația de a progresa în învățarea *limbii țintă*, cât și expunerea constantă la un *input* cât mai variat. Mai mult decât atât, după cum explică S.P. Corder, utilizarea *interlimbii* în comunicare are un rol esențial în această restructurare, întrucât cei care învață o limbă

⁴ Traducerea noastră. În original: “the more communicatively oriented the learning V setting, the more similar the structural properties of the learners’ interlanguage systems will be”.

nouă vor lansa, de cele mai multe ori fără să conștientizeze acest mecanism, o serie de „ipoteze euristice” (*heuristic hypotheses*) referitoare la normele sistemului lingvistic în curs de învățare, testând posibile structuri a căror corectitudine va fi confirmată sau infirmată de reacțiile interlocutorilor, cele care generează neînțelegeri fiind abandonate, iar cele care nu primesc un feedback negativ fiind integrate într-o „gramatică personală” (*personal grammar*) (*Ibidem*: 73). Întrucât de multe ori erorile nu sunt corectate instantaneu în procesul de comunicare, acestea sunt internalizate, confirmarea acceptabilității lor fiind percepută ca fiind implicită. În plus, cu cât limbile cunoscute sunt mai numeroase, „repertoriul *ipotezelor euristice* disponibile”⁵ (*Ibidem*: 74) va fi mai bogat, de aici decurgând și variabilitatea erorilor depistate în *interlimbă*, din faptul că structuri concurente din limba maternă, dar și din idiomurile însușite ulterior vor servi drept modele potențiale pentru construcții presupuse a se regăsi în limba țintă. Chiar mai mult decât atât, Corder avansează ipoteza ca „o nouă limbă secundă e mai probabil să semene cu o altă limbă secundă cunoscută decât cu limba nativă”⁶ (*Ibidem*) sau, cu alte cuvinte, ca o *interlimbă* în formare să integreze mai degrabă elemente din repertoriul de *ipoteze euristice* testate deja în elaborarea unei sau unor *interlimbi* anterioare decât structuri deja stabilizate din limba maternă.

Interlimba este descrisă drept un sistem dinamic, într-o continuă dezvoltare, iar această reconfigurarea se produce rapid și aproape insesizabil, prin absorbirea unor construcții noi întâlnite în *input*, dar și prin reluarea, la un alt nivel, a ciclului *ipotezelor euristice* descris de S. P. Corder. De aceea este și dificil de surprins care sunt fazele succesive ale *interlimbii* unei persoane care învață o nouă limbă, întrucât aceste „sisteme aproximative mai degrabă se contopesc treptat unul într-altul decât trec dintr-o stare distinctă în următoarea”⁷ (*Ibidem*: 68). Așadar, această trecere de la o formă mai simplă la o formă la elaborată este una fluidă, fiind vorba mai degrabă de un „sistem dinamic”, un „flux” sau „continuum” al *interlimbii* (*Ibidem*: 87-88). În fond, îmbogățirea gradată a acestui sistem lingvistic tranzitoriu poate fi descrisă în termenii dobândirii progresive a unui „nivel sporit de

⁵ “In the case of second language learning, the more about language we know, or the more languages we know something of, the richer the repertoire of heuristic hypotheses available to us about the structural properties of the second language data will be.” (Corder 1981: 74).

⁶ Traducerea noastră. În original: “a new second language is more likely to resemble a known second language than their native tongue”.

⁷ Traducerea noastră. În original: “the learner’s approximative systems merge gradually into each other rather than switch from one discrete state to the next”.

complexitate” în „continuumul interlimbii”⁸ (*Ibidem*: 90), ce pornește de la formele elementare ale unui limbaj restrâns și tinde asimptotic la identificarea cu codul lingvistic al *limbii țintă*.

Ciclurile de dezvoltare a sistemului *interlimbii* au fost adesea comparate cu mecanismele prin care se formează gradat alte două continuuuri lingvistice, cel al idiomurilor simplificate de tip *pidgin* și cel al limbilor creole, limbile mixte ce au luat naștere în special în spațiile imperiilor coloniale, prin amalgamarea unei limbi europene de circulație, în principal engleza sau franceza, cu elemente de substrat aparținând uneia sau mai multor limbi de origine non-europeană. Ceea ce au în comun aceste trei tipuri de continuum lingvistic este „stabilizarea lor fie din cauza retragerii modelului, limba țintă, sau pentru că au ajuns la un grad de complexitate care servește nevoilor de comunicare și integrare a vorbitorilor”⁹ (*Ibidem*). Acest fenomen de stabilizare într-o formă incompletă este denumit de Larry Selinker (1972: 215) *fossilizare*¹⁰, definită drept recurența unor reguli și structuri eronate în *interlimba* vorbitorilor non-nativi ai unei L2, în pofida continuării expunerii la *limba țintă* sau a explicațiilor metalingvistice de corectare a acestor erori. Mai mult decât atât, Selinker semnalează și fenomenul de revenire a unor structuri din *interlimbă* ce păreau a fi eradicate (*backsliding*), ele reapărând în mod surprinzător în circumstanțe specifice, când cursantul se concentrează pe „înțelegerea unor structuri noi sau dificile” sau experimentează o emoție puternică, este cuprins de anxietate sau, dimpotrivă, se află „într-o stare de relaxare extremă”¹¹ (*Ibidem*, 215).

În ceea ce privește primul sistem lingvistic, de tip *pidgin*, acesta se constituie ca un cod redus de comunicare creat și utilizat de vorbitori non-nativi

⁸ “A revised definition of an interlanguage continuum might now read: a dynamic, goal-oriented language system of increasing complexity.”

⁹ Traducerea noastră. În original: “the languages may become stabilized either because of the withdrawal of the model; target, or because they have reached the degree of complexity which serves the communicational or integrational needs of the speakers”.

¹⁰ “Fossilizable linguistic phenomena are linguistic items, rules, and subsystems which speakers of a particular NL will tend to keep in their IL relative to a particular TL, no matter what the age of the learner or amount of explanation and instruction he receives in the TL”.

¹¹ “It is important to note that fossilizable structures tend to remain as potential performance, reemerging in the productive performance of an IL even when seemingly eradicated. Many of these phenomena reappear in IL performance when the learner’s attention is focused upon new and difficult intellectual subject matter or when he is in a state of anxiety or other excitement, and strangely enough, when he is in a state of extreme relaxation.”

cu limbi materne diferite pentru a compensa lipsa unei limbi intermediare de comunicare. După cum subliniază și Robert A. Hall Jr. (1966: xii), unul dintre teoreticienii acestui tip de limbaj simplificat, servind unor scopuri restrânse de comunicare, „pentru ca o limbă să fie cu adevărat *pidgin*, două condiții trebuie să fie îndeplinite: structura ei gramaticală și vocabularul ei trebuie să fie reduse semnificativ” și „limba care rezultă nu trebuie să fie limba maternă a niciunui dintre utilizatorii ei”¹². Aspectele similare ce pot fi regăsite atât în *continuumul interlimbii*, cât și în cel al idiomurilor de tip *pidgin* decurg din faptul că ambele sunt folosite de vorbitori non-nativi, deci implică procese similare de achiziție lingvistică, și prezintă un volum mai restrâns de trăsături gramaticale și elemente lexicale în comparație cu *limba țintă*.

În privința primului aspect, variantele lingvistice restrânse de tip *pidgin* sunt considerate de mulți teoreticieni drept forme stabilizate ale unor stadii incomplete de învățare a unei *limbi țintă*, deci secvențe convenționalizate din prima parte a spectrului de dezvoltare a continuumului *interlimbii*. Însă *interlimba* are un caracter individual și rareori este folosită la nivel comunitar, de aici decurgând și evoluția personalizată a fiecărei variante de *interlimbă* în parte, în vreme ce formulele lingvistice de tip *pidgin* presupun o răspândire în rândul unei comunități de vorbitori și implică un grad semnificativ de standardizare, fiind recunoscute drept idiomuri distincte. Corder consideră „registrele reduse” de tip *pidgin* drept „sisteme aproximative intermediare fosilizate sau etape în procesul de complicare a unei limbi particulare care au devenit instituționalizate și stereotipizate” (Corder 1981: 82), deci o întrerupere a procesului de elaborare a limbii intermediare, dar și o blocare a apariției de formula complexă a *limbii țintă*.

În legătură cu cel de-al doilea aspect, Corder problematizează caracterul simplificator atribuit fenomenului de *pidginizare* (*Ibidem*: 111), clarificând faptul că, precum în cazul creatorului *interlimbii*, vorbitorul unui idiom de tip *pidgin* nu deține codul complet al *limbii țintă*, nefiind un vorbitor nativ al acesteia și, în consecință, nu îl poate simplifica pentru a da naștere unui cod redus. Dimpotrivă, fenomenul pare a fi à rebours, de treptată complexificare, prin dezvoltarea treptată a unui sistem lingvistic elementar, printr-o integrare gradată a unor elemente lexicale și structuri gramaticale cu un grad de complexitate din ce în ce mai ridicat. Această avansare se consideră

¹² Traducerea noastră. În original: “For a language to be a true pidgin, two conditions must be met: its grammatical structure and its vocabulary must be sharply reduced [...], and also the resultant language must be native to none of those who use it.”

a fi responsabilă de transformarea unei limbi din *pidgin* în creolă, odată ce aceasta devine limba nativă a unei comunități (Hall 1966: xiii), cu toate că există teoreticieni care neagă existența unei faze incipiente de tip *pidgin* în geneza limbilor creole (v. Mather 2006, DeGraff 2009). Însă și aceștia recunosc similitudini frapante între mecanismele implicate în fenomenul de *creolizare* și cele descrise de lingviștii în constituirea *interlimbii* în procesul de învățare a limbilor străine/ secunde, ipoteza lui Patrick-André Mather, de pildă, recunoscând că e vorba despre procese mentale similare cu rezultate diferite (Mather 2006: 232).

Principalul proces implicat în procesul de *creolizare* este considerat a fi cel de *relexificare*, definit de Claire Lefebvre (1998: 12) drept fenomenul prin care „reprezentările fonologice ale intrărilor lexicale sunt derivate din formele din superstrat, dar proprietățile lor semantice și sintactice sunt derivate din intrările lor lexicale corespondente din limbile de substrat”¹³. Așadar, este vorba tot de o formă de transfer, dar invers decât în cazul învățării unei L2, după cum intuiește Patrick-André Mather, întrucât „în relexificare, etapa finală a interlimbii (creola) este similară cu etapa inițială din asimilarea unei L2”¹⁴ (Mather 2006: 241), perspectivă afină cu *ipoteza interlimbii* avansată de Ingo Plag, conform căreia „limbile creole sunt interlimbi convenționalizate în etape incipiente”¹⁵ (Plag 2011: 110). În cazul limbilor creole atât elementele morfosintactice din limbile materne ce reprezintă substratul, cât și cele lexicale preluate din superstrat constituie un „rezervor de trăsături” (*feature pool*) concurente, în termenii lui Salikoko S. Mufwene (2001: 4), ce vor fi absorbite gradual în idiomul nou format, care va prelua treptat, odată convenționalizat, rolul de *limbă țintă*, apoi de limbă maternă pentru noile generații de vorbitori. În schimb, chiar dacă și în cazul învățării unei L2 poate fi reperat un proces similar de „competiție și selecție dintre elementele disponibile”¹⁶ (Mufwene 2010: 369) din *input*, dar și din celelalte limbi cunoscute de studenți, aceste mecanisme selective nu se manifestă la nivel comunitar, ci iau forma particulară a fiecărui idiolect emergent.

¹³ Traducerea noastră. În original: “the phonological representations of lexical entries are derived from superstratum forms, but their semantic and syntactic properties are derived from the corresponding lexical entries in the substratum languages”.

¹⁴ Traducerea noastră. În original: “the learners’ final interlanguage stage (the creole) is akin to the initial stage of SLA”.

¹⁵ Traducerea noastră. În original: “creole languages are conventionalized interlanguages of an early stage”.

¹⁶ Traducerea noastră. În original: “competition and selection among the variants available to the learner”.

Transferul joacă un alt rol în cazul *interlimbii* configurate în cazul celor care învață o L2, întrucât procesul de asimilare este orientat spre o continuă apropiere de structurile din *limba țintă*, atât la nivel fonetic și lexical, cât și la nivel morfologic și sintactic. În plus, dezvoltarea *continuumului interlimbii* despre care vorbește S. P. Corder implică „un amalgam în proporții variabile de restructurare și recreare”¹⁷ (Corder 1981: 93), mai exact, prezența, pe de o parte, a unor erori de transfer (*transfer errors*) în care transpar influențele limbii materne sau ale altor limbi cunoscute de cursanți, și pe de altă parte, a unor „erori de dezvoltare” (*developmental errors*), precum generalizarea excesivă, care generează structuri inedite, unele dintre ele fără niciun corespondent nici în *limba țintă*, nici în vreuna dintre limbile cunoscute de studenți. Dacă în primele secvențe din *continuumul interlimbii* aportul transferului din limbile cunoscute de cursanți este semnificativ, treptat acesta se diminuează, lăsând loc unor mecanisme intralingvistice, precum și unor strategii menite să sporească posibilitățile de comunicare. În acest fel, în cea de a doua parte a *continuumului interlimbii*, odată cu progresul asimilării unor structuri din ce în ce mai complexe din L2 (așadar, în condițiile în care nu intervine fenomenul *fosilizării*), variatele forme particulare ale *idiolectelor tranzitorii* ale cursanților tind să-și piardă specificitatea și să se apropie gradual de modelul din *limba țintă*.

În aceste condiții, nu e de mirare că acest traseu al dezvoltării *interlimbii* în cazul învățării unei L2 a fost pus în oglindă cu „modelul continuumului pidginizare – creolizare – decreolizare” (*pidgin – creolization – decreolization continuum*), întrucât „pidginizarea și creolizarea incipientă ar corespunde primelor stadii ale achiziției L2”, în vreme ce fenomenul opus, *decreolizarea*, adică apropierea creolei de structurile limbii europene care a jucat rolul de superstrat în geneza acesteia, „ar corespunde etapelor ulterioare ale dezvoltării L2”¹⁸ (Wode 1981: 198). Principalele repere ale continuumului de (post)creolizare sunt considerate, pe de o parte, *creola basilectală*, cea mai îndepărtată și inovatoare variantă a creolei în raport cu structurile din limba care constituie superstratul, dar și forma cu cel mai redus prestigiu, și, pe de altă parte, *creola acrolectală*, cea mai apreciată dintre ipostazele creolei și cea mai fidelă în raport cu superstratul, o formă intermediară, cu inovații moderate, fiind *creola mesolectală*

¹⁷ Traducerea noastră. În original: “a mixture in varying proportions of restructuring and recreating”.

¹⁸ Traducerea noastră. În original: “Pidginization and early creolization correspond to early stages of L2 acquisition. Decreolization and the development towards some standard correspond to later stages of L2 development.”

(v. DeGraff 2009: 893). În analogie cu gradele de similitudine ale diferitelor variante ale creolei, Ann-Marie E. Stauble (1978) propune un model de dezvoltare a *interlimbii* în trei trepte, de la *basilang*, varianta cea mai distanțată de normele limbii în curs de asimilare, la *mesolang*, ipostaza intermediară, și la *acrolang*, în stadiile avansate ale învățării, ce tinde spre identificarea cu sistemul lingvistic al *limbii țintă*.

Având în vedere aceste afinități dintre mecanismele de dezvoltare a idiolectelor tranzitorii în învățarea unei L2 și procesele implicate în geneza limbilor creole, un caz aparte îl constituie vorbitorii de creolă care învață o nouă limbă străină/ secundă, diferită de cea care constituie superstratul creolei respective. De aceea, în partea aplicativă a acestui demers, vom analiza o serie de erori descoperite în *interlimba* unor vorbitori de creolă haitiană, studenți în cadrul *Programului pregătitor de limba română pentru cetățenii străini*. În ceea ce privește limba creolă vorbită de acești studenți, aceasta face parte din rândul creolelor franceze, având două surse, pe de parte superstratul limbii franceze, iar pe de altă parte, elemente de substrat din mai multe limbi vest-africane (Lefebvre 1998: XV).

Creolele franceze sau *creolele cu bază lexicală franceză* reprezintă o serie de idiomuri afine, cu un vocabular de bază de origine franceză, rezultate, din punct de vedere socio-istoric, în urma expansiunilor coloniale, iar din punct de vedere lingvistic, în urma unui proces de *creolizare*, care de obicei se manifestă asupra unei forme *pidgin* a limbii „colonizatoare” utilizate de către populația autohtonă. Individualizarea creolelor franceze se produce însă începând cu secolele XVII-XVIII, când acestea devin limbi materne pentru locuitorii unor areale, astăzi fie foste teritorii franceze, fie parte a departamentelor de peste mări ale Franței, pe care Marius Sala le delimitează, din punct de vedere geografic, în două vaste zone situate la o distanță considerabilă una față de cealaltă. Astfel, lingvistul menționează o zonă americană – cu două subdiviziuni, continentală (statul Louisiana, situat în sudul Statelor Unite ale Americii, și Guyana franceză) și insulară (Haiti și o parte din arhipelagurile și insulele grupului insular Antilele Mici, precum Arh. Guadelupa, Martinica, Trinidad-Tobago, Dominica etc.) – și una aflată în sud-vestul Oceanului Indian (insulele majore din Arh. Mascareignes – La Réunion, Maurițius și Martinica – și Seychelles) (v. Sala 1989: 83). Cu toate acestea, creola franceză depășește statutul de limbă vernaculară în doar două dintre teritoriile amintite: este vorba despre Haiti și Seychelles, unde creola haitiană, respectiv creola

seychelleză dețin statutul de limbi (co-)oficiale, cea dintâi reprezentând „creola care a atins cel mai înalt nivel de standardizare și utilizare”¹⁹ (Valdman 2005: 39).

Creola haitiană, de interes pentru partea aplicativă a studiului de față, fiind limba maternă a cursanților cărora le aparțin producțiile scrise ce alcătuiesc corpusul supus analizei, reprezintă, așadar, un caz aparte de creolă cu bază lexicală franceză, depășind contextele domestice de utilizare și aflându-se în concurență cu limba franceză în instituțiile politice și de media ale țării. Totodată, în ciuda faptului că elevii haitieni studiază în limba franceză, din școli sunt nelipsite orele de literatură haitiană, în cadrul cărora textele suport în creolă sunt păstrate ca atare, fiind lecturate în această limbă, iar în centrele de alfabetizare din țară, dedicate adulților, idiomul autohton devine principalul cod utilizat. Diglosia prezentă în Haiti și ascensiunea limbii vernaculare, prin pătrunderea acesteia în mediul de utilizare a limbii savante, contrar așteptărilor, nu au pus bazele unui proces de îndepărtare a limbii franceze, în care creola își are baza lexicală, ci a condus către un proces de *decreolizare*, identificându-se din ce în ce mai multe forme francizate ale lexemelor și structurilor. Acest fapt este cauzat de noile realități, care impun creația terminologică, dar și de expunerea constantă la franceza actuală, și mai pregnantă acum decât în anii ‘80, când Albert Valdman identifica și descria fenomenul, care, considera acesta, ar periclita autonomia creolei în raport cu franceza. (Valdman 1986: 133). Cu atât mai interesant este backgroundul lingvistic al studenților haitieni care ne-au oferit mostrele de interlimbă care au constituit obiectul analizei din partea aplicativă, întrucât diglosia cu care sunt familiarizați din mediul lingvistic nativ le conferă o libertate și o creativitate mai mare în elaborarea ipotezelor euristice concurente în procesul de învățare a unei noi limbi, în acest caz limba română.

II. Studiu de caz: erori recurente în interlimba studenților haitieni

Partea aplicativă a demersului de față constă, așadar, în identificarea, selectarea, analizarea și interpretarea unor erori recurente, care vizează diferite aspecte ale limbii, fie de natură morfo-sintactică, fie lexicală, ale unor studenți care au urmat *Programul pregătit de limba română pentru cetățenii străini* originari din Haiti, corpusul selectat devenind relevant pentru conturarea unor tipare în ceea ce privește dezvoltarea unor variante de *interlimbă* la persoanele bilingve vorbitoare de creolă haitiană și franceză.

¹⁹ Traducerea noastră. În original: „la langue créole qui a atteint le plus haut niveau de standardisation et d’instrumentalisation”.

Cercetarea longitudinală s-a bazat pe un corpus de producții scrise (teme, eseuri, dialoguri pe teme diverse din cadrul unor ateliere desfășurate împreună cu studenți vorbitori nativi de limbă română) a doi studenți, din primele etape de învățare (nivel A1) și până la obținerea certificatului de vorbitor independent (nivel B2), ceea ce demonstrează fosilizarea unor structuri create în interiorul *interlimbii*. Sistematizarea erorilor s-a făcut pe baza „unei strategii de suprafață” (Dulay, Burt, Krashen 1982: 150), care să „evidențieze modurile în care structurile de suprafață sunt alterate”²⁰ (*Ibidem*), preluată din studiul colectiv al lui Dulay, Burt și Krashen, care conturează patru categorii de erori (v. *Ibidem*: 150-163): omisiunile (*omissions*), adățiile (*additions*), topica incorectă (*misordering*) și erorile cauzate de lipsa informației/ de o informare insuficientă (*misinformation*), în care am încadrat erorile selectate și explicate în cele ce urmează.

II.1. Omisiunile

Clasa erorilor prin omisiune, adică a acelor erori care constau în absența unui morfem a cărui prezență este obligatorie în obținerea unor construcții corecte, dar și firești, caracterizate de o naturalețe a limbajului, se raportează în majoritatea cazurilor la prepoziții, dar o problemă o reprezintă și omiterea articolului, a pronomelor reflexive și a negației.

În cazul prepozițiilor, este cert că erorile provin din *transferul lingvistic*, deoarece niciunul dintre contextele identificate nu conține morfemul lipsă în contextele echivalente din idiomurile vorbite de grupul țintă al cercetării. Astfel, observăm absența prepoziției „de” în construcțiile de tipul *numeral cardinal+substantiv*, atunci când numeralul utilizat este unul de la 20 în sus și nu reprezintă un caz excepțional care permite abaterea de la regulă: **Eu am 24 ani și tu?*, **Am o soră care are 24 ani.*, **Eu am 29 ani și tu?*. O altă eroare este omiterea prepoziției în, atunci când aceasta „indică timpul în care se petrece o acțiune” (DEX 2012: 540): **Nu merg la club această seară.*, **Scrive temele mele pe foaie fiecare zi.* Calculul este evident și aici, creola haitiană și franceza neavând nevoie de un grup prepozițional pentru realizarea circumstanțialului de timp exprimat printr-un substantiv din sfera semantică a timpului, precedat de un adjectiv pronominal demonstrativ sau nehotărât.

Cu toate că transferul lingvistic poate genera erori, există și situații în care structuri deviate se produc tocmai pentru că acesta nu se poate realiza,

²⁰ Traducerea noastră. În original: „highlights the ways surface structures are altered”.

deoarece nu există un *pattern* similar în limbile cunoscute de studenți. Este și cazul utilizării prepoziției în în defavoarea prepoziției condiționate fonetic întru/într-, în contextele de tipul **M-am născut în familie creștină.*, unde putem observa și omiterea articolului nedefinit proclitic, nejustificată de această dată de transfer, substantivul fiind articulat în același mod atât în enunțul echivalent din creola haitiană (*Mwen te fèt nan yon fanmi kretyen.*), cât și în cel din franceză (*Je suis né dans une famille chrétienne.*). Așadar, cel mai probabil, absența articolului nedefinit și utilizarea prepoziției incorecte sunt motivate în acest caz de neasimilarea structurii „în+un=într-un”, respectiv „în+o=într-o”, pe care o putem regăsi în *Manualul de limba română ca limbă străină A1-A2* (v. Platon, Sonea, Vîlcu 2012: 28), însă există și posibilitatea pierderii din vedere a faptului că prepoziția în nu este exclusiv corespondentul prepoziției franceze *en*, care nu precedă niciodată un substantiv articulat.

Omisinea articolului se produce și în cazul articolului definit, identificând atât tendința utilizării formei de dicționar a cuvintelor din primele etape de învățare, care duce adeseori la construirea de propoziții în care subiectul este articulat necorespunzător (**Oameni curioși întotdeauna interoghează.*), cât și cazul absenței vreunei determinări în cazul substantivelor urmate de un adjectiv pronominal posesiv (**Familie mea e în Haiti.*), eroare cauzată de *transferul lingvistic*, articolul nefiind prezent în construcțiile echivalente de acest tip din creolă (*fanmi mwen*) și franceză (*ma famille*). De altfel, aceste erori în folosirea articolului definit sunt frecvent întâlnite la utilizatorul elementar al limbii române ca L2 (v. Dincă 2022).

O eroare cu impact asupra sensului constă în omisiunea pronumelui reflexiv din cadrul verbului *a (se) uita*, atunci când semnificația acestuia este echivalentă cu cea a unor verbe ca *a privi*, *a vedea* etc. Utilizarea acestuia la diateza activă în contexte precum **Eu uit filmul la cinema.* sau **Eu uit filmul Titanic la televizoarele.* produce modificări semantice importante, care însă nu pun probleme de comprehensiune unui nativ. La fel ca în majoritatea cazurilor prezentate, eroarea este una de *transfer lingvistic*, construcțiile echivalente din limbile cunoscute de studenții cărora le aparțin aceste producții nefiind unele reflexive. De asemenea, un argument în plus pentru această justificare a erorii este și omisiunea prepoziției *la* din contextele amintite, motivată prin tranzitivitatea verbului corespondent din cele două idiomuri.

O situație aparte, determinată tot de *transferul lingvistic* este aceea când este evitată dubla negație: **Doamna profesoară niciodată întârzie la curs.* Evitarea acestei construcții demonstrează și tendința studenților de a asocia

limba română mai degrabă cu limba franceză decât cu creola, având în vedere că, în limba maternă, este respectată structura din limba română, în care negația verbului este dublată de un adverb negativ: *Madam pwofesè pa janm an reta*.

II.2. Adițiile

Erorile prin adiție se realizează prin procedeul opus omisiunii, cel care învață adăugând un morfem superfluu, care fie transformă construcția inițial corectă într-una eronată, fie creează enunțuri fără încărcătură pragmatică adecvată, bizare pentru un interlocutor nativ.

Celei de-a doua situații îi corespunde tendința de a utiliza conjuncția coordonatoare copulativă și în cadrul unor propoziții interogative cu predicat subînțeles (**Eu am 24 de ani. Și tu?*, **Eu am 29 de ani, și tu?*, **Bine, mulțumesc. Și tu?*), un comportament lingvistic care de cele mai multe ori se fosilizează, cei mai mulți cursanți, indiferent de limba la care se raportează în realizarea calculului lingvistic (fr.: *et toi?*, ht.: *e ou menm?*, eng.: *and you?*), păstrând această structură în vocabularul lor chiar și când ating un nivel avansat de cunoaștere a limbii române. Interesant rămâne faptul că nu putem caracteriza această construcție ca fiind eronată, ci, nefirească, nefiind utilizată decât în contextele în care valoarea morfologică a lui și este mai degrabă de semiadverb: *Merg la film. Și tu?*

Totuși, în cele mai multe cazuri, acest tip de eroare are în centru articolul definit, înregistrându-se numeroase ocurențe ale determinării eronate a substantivului precedat de prepoziție: **Eu merg la universitatea.*, **Merg la Universitatea.*, **Eu studiez la universitatea.*, **Vreau acest scaun pentru petrecerea.*, **Eu merg la bucătărie după cursul.*, **Stau jos pe canapeaua.* Eroarea este, bineînțeles, cauzată de *transferul lingvistic*, articolul fiind prezent în contextele echivalente din creolă (*Mwen chita sou sofa a.*) și franceză (*Je suis assis sur le canapé.*).

O situație specială o reprezintă cazul construcției de tipul **Beau apa des*. Lăsând la o parte absența adecvării pragmatice acestui enunț, fiind vorba de o exprimare nefirească, articularea cu articolul definit enclitic este justificată de ideea unei mai strânse legături între cele două idiomuri romanice vorbite pe continentul european (despre care aminteam anterior), căci, în creolă, substantivul se păstrează la forma sa nearticulată: *Mwen bwè dlo souvan*. Însă *transferul lingvistic* se produce pe fondul unei asimilări superficiale a gramaticii limbii franceze, deoarece, în cadrul contextului echivalent din acest idiom, *Je bois souvent de l'eau.*, nu este vorba despre

o determinare definită a substantivului, ci despre o determinare cu articol partitiv, o variație a articolului nedefinit, utilizată înaintea substantivelor masive sau abstracte (v. Grevisse, Goosse 2008: 745-751).

II.3. Topica incorectă

Topica incorectă este eroarea cel mai puțin întâlnită, fiind cauzată exclusiv de transferul lingvistic și producându-se cel mai adesea în primele etape de învățare.

O primă eroare de acest tip constă în antepunerea adjectivului (**Femurul este un lung os.*, **Bună noapte, Marcel!*), care, cu toate că nu le este specifică, este utilizată în idiomurile cunoscute de către studenții din Haiti în mai multe situații decât cele din limba română, unde antepunerea adjectivului are mai degrabă un rol expresiv. Aceeași eroare o regăsim și în exprimarea timpului, calcul fiind unul evident: **Cursurile începe la 8 ora.*²¹

O altă situație în care erorile în ceea ce privește topica pot fi identificate este în formarea enunțurilor interogative, unde, după modelul din limba franceză, nu doar că subiectul este exprimat, dar se și realizează, în mod eronat, inversiunea subiectului cu predicatul: **Tu tușești, ești tu bolnav?*. La fel ca și în alte situații, tendința este de a realiza transferul din limba franceză și nu din limba maternă, în care, pentru enunțurile interogative totale (GALR II 2008: 32) al căror predicat este verbul *a fi*, acesta pur și simplu nu este exprimat. Astfel, într-o traducere literală, întrebarea *ești bolnav?* în creola haitiană (*ou malad?*) ar avea forma *tu bolnav?*

II.4. Erori cauzate de lipsa informației/ de o informare insuficientă

Cea mai bogată categorie de erori este cauzată de lipsa de informație care decurge din studiul insuficient raportat la cantitatea de noi cunoștințe lingvistice pe care studenții ar trebui să le asimileze într-un timp destul de scurt. Astfel, adeseori se întâlnesc forme greșite ale structurilor utilizate.

O eroare aparținând acestei clase se raportează la formarea timpurilor verbale, în special a perfectului compus, unde, atât denumirea, cât și structura sa analitică, alcătuită din auxiliarul *a avea* și participiul verbului de conjugat, creează în mintea studentului analogii între acesta și timpul verbal corespondent, cu aceeași denumire, din limba franceză, ceea ce nu este

²¹ Exprimarea orei pune probleme chiar și după asimilarea topicii, studenții folosind uneori pluralul substantivului, deci continuând să se lase influențați de idiomurile cunoscute: **După, la ore șapte [...]*.

deloc greșit. Probleme apar însă atunci când cel care învață tinde a supra-pune cele două timpuri verbale, aplicând reguli de la unul la celălalt. De pildă, uneori, în mod eronat, studentul va forma timpul perfect compus cu ajutorul auxiliarului *a fi*, urmând regula de construcție din gramatica limbii franceze: **Musafirul sunt venit*.

Alte situații în care se pot identifica erori au în centru categorii gramaticale ale altor părți de vorbire, precum genul substantivelor (**Eu am un oglindă în baie.*, **Eu umplu un găleată.*, **Sora mea pregătește un prăjitură cu ciocolată.*, **Eu mănânc o măr.*) și acordul substantiv-adjectiv în funcție de această categorie gramaticală (**Ușă este închise*), aspecte cu care studenții haitieni nu au contact decât prin intermediul limbii franceze, creola haitiană necuprinzându-le în cadrul gramaticii sale. Nerecunoașterea indiciilor care ar putea ajuta la determinarea genului substantivelor în funcție de terminațiile lor, utilizarea insuficientă a unor astfel de structuri în comunicare, dar și tendința de a se baza pe similitudinile dintre limbile romanice îi fac pe cursanți să preia genul din limba franceză, după cum se poate observa în exemplele redate mai sus. Această preluare se face automat, fără a lua în considerare posibilitatea ca genul substantivului să fie diferit de la un idiom la celălalt sau că opozițiile de gen sunt mai complexe în limba română prin existența genului neutru, care face ca substantivul să primească un determinant diferit, masculin la singular și feminin la plural.

Tot *transferului direct* i s-ar putea atribui și utilizarea formei greșite a adjectivului închis în contextul oferit ca exemplu, existând posibilitatea ca studentul care a produs eroarea să nu fi utilizat forma de feminin plural a adjectivului în locul celei de singular, ci să fi creat o formă de feminin singular, urmând același model al limbii franceze, în care regula generală a obținerii formei de feminin singular a unui adjectiv este aceea de a adăuga terminația *-e* formei de masculin singular (v. Grevisse, Goosse 2008: 702).

O altă categorie gramaticală a substantivului care pune probleme studenților din Haiti (și nu numai) care învață limba română ca L2 este categoria gramaticală a cazului, dificultăți fiind sesizate în structurile aflate în cazurile genitiv și dativ, mai greu de asimilat, ținând cont că studenții învață aceste structuri începând cu nivelul A2. Acesta este motivul pentru care, până la luarea contactului cu această structură în cadrul cursurilor, aceștia tind să se bazeze pe „structuri calchiate după *patternurile* existente în limbile pe care le cunosc” (Dincă 2022: 188): **Vorbesc în urechea stângă a soră mea.*, **Eu încui ușa camera mea*. Care sunt greu de îndepărtat chiar și după ce studenții încep să se obișnuiască și să asimileze forma corectă a unui substantiv în

cazul genitiv sau dativ. Observăm, așadar, construcții de tipul **Marți este o zi de săptămâni.*, în cadrul cărora, deși substantivul este articulat corect, păstrează structura propoziției echivalente din limba franceză, cu prepoziția *de* în fața substantivului: *Mardi est un jour de la semaine.*

Un caz aparte îl reprezintă structura **Eu trimit un e-mail la profesoara de engleză*, unde eroarea poate fi cauza atât a aspectelor anterior precizate, cât și a contactului fie direct, fie prin intermediul rețelelor de socializare, cu nativii neinstruiți, care tind să folosească prepoziția *la* pentru marcarea dativului chiar și în situațiile în care nominalul are forme flexionare de dativ.

O eroare în mod cert provenită din cea de-a doua cauză precizată căreia îi adăugăm și expunerea la peisajul lingvistic este articularea substantivului *mall* prin alăturarea cu cratimă a articolului hotărât enclitic (**Am întrebat unde este mall-ul.*), eronată, având în vedere recomandările DOOM3.

Deopotrivă cauzate de *patternurile* din limbile utilizate de studenți sunt erorile ce constau în evitarea exprimării posesiei cu structuri în cadrul cărora să se regăsească un complement posesiv exprimat printr-o formă clitică pronominală de dativ, în favoarea unui atribut adjectival exprimat prin adjectiv pronominal posesiv, rezultând construcții pe care un nativ le-ar considera surprinzătoare și nefirești: **Eu închid mașina mea cu cheia.*, **Eu nu văd ghiozdanul meu.*, **Iubesc familia mea și prietenii mei.*, **Eu folosesc laptopul meu.*, **Vizitez prietenii mei fiecare săptămână.*, **Parchează mașina lui.*, **Aranjează patul meu.* Structura reprezintă, din punctul nostru de vedere, cea mai înrădăcinată manifestare a *interlimbii* la studenții originari din Haiti, neexistând în cadrul corpusului analizat nicio structură care s-ar apropia de maniera în care un nativ s-ar exprima în mod obișnuit, toate urmând tiparul francezei și al creolei haitiene.

Erorile cauzate de informarea insuficientă, spre deosebire de celelalte, se manifestă și la nivel lexical, nu doar morfo-sintactic. Astfel, aici pot fi încadrate construcțiile în a căror componentă identificăm așa-zisii *prieteni falși* (*'false friends'*), ca de exemplu, utilizarea verbului *a prelua* în detrimentul lui *a lua* (**Voi prelua o carte din cameră*), din simplul motiv al asemănării structurale cu verbele echivalente din creolă (*pran*) și franceză (*prendre*), fără a conștientiza modificările semantice aduse.

Preferința de a utiliza cuvinte apropiate de limbile cunoscute se observă și în enunțurile în care, deși sensul nu este modificat, alegerea lexemelor nu este tipică pentru vorbitorul nativ obișnuit, exemplele pornind de la contexte în care acest lucru este mai dificil de observat, precum înlocuirea lui *minge*, preferat de vorbitorul comun pentru denumirea obiectului necesar

jocului de fotbal, cu *balon* (*Ea joacă fotbal cu un balon rotund.*, *Balonul a depășit linia.*), utilizat mai degrabă în limbajul sportiv, și până la contexte unde acest lucru este evident: **Oamenii curioși întotdeauna interoghează.* În acest enunț, înlocuirea lui *a întreba* cu *a interoga* (provenit din fr. *interroger*), produce o fractură de registru importantă care împreună cu nuanțele semantice pe care le poartă lexemul utilizat, cu toate că nu se opun comprehensiunii, fac ca această construcție să fie una eronată.

Un alt motiv pentru care acest tip de eroare poate surveni este instrumentul de care studenții se ajută uneori în realizarea producțiilor scrise, de cele mai multe ori, ei consultând o singură sursă, un dicționar bilingv, care nu oferă și o contextualizare a echivalențelor oferite. Neapelând și la un dicționar explicativ, studenții vor alege *sărbătoare*, în loc de *petrecere*, ca echivalent al lexemului din limba franceză *fête*, în contexte precum **Voi merge la o sărbătoare.*, sau expresia *a avea chef* în loc de *a avea poftă*, pentru expresia provenită din aceeași limbă *avoir envie*: **Am chef pâine caldă.* Observăm că, în ambele cazuri, corespondențele din limba franceză acoperă semantica ambelor lexeme din limba română.

O altă situație rezultată din aceeași cauză se remarcă însă în cazul perechilor omonimice, existând situații în care studenții nu au utilizat termenul echivalent în limba română pentru cel necesar în context, ci pe cel al perechii sale omonimice: **Eu trimit o literă pentru mama mea.* (fr. *lettre*, ‘scrisoare’, ‘literă’) sau **Eu consultez un avocato.* (fr. *avocat*, ‘avocat’, ‘avocado’). Însă nu doar omonimia din limba franceză impune dificultăți, ci și omonimiile sau relațiile polisemantice din limba română, precum *membru*, pl. *membri*, ‘Persoană care face parte dintr-o colectivitate (organizată)’ (DEX 2012: 645) și *membru*, pl. *membre*, ‘Fiecare dintre părțile exterioare, articulate, ale trupului omului sau animalului, care au un rol important în îndeplinirea unor funcții de relație’ (*Ibidem*): **Omul cuprinde 3 părți : Capul, trunchiul și membrii.* Cu toate că omonimia este o categorie semantică problematică, toate aceste erori ar fi putut fi evitate, dacă studenții ar fi apelat la mai multe surse de informare.

În concluzie, alegerea strategiilor didactice corespunzătoare, care să ducă la conștientizarea, controlul și corectarea abaterilor de la normele lingvistice ale limbii române, poate fi susținută de analiza erorilor recurente în *interlimba* studenților, utilă în înțelegerea procesului de asimilare a limbii române ca L2. Demersul este cu atât mai relevant în direcția propusă cu cât grupul supus analizei este constituit din studenți al căror background lingvistic include un fenomen de diglosie, ei alternând limba maternă, creola

haitiană, cu limba de instrucție, savantă, franceza. Mecanismele prin care acest fenomen se constituie pot fi puse în analogie cu procesele de asimilare a unei limbi străine/ secunde, oferindu-le studenților o mai mare libertate în crearea unui *idiolect tranzitoriu* și, implicit, antrenând o gamă mai largă de erori, dintre care unele se corectează pe parcurs, iar altele tind să se *fossilizeze*. Aceste devieri „nu sunt rezultatul delăsării sau al unei gândiri neglijente, ci al unor principii provizorii de producere a unei noi limbi”²² (Dulay, Burt, Krashen 1982: 150). De altfel, acest aspect este susținut de taxonomia aleasă, care surprinde predispoziția celui care învață pentru alterarea structurilor din *limba țintă* prin omisiuni, adății, organizarea incorectă a cuvintelor componente, dar și prin insuficiența informației, ceea ce duce la selectarea unor forme eronate, avantajul acesteia fiind facilitarea identificării unor procese cognitive implicate în dezvoltarea *interlimbii*.

Referințe bibliografice

- DEX 2012: ***, *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. a II-a, rev., București, Univers Enciclopedic Gold.
- DOOM3 2021: VINTILĂ-RĂDULESCU, Ioana (Coord.), 2021: *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Ediția a III-a revăzută și adăugită, București, Univers Enciclopedic Gold.
- GALR II 2008: GUȚU-ROMALO, Valeria (Coord.), 2008: *Gramatica limbii române*, București, Editura Academiei Române.
- CORDER, S. P., 1981: *Error Analysis and Interlanguage*, Oxford, Oxford University Press.
- DEGRAFF, Michel, 2009: *Language Acquisition in Creolization and, Thus, Language Change: Some Cartesian-Uniformalitarian Boundary Conditions*, „Language and Linguistics Compass”, Vol. 3, p. 888-971.
- DINCĂ, Irina, 2022: *Erori frecvente în folosirea articolului definit de către utilizatorul elementar al limbii române ca L2*, in „Studii de știință și cultură”, Volumul XVIII, Nr. 3, p. 179-190.
- DULAY, Heidi, BURT, Marina, KRASHEN, Stephen, 1982: *Language Two*, New York/ Oxford, Oxford University Press.
- ELLIS, Rod, BARKHUIZEN, Gary, 2005: *Analysing Learner Language*, Oxford, Oxford University Press.

²² They are not the result of laziness or sloppy thinking, but of the learner’s use of interim principles to produce a new language.

- GASS, Susan M., SELINKER, Larry, 2008: *Second Language Acquisition. An Introductory Course*, Third Edition, New York and London, Routledge Taylor&Francis Group.
- GREVISSE, Maurice, GOOSSE, André, 2008: *Le bon usage*, 14e édition, Bruxelles, Éditions De Boeck Université.
- HALL, Robert A. Jr., 1966: *Pidgin and creole languages*, Ithaca, Cornell University Press.
- KRAMSCH, Claire, 2003: *The Privilege of the Nonnative Speaker*, in Carl Blyth (Ed.), *The Sociolinguistics of Foreign-Language Classrooms: Contributions of the Native, the Near-native, and the Non-native Speaker*, Boston, Thomson-Heinle, p. 251-262.
- LEFEBVRE, Claire, 1998: *Creole genesis and the acquisition of grammar: The case of Haitian creole*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MATHER, Patrick-André, 2006: *Second language acquisition and creolization: Same (i-) processes, different (e-) results*, in „Journal of Pidgin and Creole Languages”, vol. 21, p. 231-274.
- MUFWENE, Salikoko S., 2001: *The Ecology of Language Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MUFWENE, Salikoko S., 2010: *SLA and the emergence of creoles*, in „Studies in Second Language Acquisition”, Vol. 32, No. 3, p. 359– 400.
- NEMSER, William, 1971: *Approximative Systems of Foreign Language Learners*, in „International Review of Applied Linguistics”, Vol. IX, No. 2, p. 115-123.
- PLAG, Ingo, 2011: *Pidgins and Creoles*, in Manfred Pienemann & Jörg-U. Keßler (Eds.), *Studying Processability Theory. A Textbook*, Amsterdam, John Benjamins, p. 107-120.
- PLATON, Elena, SONEA, Ioana, VÎLCU, Dina, 2012: *Manual de limba română ca limbă străină A1-A2*, Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință.
- SALA, Marius (coord.), 1989: *Enciclopedia limbilor romanice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- SELINKER, Larry, 1972: *Interlanguage*, in „International Review of Applied Linguistics”, Vol. X, No. 3, p. 209-231.
- STAUBLE, Ann-Marie E., 1987: *The Process of Decreolization: A Model for Second Language Development*, in „Language Learning: A Journal of Applied Linguistics”, Vol. 28, No. 1, p. 29-54.
- VALDMAN Albert, 2005: *Vers la standardisation du créole haïtien*, in „Revue française de linguistique appliquée”, Vol. X, p. 39-52, disponibil online la <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2005-1-page-39.htm>.

- VALDMAN, A., 1986: *Emploi du créole comme langue d'enseignement et décréolisation*, in „Haïti. Language Problems and Language Planning”, Vol. 10, Nr. 2, p. 115-139.
- WODE, Henning, 1981: *Language Acquisition, Pidgins and Creoles*, in „Studies in Second Language Acquisition”, Vol. 3, No. 2, p. 193-200.

IMPLICAREA STUDENȚILOR ÎN DEZVOLTAREA ȘI EVALUAREA COMPETENȚELOR DE MEDIERE. STUDIU DE CAZ: RLS¹, LIMBAJ MEDICAL

Daniela KOHN*

Gabriel KOHN**

*Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș”, Timișoara

**Universitatea de Vest din Timișoara

kohn.daniela@umft.ro

gabriel.kohn@e-uvt.ro

Involving Students in the Development and Assessment of Mediation Competences. A Case Study: Romanian as a Foreign Language. Medical Language

DOI: 10.35923/AUTFil.60.17

The cementing of mediation as an integral part of the 2020 CEFR/CV (The Common European Framework of Reference for Languages/ Companion Volume) and, consequently, of adequate assessment processes, sets the task of rethinking the Romanian language test for foreign medical students at the UMFVBT (The “Victor Babeș” University of Medicine and Pharmacy Timișoara). Mediation should be addressed with a view to integrating it into the comprehensive learning, testing and evaluation process. The paper points beyond a summative form of assessment and argues in favour of adding formative, dynamic forms of assessment during the language course on specific written mediation competences. Within this framework, we plead for partially restricting the overall authority of the teacher in matters of assessment and for involving the students in the very assessment of the mediation competences they are to acquire and develop. In order to avoid messy progress and to ensure a systematic, methodical and beneficial process, assessment requires careful preparation and monitoring. To this end, the paper suggests a hybridisation of

¹ Româna ca limbă străină.

learning and assessing, and lays out a coherent series of learning tasks adding up to a complex task suite, a multi-stage task designed to directly involve the students in as many learning and assessment stages as possible.

Keywords: *Romanian as a foreign language; multi-stage task; mediation; peer review; assessment grid.*

1. Introducere

Lucrarea de față² prezintă învățarea și evaluarea drept un șir coerent de sarcini stabilite și abordate în timpul cursului de RLS, care, însumate, iau forma unui exercițiu complex, fluid, în vederea implicării studentului în cât mai multe faze ale învățării și evaluării competențelor de comunicare dobândite. O caracteristică esențială a acestei suite de exerciții este recursivitatea. Cu alte cuvinte, înaintarea în șirul de sarcini este însoțită de reîntoarcere sistematică la o fază anterioară cu scopul de a evalua, fixa, corecta performanța studentului înainte de a trece la o fază ulterioară. Incluziunea competențelor de mediere în procesul de învățare, testare și evaluare și introducerea unei testări mixte a competențelor (sumativă și formativă) și nu doar sumativă, la final de semestru, conduce înspre o reorganizare a evaluării competențelor de comunicare în limba română dobândite de către studenții mediciști de la secția cu predare în limba engleză a UMFVBT³ Timișoara. Pe parcursul acestui proces, profesorul renunță punctual la autoritatea absolută în cazul evaluării și are loc o împărțire a acestei sarcini cu membrii grupului de studenți.

Includerea medierii (vezi CEFR/CV 2020) în procesul de evaluare face necesară regândirea testului de limbă străină la care sunt supuși studenții mediciști. Reorganizarea testului clasic pentru RLS, cu cele patru părți (înțelegere la lectură, înțelegere la ascultare, exprimare scrisă și orală) aduce cu sine o serie de schimbări în predare, învățare și evaluare. Împărțirea noului test cuprinde o parte scrisă și una orală, cu sarcini ce examinează competențele de receptare, producere, interacțiune și mediere dobândite în scris și oral. Pe lângă evaluarea sumativă de la finalul semestrului propunem integrarea unei evaluări dinamice, formative, în timpul semestrului pentru

² O variantă succintă a studiului a fost publicată în limba engleză în volumul *Collated Papers for the ALTE 7th International Conference*. Pandemia COVI-19 a dus la anularea conferinței ALTE din luna aprilie 2020, iar lucrarea nu a putut fi prezentată.

³ Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș”, Timișoara.

unele dintre competențele de comunicare. În centrul analizei ce urmează se află medierea, și anume dezvoltarea și evaluarea formativă a competențelor de mediere în scris cu implicarea studenților în toate fazele, inclusiv în cea de evaluare. Această schimbare vine și cu o renunțare la autoritatea absolută a profesorului în materie de evaluare. Pentru ca acest pas să nu fie nesistematic și pentru a avea succes, implicarea studentului în procesul de evaluare trebuie să fie atent pregătită și monitorizată. Elaborarea, de exemplu, a unor grile de evaluare împreună cu studenții este doar unul dintre scopurile noastre. Evaluarea unei competențe „noi”, cea de mediere⁴, ce este integrată în predare, învățare și evaluare creează un spațiu de libertate binevenit. Regândirea sistemului de evaluare, a sarcinilor ce urmează a fi îndeplinite de participanți, respectiv elaborarea grilelor de evaluare pentru fiecare fază a medierii propusă sunt doar câteva dintre temele acestui proces.

Studenții mediciști, de la secția cu predare în limba engleză, de exemplu, se află constant în situații de mediere. Acest lucru derivă din dobândirea cunoștințelor de specialitate aproape exclusiv în limba engleză (limba de studiu) și intrarea, începând cu semestrul al cincilea, în contact cu documentele medicale în limba română, cu pacienții români și personalul sanitar din spitalele românești, acolo unde au loc o parte din orele de curs, respectiv practica medicală. Transferul de cunoștințe dintr-o limbă în alta, în cazul nostru cel puțin în tandemul engleză-română, este un exercițiu permanent, efectuat conștient / reflexiv sau intuitiv, mai dificil sau nu. De aceea, sarcina profesorilor de RLS nu este exclusiv pregătirea studenților pentru evaluarea finală a competențelor de comunicare în limba străină / română. O sarcină suplimentară obligatorie este și deprinderea transferului cunoștințelor dintr-o limbă în alta, un transfer pe care orice student medicinist de la secția engleză îl face la un moment dat în limba română pentru sine sau pentru alții. Iar legat de aceasta se adaugă deprinderea autoevaluării și autocorecturii performanțelor / actelor de mediere. De asemenea, cursul de RLS are ca scop și să le ofere studenților procedee de învățare continuă, procedee la care pot recurge atunci când, pe cont propriu, va fi necesar să facă într-o situație clinică (și nu numai) reală un transfer al cunoștințelor dobândite într-o altă limbă decât cea în care trebuie tocmai să comunice.

⁴ Chiar dacă medierea a fost tema a numeroase lucrări de specialitate apărute în ultimii ani, de abia volumul suplimentar al CECR, CEFR/CV din 2020 cuprinde cea mai elaborată descriere a descriptorilor privind competențele de mediere pentru cele șase niveluri de competență lingvistică, aceștia nefiind incluși în CECR, 2001/2003.

2. Context

Grupul de studenți asupra căruia ne vom concentra atenția și care au participat activ la acest demers este de la Facultatea de Medicină Generală, secția cu predare în limba engleză. Studenții ce vin să studieze Medicina în România pot studia în limba engleză, iar în primele patru semestre învață și limba română, a cărei stăpânire la nivelul B1 / B2 devine necesară în momentul mutării procesului didactic în spital (semestrul al cincilea). Dezvoltarea competențelor de comunicare în limba română la nivelul B1 / B2 este necesară pentru înțelegerea dialogurilor între doctor și pacient, a participării la dialog cu personalul sanitar, a înțelegerii documentelor medicale etc. Transferul de cunoștințe dintr-o limbă în alta se realizează permanent. Pe lângă limbajul general, se accentuează limbajul medical în limba străină, în cazul nostru limba română. Important de menționat este faptul că situațiile de comunicare în care se află și se vor afla studenții mediciniști configurează atât pregătirea, cât și evaluarea competențelor de comunicare.

Structurarea cursului de RLS, respectiv a testării și evaluării competențelor de comunicare dobândite are la bază *Cadrul european comun de referință pentru limbi* (2001/2003 în limba română). Acesta se îmbogățește prin volumul apărut în 2020 (CEFR/CV), printre altele, cu descriptorii pentru activitatea de mediere. Activitățile de mediere sunt pe scurt descrise astfel în CECR:

„În activitățile de mediere, utilizatorul limbii nu trebuie să-și exprime gândurile, ci pur și simplu să joace rolul de intermediar între interlocutorii care nu reușesc să se înțeleagă direct. Este vorba de obicei (dar nu exclusiv) de locutori de limbi diferite. Printre activitățile de mediere găsim [atât] interpretarea (orală) și traducerea (scrisă), cât și rezumatul și reformularea textelor în aceeași limbă, când textul original este de neînțeles pentru destinatarul său.” (CECR 2001/2003: 75).

Conceptul este dezvoltat și precizat mai târziu în CEFR/CV (2020). Mediatorul este cel care intermediază, care face legătura, cel care face posibilă prin activitatea sa însăși comunicarea între interlocutori. Se accentuează rolul limbii în diferite procese, cum ar fi: crearea condițiilor prielnice comunicării și / sau învățării, colaborarea pentru a construi sensuri noi sau transmiterea de informație într-o formă potrivită (CEFR/CV 2020: 103). Sunt cuprinse aici activitățile de mediere a unui text, de mediere a conceptelor sau de mediere în folosul comunicării, respectiv strategiile de mediere, mai precis, strategiile de explicare a conceptelor noi sau de simplificare a unui text.

Dezvoltarea competențelor de mediere se poate observa cel mai bine în colectivitate, iar evaluarea rezultatului acestui proces de mediere este realizat de cei care participă activ la el, în cazul nostru, studenții. Prezentăm în continuare un exemplu de exercițiu-fluviu ce are ca scop dezvoltarea, respectiv evaluarea competențelor de mediere în timpul cursului de RLS, nivel B1 / B2 cu implicarea studenților atât în faza de învățare, cât și în cea de evaluare. Mai mult, studenții sunt cei care creează texte de pornire pentru colegii lor și participă activ la procesul de mediere și la evaluarea rezultatelor realizate de aceștia din urmă.

3. Exercițiul-fluviu. Dezvoltarea și evaluarea competențelor / performanței de mediere – un proces recursiv

Ceea ce vizăm printr-un șir de sarcini lingvistice și nu numai este înțelegerea de către studenți a modului cum funcționează sau cum se realizează un transfer / o mediere, fie el făcut în aceeași limbă (intra lingual), fie dintr-o limbă în alta (interlingual). Participarea activă, permanentă a studenților ca mediatori și evaluatori ai propriilor texte sau ale colegilor se dovedește a fi o metodă eficientă de conștientizare a elementelor ce trebuie avute în vedere în cazul în care se află concret într-o situație de mediere. Propunem spre exemplificare un șir de sarcini de îndeplinit, ce au ca punct de pornire un curs teoretic de Comunicare Profesională cu tema *Dialogul de anamneză* la care au participat o parte dintre studenți (S1) și un dialog concret de anamneză vizionat și analizat de aceștia în cadrul aceluiași curs. Atât cursul, cât și dialogul s-au desfășurat în limba engleză.

Așadar, avem ca situație de pornire un grup de studenți (S1) ce participă la cursul de Comunicare unde primesc informații teoretice despre structura dialogului de anamneză și un exemplu concret al acestui tip de dialog, totul în limba engleză, limba de studiu. Membrii grupului S1 primesc sarcina de a scrie un rezumat în limba engleză pentru colegii care au lipsit de la cursul de comunicare și care formează grupul S2. Ceea ce trebuie avut în vedere de către S1 la realizarea acestui rezumat este faptul că el trebuie să transmită informațiile teoretice privind structura dialogului de anamneză, elemente de construcție și stilistice importante, precum și unele întrebări exemplificatoare din dialogul în limba engleză analizat la curs. Acest rezumat cuprinde practic tot ceea ce ar ajuta grupul S2 să înțeleagă caracteristicile acestui gen textual și să realizeze la rândul lor un dialog de anamneză în limba română, de data aceasta.

Dialogul de anamneză ca gen textual este un ax central al comunicării doctor-pacient, iar tematizarea și exersarea realizării lui este un proces îndelungat și complex. Acest tip de dialog îl poate pune în dificultate pe cel neinițiat care trebuie să îl realizeze în limba maternă, iar trecerea la o altă limbă de comunicare, mai puțin stăpânită, face ca această sarcină să devină una redutabilă. Dialogul de anamneză are însă și un mare avantaj ca gen textual. El poate fi abordat ca temă la orice nivel de competență lingvistică, cu o complexitate și accente diferite. Dacă la nivelul A1 atenția se îndreaptă doar înspre prima parte a dialogului (a face cunoștință și a transmite datele personale), gradul de dificultate crește în timp, ajungând până la parcurgerea tuturor etapelor dialogului de anamneză și la includerea limbajului medical de specialitate la nivelurile B1 sau B2. O necesară revenire la acest gen textual, abordând mereu un grad mai pronunțat de complexitate lingvistică, textuală și de specialitate, face din dialogul de anamneză un gen textual cheie și un bun exemplu pentru demersul nostru.

3.1. Sarcina 1a: rezumat (limba A) → dialog de anamneză (limba B)

Cele două grupuri de studenți, S1 și S2, sunt puse într-o situație de mediere cu care se întâlnesc frecvent și în afara cursului de RLS: cunoștințele dobândite într-o limbă necesită a fi utilizate și transpuse într-o altă limbă. De cele mai multe ori, studenții sunt nevoiți să facă acest transfer pentru sine, dar apar și situațiile când o fac pentru ceilalți. O parte dintre studenți (grupul S1) preia rolul mediatorului în limba engleză și redactează pentru colegii lor rezumatul celor învățate la cursul de Comunicare. Toată atenția grupului S1 se concentrează asupra conținutului ce urmează a fi transmis. Studenții nu se confruntă în acest caz cu dificultăți lingvistice sau probleme de formulare, pentru că lucrează în limba de studiu, engleza. Urmează activitatea grupului S2, care are sarcina de a realiza un dialog de anamneză pe baza datelor primite în rezumatul livrat de S1 și pe baza *Foii de observație clinică generală*⁵ completată cu datele pacientului (identice cu cele din dialogul în limba engleză, analizat de S1 la cursul de

⁵ *Foia de observație clinică generală* (FOCG) este un document medical în care sunt consemnate datele pacientului / pacientei, anamneza (antecedente heredo-colaterale, antecedente personale, fiziologice și patologice, condițiile de viață și muncă etc.), istoricul bolii, examenul clinic obiectiv, examenul paraclinic, tratamentul, evoluția bolii pe timpul internării, epicriza etc.

Comunicare). Acest formular este completat în limba română și respectă regulile genului, adică limbajul medical⁶.

Grupul S2 este tentat intuitiv să vadă rezumatul în limba engleză pe care îl primește de la S1 ca pe un set de instrucțiuni prescriptive. Profesorul are sarcina de a-i oferi și o altă perspectivă: anume aceea de a considera conținutul rezumatului drept un set de recomandări. Rezumatul conține și câteva întrebări concrete din dialogul de anamneză analizat de grupul S1 la curs. Acestea pot fi considerate de S2 ca fiind întrebări-cheie ce nu pot fi decât traduse, echivalarea lor liberă fiind doar a doua opțiune. Avem de a face aici cu un caz de *relaying specific information*⁷ descrisă în CEFR/CV (2020), studentul fiind pus în situația de a identifica analitic informațiile în limba A și de a le transfera adecvat scopului în limba B. Trecerea de la rezumat la dialog constituie expansiunea unui text prin operaționalizare, concretizare. Sarcina este solicitantă cognitiv pentru S2, deoarece transferul care i se cere în limba B pretinde o schimbare a genului textual și, oarecum, expansiunea acestuia prin concretizare. Dar nu ar trebui să fie solicitantă și din punct de vedere lexico-gramatical, deși acest tip de dialog necesită mult tact în formulare, adică o atenție sporită acordată selecției vocabularului și formelor gramaticale. De asemenea, utilizând datele pacientului din FOCG, studentul se confruntă și cu *explaining data*⁸ din CEFR/CV (2020), cu mențiunea că în formular nu găsește doar cifre, ci și text, elemente ce trebuie introduse în dialog, în secvențe lingvistice mai complexe.

Grupul S2 se achită de sarcină și realizează dialogul de anamneză în limba română pe baza informațiilor primite. Studenții care au participat la acest demers sunt studenții din anul al II-lea (2019–2020), facultatea de Medicină, programul de studiu în limba engleză. Observăm următoarele caracteristici ale dialogului de anamneză realizat de aceștia în limba B, limba română:

⁶ *Foaia de observație clinică generală* conține limbaj medical, dar, în cazul nostru, se ține cont de nivelul de competență lingvistică al studentului, respectiv B1 / B2. Menționăm și faptul că nu toate rubricile sunt completate, ci doar cele necesare realizării unui dialog de anamneză potrivit nivelului de competență lingvistică al studenților.

⁷ „*Relaying specific information* refers to the way some particular piece(s) of information of immediate relevance is extracted from the target text and relayed to someone else.” (CEFR/CV 2020: 107)

⁸ „*Explaining data* refers to the transformation into a verbal text of information found in diagrams, charts, figures and other images.” (CEFR/CV 2020: 109)

- respectarea relativă a structurii dialogului de anamneză;
- număr redus de întrebări ale medicului, puține întrebări mai specifice;
- tendința de a crea răspunsuri ample ale pacientului, ce cuprind cât mai multe date din FOCG, fără ca medicul să formuleze întrebări suplimentare pentru a le afla. De asemenea, se păstrează vocabularul din FOCG, vocabular pe care pacientul cu siguranță nu l-ar utiliza:

„Tusea este *foarte productivă* și este *foarte intensă dimineața*.”;

„Tușiți cu sânge? – Nu, *fără sânge, numai mucus verde*.”;

„Cât de puternice sunt durerile în gât? – Foarte puternice, dar *sunt locale, nu radiante*.”⁹;

- empatia doctorului lipsește aproape complet din dialogul scris, dar probabil ar fi diferit în cazul unui dialog oral. Atenționarea asupra acestui element este însă necesară. Considerate probabil mărci ale oralității, expresii ca „Mmmh! Înțeleg.”, „Da, înțeleg.”, „Bine.” sunt evitate în dialogul scris, ratându-se astfel competența esențială necesară în cooperarea interpersonală într-un astfel de context, și anume, semnalarea atenției și exprimarea compasiunii;

- trecerea de la o secțiune a dialogului de anameză la alta este de obicei bruscă, lăsând să se întrevadă lipsa de experiență:

„Dr.: Acum am nevoie să vorbesc despre antecedentele heredo-colaterale.”

sau „Vă întreb acum ceva despre fiziologia dumneavoastră.”;

- din punct de vedere lingvistic, trecerea de la forma de politețe *dumneavoastră* la *tu* deja de la primele replici se poate întâlni în numeroase dialoguri. De asemenea, lipsesc sinonimele din limbajul general ale unor termeni medicali, sinonime cunoscute de către studenți și utilizate în alte contexte. De exemplu:

mucus = secreție vâscoasă, flegmă,

tuse productivă = tuse cu secreții, flegmă,

durere radiantă = durere ce se simte și în altă parte a corpului.

Desprinderea de vocabularul de specialitate aflat în FOCG este anevoioasă.

⁹ Exemplele utilizate sunt din lucrările studenților de la Facultatea de Medicină, programul de studiu în limba engleză, semestrul al IV-lea (2019-2020).

3.2. Sarcina 1b: dialog de anamneză (limba A) → dialog de anamneză (limba B)

Grupului S1 îi revine acum, pe lângă rezumatul în limba engleză pe care l-a creat, și sarcina de a transfera / recrea în limba română dialogul de anamneză pe care l-a ascultat și analizat în limba engleză. Și grupul S1 primește *Foaia de observație clinică generală* completată cu datele pacientului în limba română (aceleași ca în cazul grupului S2). Are, așadar, un punct de sprijin și în limba B, poate traduce sau recrea liber dialogul de anamneză.

Abordarea diferită a noii sarcini dezvăluie importanța bagajului informațional, de cunoștințe prealabile. Cele două grupuri recurg la două metode diferite de transfer: majoritar traducere (S1), respectiv creare + traducere (S2). Ceea ce este important de avut mereu în vedere la îndeplinirea sarcinii este diferența clară între activitatea de traducător și mediator. Activitatea celui din urmă poate fi definită ca o activitate textuală productivă, ce cuprinde selectivitate în decupajul informațional, pornind de la principiul relevanței și adecvare la contextul de receptare și constrângerile / exigențele acestuia¹⁰.

În ceea ce privește grupul S1, rezumatul pe care îl propune colegilor în limba engleză devine, în același timp, un proiect de traducere. Dialogul de anamneză pe care S1 îl creează în limba română este un text creat prin traducere și analogie. Statutul autoritar al textului-sursă poate influența sensibil calitatea textului-țintă, mai ales în cazul studenților neexperimentați, expuși astfel la erori de transfer.

Dialogul creat de S1 în limba română ar putea fi o „simplă” traducere, dar observațiile empirice indică faptul că studenții preferă să recreeze dialogul, iar această decizie nu este neapărat în favoarea rezultatului. Astfel, potrivit rezultatelor consemnate, dialogul de anamneză nou creat în română indică următoarele caracteristici:

- se păstrează structura dialogului original, un avantaj al traducerii, în cazul de față, fiind faptul că nu se ratează structurarea noului text. Etapele dialogului de anamneză sunt atent respectate;

¹⁰ „The translator’s role as a rewriter is contrasted with the mediator’s role as a maker/creator of new meanings. While translation requires unconditional respect of the content of the source text, and the aim of the translator is to render every single message of the original text, mediation entails selection of source information relevant to the task at hand and production of a target text which is appropriate for the context of the situation and which respects the constraints that the target environment imposes (Dendrinos, Stathopoulou 2011).” (*apud* Stathopoulou, 2016: 49). Referitor la această diferențiere, este de remarcat că traductologii contemporani ar considera reductive observațiile referitoare la misiunea traducătorilor.

- în comparație cu dialogul creat de grupul S2, dialogul lui S1 conține mai multe întrebări specifice ale medicului, deși tendința este de comprimare a lor:

„Descrieți, vă rog, tusea dumneavoastră. Ce culoare are mucusul?”¹¹;

- păstrarea vocabularului de specialitate din FOCG în defavoarea sinonimelor din limbajul general, mult mai accesibile pacienților;
- foarte puține replici ce exprimă empatia, deși dialogul în limba engleză abundă în astfel de expresii;
- comprimarea evidentă a dialogului în limba română față de originalul în engleză arată faptul că studenții nu se simt deloc constrânși să traducă originalul, ci îl utilizează doar ca sursă de informații;
- dialogul creat de S1 are mai multe similarități și convergențe cu dialogul creat de S2, deși pornește de la surse diferite, decât cu dialogul model în limba engleză. Acest fapt arată că decisive sunt cunoștințele de limbă străină, limba română în acest caz, limba în care se formulează noul dialog. Tendința este clară de rezumare, de reducere, cu sacrificarea unor elemente indispensabile. Concentrarea mare pe partea lexico-gramaticală creează un minus evident în partea de conținut.

Odată încheiat procesul, dialogurile de anamneză produse de S1 și S2 urmează a fi evaluate de cele două grupuri.

3.3. Peer review în evaluarea competențelor de mediere

Scopul evaluării dialogurilor create de S1 și S2 ține de obiectivul fundamental al exercițiului: realizarea sau eșecul medierii, cu alte cuvinte, dacă informația din cursul de Comunicare în limba engleză s-a transferat adecvat în dialogul doctor-pacient din limba română. Întrebarea care se impune în această etapă este: *Ce tip de grilă este mai potrivită pentru evaluarea făcută de studenți: una holistică sau una analitică?* În opinia noastră, cea mai potrivită este grila analitică, pornind aici și de la concluziile lui K. Barkaoui (2010), care observă că examinatorii mai puțin experimentați beneficiază mai degrabă de o grilă analitică. De asemenea, am optat în evaluarea studenților de către studenți pentru o grilă dihotomică de tipul „+/-” în primă fază și diferențierea internă a acesteia pe partea de „+” ulterior.

Suita de sarcini a inclus procese de mediere diferite care au dus la textul-țintă, astfel încât evaluarea pretinde două grile diferențiate specific.

¹¹ Exemplele utilizate sunt din lucrările studenților de la Facultatea de Medicină, programul de studiu în limba engleză, semestrul al IV-lea (2019-2020).

Dincolo de previzibilii pași de instruire și explicitare a obiectivelor și criteriilor de evaluare, propunem în această etapă un pas suplimentar: implicarea studenților în chiar elaborarea unei părți a grilei de evaluare. Acest statut coactorial nu face decât să cimenteze și mai bine procesul de comprehensiune a însușirilor și exigențelor medierii. Concret, S1, producătorul rezumatului în limba engleză, construiește, pe baza ideilor selectate pentru a fi introduse în rezumat, o grilă de evaluare pentru dialogul de anamneză în limba română realizat de S2. S1 poate defini ghidat de profesor două părți ale grilei de evaluare, și anume cea referitoare la adecvarea la tipologia genului textual tematizat și partea de conținut ce include structurarea dialogului, etapele dialogului, formularea adecvată a întrebărilor medicului, coerența, exprimarea empatiei, evitarea unei schimbări bruște a subiectului, rezumarea de către medic a celor spuse de pacient la fiecare final de etapă pentru a confirma înțelegerea etc.¹².

Dialogurile create de membrii grupului S1, realizate în mare parte prin traducere, se supun unei alte grile de evaluare, chiar dacă aceasta din urmă are un nucleu comun cu cea aplicată textelor realizate de S2. Așadar, este vorba despre o grilă agregată, care include performanța de traducere. Poziția noastră în privința complexei probleme a inserției evaluării performanței de traducere în cadrul procesului de învățare a unei limbi străine este următoarea: definită ca o „a cincea abilitate” („fifth skill”)¹³, traducerea revine în predarea și învățarea limbilor străine cel puțin din 2020 (CEFR/CV), sub umbrela medierii. De aceea, evaluarea performanței traductive servește mai ales aprecierii calității performanței de mediere și vizează abia secundar nivelul de achiziție lingvistică.

Traducerea și medierea sunt procese pragmatice determinate fundamental de reușita sau eșecul lor în comunicarea reală. În cazul nostru, pentru a efectua o evaluare utilă, suntem obligați să facem o distincție între două stadii ale relației dintre traducere și predarea limbilor străine:

(1) stadiul actual, în care pedagogul și studentul au calități traductive intuitive și cunoștințe pre-teoretice despre traducere și

(2) un stadiu dezirabil în care aceste abilități („fifth skill”) nu sunt rezervate exclusiv profesioniștilor traducerii și își găsesc un loc natural în predarea limbilor străine. Pornind de la scenariul contemporan mai realist (1), propunem următoarele două criterii de evaluare: respectarea principiului

¹² Elementele amintite sunt cuprinse în grila propusă de studenți.

¹³ Pym (2016).

relevanței¹⁴ și adecvarea funcțională a traducerii. Primul criteriu poate fi aplicat în procesul de peer review în care grupurile S1 și S2 discută dacă medierea a avut succes sau nu, dacă informația din cursul de Comunicare în limba engleză s-a transferat adecvat în dialogul doctor-pacient din limba română¹⁵. Evaluarea adecvării funcționale a traducerii (*Skopostheorie*¹⁶) ține mai curând de aria de evaluare a profesorului, competent în materie de analiză macro-textuală, dar nu e cu totul implauzibil să poată fi efectuată și de student sub tutela profesorului. Primează aici nu fidelitatea mimetică față de original, ci viabilitatea funcțională a textului în cultura / limba-țintă. De aceea, grila de evaluare în sine a performanței traductive va avea în vedere diferența dintre așa-numitele erori binare, adică inacceptabile, categorice (de tipul: „această traducere este greșită”) și cele non-binare, adică tolerabile și perfectibile (de tipul: „traducerea este bună, dar...”). Ca principiu de bază, grila va valoriza evitarea erorilor binare (categorice) și va evita penalizarea celor non-binare prin: (1) recompensarea abilității de a livra mai mult de o singură propunere de traducere în limba-țintă, adică o serie de variante; (2) recompensarea abilității de a selecta din această serie forme adecvate funcțional¹⁷.

Evaluarea devine astfel parte din procesul de învățare. Evident, studentul nu poate deveni un evaluator experimentat, neavând cunoștințele și experiența necesară, el rămâne în continuare un evaluator neexperimentat. În același timp, prin acest proces, studentul ajunge în măsură să formuleze mai avizat opinii legate de calitatea unui text, de îndeplinirea sau ratarea unei sarcini, de succesul sau insuccesul pe care l-a avut medierea, în cazul de față. Evaluarea parțială realizată de studenți ca peer feedback își are rolul său deloc neglijabil. Nu poate exista așteptarea ca evaluarea făcută de studenți să fie evaluarea unor profesioniști, dar profitul euristic pe care îl aduce acest demers pentru student este semnificativ.

¹⁴ „In relevance-theoretic terms, an input is relevant to an individual when its processing in a context of available assumptions yields a POSITIVE COGNITIVE EFFECT. A positive cognitive effect is a worthwhile difference to the individual's representation of the world – a true conclusion, for example. (...) an input is RELEVANT to an individual when, and only when, its processing yields such positive cognitive effects. (...) relevance is not just an all-or-none matter but a matter of degree.” (Wilson, Sperber 2006: 251).

¹⁵ Cu alte cuvinte, dacă forma traducerii propuse permite interpretarea avută în vedere de textul-sursă într-o formă adecvată, cu alte cuvinte una care nu pretinde un efort inutil din partea receptorilor (vezi Gutt 1991/200: 107).

¹⁶ Vezi Vermeer & Reiss (1984).

¹⁷ Vezi Pym (1992).

De-a lungul șirului de sarcini prezentat au loc mai multe faze de producere, mediere și (auto)evaluare ce conduc înspre continuarea procesului după îndeplinirea fiecărei sarcini la un nivel superior, fie el de strategie, legată de modul cum trebuie rezolvată o sarcină, de limbă (gramatică, vocabular), de structurare a unui gen textual etc. Cu siguranță, studenții revin la cunoștințele dobândite prin realizarea evaluării atunci când devin din nou mediatori sau producători de text. Pentru a verifica acest proces se poate imagina continuarea șirului de sarcini, bunăoară conform următorului scenariu: atât S1, cât și S2 primesc sarcina de a face un rezumat al aceluiaș curs de Comunicare de la care am pornit (tema: *Dialogul de anamneză*), în limba română de data aceasta. Experiența pe care au dobândit-o S1 și S2 în procesele de mediere și evaluare în care au fost implicați îi ajută să privească diferit noua sarcină primită. Crearea unui bun rezumat în limba română necesită analiza procesului pe care l-au parcurs, analiza reușitelor și a erorilor. Se obține astfel o perspectivă reflexivă a studentului, o conștientizare a ceea ce au realizat.

Rezumatul în limba engleză realizat de către grupul S1 la începutul acestui exercițiu-fluviu devine acum subiect de analiză și (auto)evaluare. De asemenea, diferențele calitative și cantitative ale dialogurilor de anamneză propuse de cele două grupe în limba română conduc înapoi înspre evaluarea textului de mediere (rezumatul cursului de Comunicare) creat de S1 în limba engleză. În ce măsură a fost el util grupului S2 în îndeplinirea sarcinii, care au fost diferențele de rezultat între S1 și S2 datorate textelor sursă diferite, care ar fi fost informațiile pe care ar fi trebuit să le conțină rezumatul etc. Important este faptul că în realizarea rezumatului în limba A nu apar deloc probleme lingvistice, astfel încât toată atenția, atât a producătorului, cât și a beneficiarului, se îndreaptă înspre structură și conținut. Toate aceste observații ale studenților, S1 și S2, conduc înspre refacerea (parțială) a rezumatului în limba A. Avem de a face cu o corectură a medierii inițiale, o conștientizare a importanței ei pentru îndeplinirea noii sarcini, și anume realizarea rezumatului în limba B.

4. Concluzii

Exercițiul-fluviu propus ca exemplu prezintă o serie de de avantaje:

- (I) concentrarea studenților pe partea de conținut atunci când produc un text într-o limbă pe care o stăpânesc bine (limba maternă sau de studiu, în acest caz);
- (II) trecerea treptată a atenției lor înspre fenomenul lingvistic, spre caracteristicile de exprimare a acestui conținut într-o limbă străină;

- (III) practicarea informată a medierii;
- (IV) participarea activă la evaluarea produsului lor / al colegilor în limba B;
- (V) implicarea în însuși construcția grilei de evaluare determină studentul să devină mai conștient de ceea ce se așteaptă de la el. Corecturi și nuanțări ale grilei în însuși procesul de evaluare pot apărea frecvent și țin de procesul de învățare, iar eroarea este transformată în avantaj;
- (VI) medierea este evaluată pragmatic în spațiul ei natural, acolo unde are loc, în comunitatea comunicativă;
- (VII) reacțiile, observațiile celor din jur, din ce în ce mai avizate, încep să conteze mai mult.

În cele din urmă, nu trebuie să ometem nici faptul că printre dificultățile în aplicarea acestui sistem de evaluare formativă se numără: durata procesului, nevoia de anduranță și motivația nesincopată a studenților de a participa la un proces mai complex și posibil mai solicitant de învățare și evaluare. De asemenea, de la aprecierea și acceptarea evaluării colegiale până la acceptarea includerii evaluării făcute de colegi în nota finală este încă un pas important de făcut.

Referințe bibliografice:

- BARKAOUI, Khaled 2010: *Variability in ESL Essay Rating Processes: The Role of the Rating Scale and Rater Experience*, in „Language Assessment Quarterly”, 7, p. 54-74.
- CONSILIUL EUROPEI 2001/2003 în limba română: *Cadrul european comun de referință pentru limbi: învățare, predare, evaluare (CECR)*, Strasbourg. Diviziunea Politici Lingvistice, Accesat la adresa [machet.indd \(isjcta.ro\)](http://machet.indd(isjcta.ro)), la 25.07.2021.
- CONSILIUL EUROPEI 2020: *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment – Companion Volume (CEFR/CV)*, Strasbourg, Council of Europe Publishing.
- GUTT, Ernst-August 1991/2000: *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Oxford, Blackwell Publishing / Manchester, St. Jerome Publishing.
- KOHN, Daniela, KOHN, Gabriel 2021: *The Student as Text Producer, Mediator and Co-Assessor: Using Student-Generated Written or Spoken Texts for Practicing and Assessing Mediation*, in *Collated Papers for the ALTE 7th International Conference*, Madrid, p. 212-215. Accesat la adresa <https://alte.org/IntConfProceedings>, la 15.08.2021.

- PYM, Anthony 1992: *Translation Error Analysis and the Interface with Language Teaching*, in Cay Dollerup, Anne Loddegaard (ed.), *The Teaching of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, p. 279-288.
- PYM, Anthony 2016: *Where Translation Studies Lost the Plot: relations with Language Teaching*. Accesat la adresa Microsoft Word – Article TTMC – revised_AP_2.doc (tinet.cat), la 25.07.2021.
- STATHOPOULOU, Maria 2016: *Task dependent translanguaging performance: An empirical study in a testing context*, in *Language Assessment for Multilingualism. Proceedings of the ALTE Paris Conference, April 2014*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 46-75.
- VERMEER, Hans J., REISS, Katharina 1984: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer.
- WILSON, Deirdre, SPERBER, Dan 2006: *Relevance Theory*, in L. R. Horn, G. Ward (ed.), *The Handbook of Pragmatics*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., p. 607-632.

RECONFIGURAREA TESTELOR DE RLS¹ ÎN CONTEXT (POST)PANDEMIC. AMPRENTA „ELEMENTELOR SECUNDARE” ÎN EXAMINAREA ȘI EVALUAREA COMPETENȚELOR DE COMUNICARE ÎN TESTUL SCRIS

Daniela KOHN

Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș”, Timișoara

kohn.daniela@umft.ro

Redesigning Romanian Language Tests in a (Post)pandemic Context. The Influence of “Secondary Elements” in the Assessment of Communication Competences in Written Tests

DOI: 10.35923/AUTFil.60.18

The assessment of communication competences, in Romanian in our case, is constantly changing, being significantly impacted by the context. Among the factors directly influencing the shape and content of Romanian as a Foreign Language (RFL) tests, a central one is, undoubtedly, the Common European Framework of Reference for Languages. Its Companion Volume, published in 2020, develops, among other aspects, mediation competences, which become integral parts of the new tests. Recent significant developments, such as the 2020/21 COVID-19 pandemic, have brought about another change, namely the remote testing of language competences, leading to computer-based testing. Consequently, the shift from “pencil and paper” to a digital format further reshapes testing and assessment. The impact of typing Romanian diacritics on a keyboard or touch screen, and the time taken to do this (especially for A1 or A2-level learners), coupled with the carefully calculated time to complete an “open book” task, calls attention to elements previously relegated to secondary status when designing a Romanian language test. Given these circumstances, what will RFL assessment at the “Victor Babeș” University of Medicine and

¹ Româna ca limbă străină

Pharmacy Timișoara look like in the near future? In the (post)pandemic context, which parts of an RFL written test should be kept and which should be revised?

Keywords: *Romanian as a Foreign Language; assessment; writing; digital; diacritics; typing; time management.*

1. Introducere

Testele de competență lingvistică pentru limba română la Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș” Timișoara (UMFVBT) au trecut și trec mereu printr-o serie de schimbări de conținut sau format, adaptându-se noilor realități, noilor cerințe. Contextul pandemic din 2020/21 a forțat o nouă modificare și a scos în evidență punctele forte ale testelor de RLS concepute pentru nivelurile A1-B1, dar și elementele ce au nevoie de revizuire și adaptare la noile condiții, în primul rând la trecerea de la examenul „cu creion și hârtie”, respectiv față-n față, la cel digital, la distanță. Iar elaborarea de către Consiliul Europei a fasciculului-anexă la *Cadrul european comun de referință pentru limbi* (document publicat în formă definitivă în 2020) ce cuprinde, printre alte completări și nuanțări, descrierea competențelor de mediere pentru fiecare nivel de competență lingvistică în parte a făcut, de asemenea, necesară intervenția pe structura și conținutul testelor de RLS.

De la nivelul A1 la B1 studenții de la secțiile cu predare în limba engleză sau franceză, programul de studii universitare de licență Medicină, susțin după fiecare semestru (1-4) un examen la Limba română. Acesta conține o parte orală și una scrisă, verificându-se astfel competențele de producere, receptare, interacțiune și mediere, atât în scris, cât și oral. De la examenul sumativ la final de semestru s-a făcut trecerea la varianta de combinare a unei evaluări formative și a unei evaluări sumative a competențelor, o formă ce s-a dovedit a fi mai potrivită în timpul pandemiei, al organizării la distanță a procesului didactic, a testării și evaluării. Punctul vulnerabil al acestui sistem de testare și evaluare s-a dovedit a fi mai ales împărțirea rigidă a punctajului, astfel încât competențele evaluate au primit un procent dezechilibrat din punctajul total, în funcție de momentul și tipul evaluării. O schimbare majoră a formei de testare o constituie însă trecerea la testul pe calculator, iar aceasta implică, în cazul RLS, scrierea pe tastatură românească. Se modifică structura și designul testului, iar timpul alocat pentru îndeplinirea diferitelor sarcini, unele dintre ele în sistem „open book”, se adaugă factorilor ce modelează noile teste de RLS.

Modul cum au performat studenții la diferitele probe în sistem online, rezultatele obținute la aceste probe, ne lasă să conchidem asupra a ceea ce a funcționat bine sau deficitar, ceea ce trebuie păstrat și ce trebuie modificat în continuare în sistemul de testare și evaluare. Dificultatea, de exemplu, pe care mulți dintre studenți au întâmpinat-o legată de scrierea în limba română pe tastatură, respectiv utilizarea caracterelor cu diacritice, conduce înspre reliefaarea a cel puțin două subiecte ce trebuie avute în vedere: necesitatea abordării acestei teme în timpul cursului de RLS, exersarea neîncetată pentru a dobândi o oarecare viteză de tastare, mai apropiată de cea în engleză/franceză (limba de studiu), și, nu în ultimul rând, regândirea sistemului de testare și evaluare a părții scrise, ca urmare tocmai a acestui „inconvenient dactilografic” în limba română. Este necesară, așadar, o regândire a conținutului și formatului testelor de RLS, a evaluării competențelor de comunicare în limba română dobândite de către studenții mediciști, a pregătirii lor pentru formatul digital, formatul ce se va impune indiferent de situația pandemică, cea de COVID-19 forțând doar o tranziție mai rapidă. Așadar, cum ar putea arăta testele de RLS la UMFVBT în viitorul apropiat? Cum nuanțează ele predarea, testarea și evaluarea?

2. Testele de competență lingvistică. Forme de testare

2.1. Scris și/sau oral

Testarea și evaluarea competențelor de comunicare în scris și oral deopotrivă, ca părți ale aceluiași examen, nu a avut loc mereu. Există diferențe legate de context, de când, cum și ce anume se examinează. În școală, competențele dobândite de elevi sunt verificate atât oral, cât și în scris pe parcursul procesului didactic, dar numai de relativ scurt timp a fost introdus examenul oral sumativ la bacalaureat. La Universitate, cadrul didactic era/este responsabil cu alegerea metodei de testare și evaluare a competențelor dobândite, iar în cazul limbii străine se alegea între oral și scris la evaluarea sumativă de la finalul semestrului. Întotdeauna a existat posibilitatea de a include în nota finală și activitatea de seminar, iar astfel putea fi acoperită și cealaltă parte, scrisă sau orală, ce era exclusă de la examenul final.

Cel târziu odată cu apariția *Cadrului european comun de referință pentru limbi* (2003 în limba română) și a descrierii competențelor lingvistice pentru fiecare nivel în parte, necesitatea de a include în structurarea testului atât o parte scrisă, cât și o parte orală devine evidentă (vezi și sugestiile de realizare a unui test performant: Consiliul Europei, 2011). Ne vom îndrepta

în continuare atenția asupra situației testării și evaluării competențelor de comunicare în limba română (ca limbă străină) în cadrul studiilor universitare, mai precis în cadrul UMFVBT, cu împărțirea pe semestre, cu examene ce sunt tradițional programate la final de semestru. Ne vom referi doar la ultimii ani, 2019/20, respectiv 2020/21, anii în care situația sanitară a pus în dificultate tipul de testare de până atunci și i-a grăbit schimbarea. De asemenea, vom propune pentru UMFVBT o modalitate de testare a competențelor de comunicare în scris în limba română pentru nivelurile A1-B1 mai adecvată condițiilor și cerințelor actuale.

2.2. Față-în-față și/sau la distanță

Pandemia a făcut necesară pentru o perioadă de timp testarea și evaluarea la distanță, atât a părții orale, cât și a celei scrise, iar ambele forme de comunicare vin cu specificul lor atunci când canalul utilizat este unul digital. Ne vom îndrepta în continuare atenția asupra comunicării în scris unde se cristalizează două tipuri de schimbări: pe de o parte, se trece în cazul RLS la testele scrise pe tastatură, arareori de mână, iar, pe de altă parte, testul „clasic” are nevoie de modificări, astfel încât o parte dintre sarcinile pe care trebuie să le îndeplinească studenții să fie mai potrivite pentru o testare „open book”, verificarea și controlul cedând locul încrederii (îndepărtându-ne astfel de faimoasa sintagmă: Încrederea este bună, dar controlul și mai bun.). Formatul digital impune și o nouă grafică, ce se mulează mai bine pe modul de citire a unui text digital, diferit de cel tipărit. Dacă în format pe hârtie se pot avea ușor în față mai multe pagini concomitent, de exemplu, cea care conține textul ce trebuie citit, alăturată celei cu sarcinile de rezolvat privind înțelegerea textului, în format digital, cele două părți nu au voie să fie liniare, ele trebuie alăturate pe ecran, astfel încât privirea să poată cuprinde ușor informațiile din ambele segmente. Se evită astfel pierderea unor minute prețioase cu rularea paginilor sus-jos și a imaginii de ansamblu asupra textului și sarcinilor primite.

Vom aborda în continuare testarea și evaluarea competențelor de comunicare în format scris, cu schimbările pe care testarea în format digital le produce inevitabil și în predare, respectiv învățare. Accentele propuse aici pentru elaborarea unui astfel de test par ușor dislocate, dar elemente ce poate au fost trecute înainte cu vederea își ocupă acum spațiul cuvenit, atât în timpul dezvoltării competențelor, cât și în timpul testării și evaluării lor.

3. Testul scris

3.1. RLS și textul digital

3.1.1. *Tastatura românească*

Scrierea corectă în limba română utilizând tastatura fizică a unui calculator sau laptop, respectiv tastatura de pe ecranul tactil al telefonului mobil sau al unei tablete vine cu un specific anume față de alte limbi. Scrierea cu diacritice a textelor digitale în limba română a fost o provocare în anii '90, iar evitarea acestora la început a dus înspre formarea unei obișnuințe a majorității de a evita scrierea cu diacritice în textul digital. Acest fapt are urmări ce nu sunt ușor de îndreptat și depășit. Limitarea la începutul anilor '90 a accesului liber la tehnologie pentru filologi a dus înspre acceptarea pentru o perioadă îndelungată a textelor fără diacritice în spațiul virtual. Cei care scriau atunci texte pe tastatura unui calculator erau informaticienii. Pentru ei a fost poate mai ușor să ignore diacriticele, chiar și după ce au devenit disponibile operativ (vezi Gliga 2012). Primele ziare online apar fără diacritice și multe dintre textele urcate ulterior pe platformele online sunt tot fără diacritice.

Chiar și astăzi, când scrierea pe tastatură cu diacritice nu pune probleme deosebite, mulți utilizatori ai limbii române preferă să le ignore în continuare. Uneori, această alegere este motivată, bunăoară în cazul în care programele pe Mac sau Windows nu sunt actualizate, respectiv atunci când nu s-a făcut o actualizare a fonturilor, iar unele caractere pot să fie redade incorect (vezi diferențele între ș/ț cu virguliță sau sedilă etc. în Gliga 2012). Un alt factor, transformarea acestor caractere cu diacritice în pătrățele sau semne de întrebare în cursul transferului digital, textul devenind unul de neînțeles pentru destinatar, poate explica suplimentar de ce unii preferă să scrie în continuare fără diacritice. De asemenea, nu toate telefoanele mobile sau laptopurile/tabletele permit scrierea cu toate diacriticele corecte, iar studenții străini ce studiază RLS se lovesc adesea de acest impediment.

Trecerea cursurilor de RLS în online pe timpul pandemiei a făcut mai vizibile dificultățile cu care se confruntă un începător în ale învățării românei atunci când scrie pe tastatură. Deoarece pentru limba română testele scrise erau până nu demult în format clasic, pe hârtie, problema utilizării diacriticeilor a fost privită doar din perspectiva corectitudinii gramaticale și a ortografiei. Desenarea diacriticilor nu era o problemă tehnică, ci doar de cunoștințe lingvistice. Pentru unele sarcini rezolvate în scris în timpul semestrului, solicitate prin e-mail, de exemplu, nu a existat mereu obligativitatea predării

lor scrise pe tastatură. În funcție de tipul sarcinii ce trebuia rezolvată, exista adesea și posibilitatea de a transmite textul scris de mână. Studenții au preferat, în cazul în care dispuneau de o tabletă cu creion, să rezolve sarcina cu scriere de mână direct în documentul transmis / în manualul digitalizat sau să rezolve sarcina pe hârtie, să încarce și să transmită imaginea rezultată. Răspunsul lor inevitabil la întrebarea de ce de mână și nu pe tastatură în limba română: pentru că e mai rapid și sigur. Nu este pierdut timp prețios pentru căutarea caracterelor românești cu diacritice și există o oarecare siguranță că acele diacritice scrise de mână sunt mai exacte și conforme cu standardele stabilite de Academia Română pentru limba română.

A apărut, așadar, o nouă provocare pentru cursurile de RLS, pentru testarea și evaluarea competențelor lingvistice dobândite de studenții de la UMFVBT. Exersarea scrierii în limba română, atât de mână, cât și pe tastatură trebuie avută în vedere în ambele variante. Sesizarea diferențelor între sedilă, ogonek, caron, tildă, macron și diacriticele specifice literelor românești (căciuliță, coif, virguliță) trebuie exersată pentru a evita utilizarea caracterelor fără diacritice sau a diacriticelor greșite. De asemenea, trebuie exersată scrierea cu diacritice pentru a deveni mai rapid în tastare, presiunea timpului, de multe ori, punându-și amprenta asupra elaborării unui text. Mai ales în cazul textelor elaborate în timpul unui examen scris contează durata necesară scrierii/tastării lui propriu-zise. A avea generată tastatura românească (indiferent de cea fizică pe care o folosim, fie ea QWERTY, AZERTY sau QWERTZ, puțini dintre noi având tastatura fizică românească ce menționează pe taste și caracterele cu diacritice) este un prim pas. Devine absolut necesară adăugarea pe laptop sau calculator a configurației tastaturii pentru limba română. Pe telefonul mobil, accesarea diferită a caracterelor românești trebuie, de asemenea, exersată. Cursul de RLS se îmbogățește, așadar, cu această atenție deosebită acordată scrierii cu diacritice prin tastarea caracterelor pe tastatura fizică sau pe ecranul tactil al tabletei sau telefonului.

3.1.2. Viteza de tastare

Dacă în limba maternă a studenților sau în engleză/franceză, limba de studiu, scrierea pe tastatură este (extrem de) rapidă, pentru o scriere corectă în cazul RLS trebuie ajustat timpul acordat rezolvării unei sarcini în scris. Studiul realizat de Dhakal et al. în ceea ce privește rapiditatea tastării/introducerii unui text în limba engleză prin tastare prezintă datele obținute de la 168.000 de utilizatori ai tastaturii fizice de calculator/laptop sau a celei

de pe ecranul tactil. Participanții la studiu sunt tineri din SUA interesați de testarea și îmbunătățirea competențelor lor de tastare a unui text pe tastatura fizică sau pe displayurile interactive. Diferențele rezultate iau în considerare numărul de degete utilizate, numărul de greșeli corectate, durata apăsării pe taste etc.

Cei mai lenți la scrierea pe tastatură ajung la 26 de cuvinte/minut, față de cei rapizi care reușesc să introducă 78 de cuvinte/minut (Dhakal et al. 2018: 4). Utilizarea unui număr mai mare de degete și mișcarea cât mai redusă a mâinilor accelerează scrierea pe tastatură. Cercetătorii au observat că în cazul tastării caracterelor pe displayurile interactive numărul de degete utilizate se reduce la 1-2. Performanța scade în această situație. În studiul lui Dhakal et al. media de cuvinte tastate pe minut pe o tastatură fizică este de aproximativ 52 (Dhakal et al. 2018: 5), față de media de 30 de cuvinte/minut la tastarea pe displayurile interactive (Dhakal et al. 2018: 2). Cei mai rapizi în tastare au făcut și mai puține greșeli sau au lăsat mai puține greșeli necorectate. Atunci când se fac mai puține greșeli la tastare se câștigă timp, mai bine spus, acesta nu este pierdut pentru corectură. Tot cei mai rapizi sunt și cei care s-au folosit de mai multe degete pentru tastarea textelor, 8 degete, față de cei mai lenți ce s-au folosit de 5 degete (Dhakal et al. 2018: 6).

În ceea ce privește scrierea pe telefonul mobil, Anna Feit, una dintre cercetătoarele implicate în studiul mai sus amintit, precizează că există o diferență în funcție de vârsta utilizatorilor: tinerii tastează aproximativ 40 de cuvinte/minut, în timp ce persoanele peste 40-50 de ani de abia 26-29 de cuvinte/minut (cf. Haase 2020). În cazul nostru, cei implicați în tastarea textelor în limba română sunt studenții mediciști din semestrele I-IV, ce au o medie de vârstă de 21 de ani. Cei aflați la această vârstă sunt obișnuiți cu tastarea mesajelor pe telefonul mobil, dar elaborarea unui text scris într-o limbă ce o stăpânesc doar la nivelul A1, A2 sau B1 îi încetinește considerabil.

Pentru studenții ce abia încep să se obișnuiască cu limba română, cu caracterele și sunetele ei, scrierea este, desigur, mult mai lentă. Pornind de la studiul prezentat, dacă vorbim despre RLS nivelul B1, de exemplu, ne putem orienta în ce privește viteza de tastare în funcție de cele mai slabe rezultate. Așadar, tastarea a 26 de cuvinte/minut pe tastatură fizică ar fi un scor deosebit de bun, iar utilizarea telefonului mobil ar încetini și mai mult producătorul de text. Timpul de care poate beneficia un student pentru a rezolva o sarcină în scris prin tastare a textului trebuie atent calculat și atribuit

în funcție de nivelul de competență lingvistică la care se află, respectiv în funcție de aparatul digital pe care îl utilizează.

3.2. Amprenta „elementelor secundare”: ortografia și timpul alocat

Partea scrisă a testului de competență lingvistică RLS cuprinde testarea și evaluarea competențelor de înțelegere la ascultare, de producere și receptare a unui text scris, de interacțiune și de mediere prin intermediul scrisului. În situația în care testul este online, la distanță, sau cursanții se află în aceeași sală, dar testul este unul digital, se face trecerea de la scrierea de mână la cea pe tastatură.

Lipsa diacriticelor sau utilizarea lor greșită în textele scrise în cadrul evaluării intrau până acum în categoria greșelilor de gramatică sau ortografie. Acestea își aveau mereu partea lor din punctajul total alocat rezolvării unei sarcini în scris, ținându-se cont de nivelul de competență lingvistică testat sau de influența pe care eventualele greșeli ar putea să o aibă asupra înțelegerii corecte a mesajului. Testarea competențelor în format digital aduce cu sine o schimbare în acest sens. Mai ales pentru începătorii în ale învățării RLS, cei mai neinițiați (nivel A1-A2) se văd în fața unui obstacol mai greu de trecut. Faptul că nu sunt obișnuiți cu o tastatură românească, nu au caracterele românești pe tabletă sau pe telefonul mobil îi face mai lenți, iar rezolvarea sarcinii lingvistice într-un timp scurt se complică și la un alt nivel, cel tehnic. De asemenea, reacția într-o situație de comunicare prin SMS, de exemplu, îi pune în timpul exersării și învățării limbii române în situația ca atunci când s-au străduit să scrie textul cu diacritice, acesta să nu poată fi trimis sau primirea textului de către destinatar să fie deficitară, aplicația neputând interpreta corect caracterele cu diacritice.

Pentru căutările pe internet a unor serii de informații în limba română, tastarea fără diacritice este mai la îndemână pentru majoritatea, iar rezultatul este la fel ca atunci când studenții se străduiesc să scrie cu diacritice în căsuța de căutare sau chiar mai divers. Informațiile căutării sunt adesea fără diacritice, ceea ce nu este extrem de motivant pentru cei care învață RLS să le utilizeze la rândul lor. Numeroasele texte în limba română citite de studenți pe internet, scrise fără diacritice, nu ajută deloc la reținerea formelor corecte și sunt departe de a fi un stimulent pentru acordarea atenției cuvenite ortografiei.

Revenind la testarea competențelor de comunicare în scris, alegerea dispozitivului digital ce urmează a fi utilizat pentru rezolvarea sarcinilor din test trebuie să primească atenția cuvenită pentru ca scrierea cu diacritice să

poată funcționa. Telefonul mobil, de exemplu, folosit în cazul exersării comunicării în limba română prin SMS sau pe WhatsApp nu este cu siguranță aparatul potrivit pentru un examen. Printre alte inconveniente, scrierea în limba română utilizând caracterele cu diacritice, nu este extrem de ușoară pe telefonul mobil, iar un exercițiu suplimentar este necesar, pentru a alege din multitudinea de caractere de pe o tastă forma potrivită pentru limba română. Scrierea corectă necesită un efort suplimentar, un efort pentru care este important să alocăm mai ales timp, atât în perioada de pregătire, dar mai ales în cea de testare a competențelor dobândite. Pandemia COVID-19 a venit neașteptată și a cerut instaurarea unor noi reguli de testare și evaluare a competențelor lingvistice. A apărut atunci și întrebarea: în ce măsură este acceptată scrierea fără diacritice în general și la examenul de RLS în special? Schimbă testarea în format digital cerințele și modul de evaluare?

Cursanții de la UMFVBT sunt viitori medici pentru care limba, comunicarea între doctor și pacient sau între doctor și un alt coleg din sistemul sanitar este extrem de importantă, iar cele spuse/scrise trebuie să fie fără echivoc. Învățarea de la început a scrierii corecte este absolut necesară, ea fiind greu de recuperat mai târziu. Aceasta ar fi, cel puțin, concluzia unui experiment german. Metoda propusă de Jürgen Reichen, „Lesen durch Schreiben”, citire prin scriere sau scriere după auz, ce lasă copiii să scrie mai întâi așa cum aud cuvintele, metodă adoptată acum câțiva ani de școlile primare în mai multe landuri germane, este interzisă între timp deoarece lacunele și dezorientarea create sunt mult mai dificil de remediat mai târziu. A acorda atenția cuvenită ortografiei pe parcursul învățării scrierii, astfel încât greșelile să nu apară sau să fie mărunte, este mai degrabă recomandat (*Fibelprinzip statt Schreiben nach Gehör – NRW stellt Rechtschreibunterricht um*).

A cunoaște regulile ortografice și a ne putea corecta singuri textul scris este în continuare important, chiar dacă o serie de aplicații ne ajută să corectăm textul, să îi adăugăm diacriticele necesare. Rezultatele oferite de aceste aplicații sunt în acest moment de luat în considerare doar ca propuneri, dar forma definitivă, respectiv decizia finală este luată de cel care scrie textul (vezi ca exemplu pagina www.diacritice.ro ce transformă automat un text fără într-unul cu diacritice). Decizia dacă varianta *vă merge* sau *va merge* este corectă în context trebuie luată de cel care scrie/concepe textul. Programele de corectură pentru limba română pot marca eventual că *va* trebuie verificat dacă este corect în context cu diacritice sau fără, dar nu pot deocamdată indica varianta corectă. În caz extrem, o scriere cu un volum

foarte mare de greșeli de ortografie poate duce și la imposibilitatea ca vreun program informatic să descifreze textul, să-l poată interpreta astfel încât să ofere o eventuală propunere de corectură.

Scrierea „lejeră”, fără a ține cont de greșelile de ortografie, de caracterele cu diacritice o întâlnim adesea în mesajele digitale scurte între prieteni, ce sunt scrise rapid și, în general, nu sunt recitite. Dar și în acest caz mediile educate nu ignoră greșelile, doar le tolerează într-o oarecare măsură, atâta timp cât ele nu sunt majore și nu se repetă, devenind supărătoare. În funcție de canalul de comunicare și de dispozitivul digital ales, se observă și un specific al ortografiei acestor mesaje scurte: înlocuirea unor caractere cu diacritice, de exemplu ș înlocuit de *shi* sau ț de *tz*, se limitează la mesajele între prieteni, dar nu se regăsesc în comunicarea oficială, respectiv instituțională (vezi și Zafiu 2010). Ar fi de neînțeles pentru un pacient să primească de la doctorul său curant un mesaj cu astfel de „inovații” ortografice. Aceste diferențe de registru trebuie semnalate și tematizate și la cursul de RLS, iar învățarea adaptării propriului mesaj situației de comunicare este importantă. Necesitatea recitirii și revizuirii unui mesaj scris, oricât de scurt ar fi el, trebuie accentuată și exersată, iar timpul necesar acestor faze ale scrierii unui text trebuie calculat în cazul examinării competențelor de comunicare în scris.

Nu în ultimul rând, comunicarea în scris, într-o formă cât mai corectă și elaborată, este apanajul persoanelor instruite. Așadar, greșeli de ortografie frecvent întâlnite în textele personalului medical ar fi de neacceptat în interiorul corpului medical sau în relația acestuia cu pacienții. Ele ar putea fi o dovadă a superficialității cadrului medical și pot duce la neînțelegeri ce afectează în unele cazuri chiar sănătatea pacientului. În funcție de contextul în care este elaborat un text și de persoana sau instituția căreia îi este adresat, atenția acordată ortografiei face diferența între autori, iar acest fapt poate defini, de exemplu, încrederea în medicul curant, poate spune ceva despre pregătirea, meticulozitatea sau atenția sa față de interlocutor.

Atâta timp cât în cadrul cursurilor și testelor de RLS scrierea pe tastatură era doar ocazională, în cazul scrierii de mână ortografia nu a fost nicidecum neglijată. Ea a devenit un element căruia era necesar să i se acorde o atenție mai specială doar în momentul în care studenții sau lovit de dificultatea găsirii caracterelor românești cu diacritice pe tastatură și de necesitatea, în cazul examenelor, de scriere (mai) rapidă. Exercițiul de a scrie de mână este însă în continuare păstrat. Unul dintre motive ar fi funcția sa mnemotehnică: informația nouă se fixează mult mai bine atunci

când cuvintele sunt realizate manual pe hârtie cu un instrument de scris. Iar ideea că astăzi scriem mai puțin de mână nu este valabilă și în cazul medicilor în România. Majoritatea formularelor din spitale și clinici se completează încă de mână, iar scrierea corectă este absolut necesară. În cazul scrierii de mână, diacriticele nu lipsesc nici în cea mai rapidă scriere. Este important, așadar, ca la cursul de RLS pentru viitorii medici să fie abordate ambele variante de scriere: de mână și pe tastatură.

3.3. Teste pe tastatură. Structura testului digital și evaluarea competențelor de comunicare în scris

Se poate preda, exersa, cu atenție deosebită acordată ortografiei și accepta în cazul testării ignorarea acesteia? Bineînțeles că nu. Este posibilă desfășurarea examenului scris ca înainte de pandemie, și anume față în față, cu creion și hârtie? Nu neapărat. Cerințele s-au schimbat odată cu pandemia, așadar conținutul și formatul testelor trebuie adaptate noilor condiții. Testul de RLS în scris era înainte de pandemie unul sumativ și cuprindea o parte formată din itemi gen *multiplechoice* (incluzând aici mai multe tipuri de itemi, de exemplu cele la care se alege varianta corectă din cele 4-5 date, cele la care este necesară decizia între adevărat sau fals etc.) și o parte de producere de text mai scurt sau mai lung ca răspuns în cadrul unei interacțiuni scrise, ca text de mediere etc., un text ce presupune producția de text și nu doar alegerea variantei corecte. De asemenea, înțelegerea la ascultare intră tot la partea scrisă, rezultatele înțelegerii fiind notate pe hârtie.

Condițiile tehnice impuse de organizarea testării online a dus la o segmentare a părții scrise a testului de competență lingvistică RLS, test sumativ, la final de semestru, în trei părți:

- (1) partea în care sunt testate competențele de înțelegere la ascultare;
- (2) partea generic numită de *multiple-choice*, adică zona în care studentul trebuie să aleagă varianta potrivită, să bifeze răspunsul corect sau să completeze un text cu câteva litere, respectiv un cuvânt etc., aici fiind testate competențele de receptare a unui text scris, de mediere în scris, dar și cunoștințe de gramatică și vocabular;
- (3) partea de scriere a unui pasaj, a unui text mai lung, segment în care se regăsește testarea competențelor de producere a unui text scris și de interacțiune și mediere în scris.

Prima parte a testului ce se referă la competențele de înțelegere la ascultare seamănă foarte mult sau este aproape identică cu cea în format față-n față, cu hârtie și creion. Itemii au fost creați în *Google forms* în format cu

răspunsuri multiple sau de completare a textului cu un cuvânt lipsă etc. Este important ca itemii ce se referă la textul ascultat să fie toți vizibili în același timp pe ecran, iar trecerea de la unul la altul, înainte și înapoi să fie facilă. Pentru nivelurile A1-B1 timpul alocat rezolvării acestor sarcini este în funcție de cât durează ascultarea de două ori a textului audio, cu 1-2 minute adăugate pentru verificarea completărilor și trimiterea rezultatelor către evaluator. Greșelile ortografice apărute aici, cum ar fi cele de utilizare a caracterelor fără diacritice, nu sunt depunctate decât dacă schimbă sensul și influențează masiv înțelegerea.

A doua parte a testului scris cuprinde itemii de tipul *multiple-choice*. În lumina celor prezentate mai sus, sarcinile de acest gen se îmbogățesc prin atenția ce trebuie acordată ortografiei. De exemplu, recunoașterea cuvintelor/formelor scrise corect poate fi o sarcină de rezolvat în șirul de itemi de pe *Google forms* sau *ClassMarker*. În exercițiile în care cerința este de a pune în ordine cuvinte date pentru a forma o propoziție, iar cursantul nu are la dispoziție caracterele românești, aceasta poate fi o provocare tehnică. Evaluarea rezultatului trebuie să ia în considerare acest impediment. În mod normal, copierea greșită a cuvintelor la reordonare nu ar fi întâlnită frecvent de către evaluator în cazul unui test scris de mână, dar, în acest caz particular, copierea caracterelor specifice limbii române ar da bătaie de cap suplimentară celui care oricum este sub presiunea contextului de examinare și timpului alocat. Ar fi nedreaptă cerința de a utiliza caracterele cu diacritice pentru cei care dispun de ele și posibilitatea de a le înlocui cu caracterele fără „virguliță”, „coif” sau „căciuliță” pentru cei care nu au un dispozitiv performant cu un program pentru limba română. Regulile trebuie să fie unificate pentru toți cei implicați în procesul de verificare a competențelor.

Așadar, pentru ca această parte a testului să poată funcționa bine în format digital / în regim online, timpul alocat pentru rezolvarea fiecărui item trebuie atent calculat. O fixare adecvată a limitei de timp poate minimiza tendința unor studenți de a verifica sau căuta pe internet, respectiv în suportul de curs majoritatea informațiilor cerute sau chiar de a apela la o altă persoană pentru rezolvarea sarcinilor. Această parte a testului are itemi foarte diferiți, ce presupun alocarea unei cantități diferite de timp în funcție de tipul de item. În cazul testelor pentru nivelul A1, textele ce trebuie citite pentru a rezolva itemii legați de înțelegerea la lectură sunt extrem de scurte și nu necesită timp îndelungat pentru a fi parcurse. În schimb, la B1, un text mai lung trebuie fragmentat, fiecare paragraf generând 1-3 puncte de *multiple-choice*. Se poate opta pentru determinarea timpului necesar rezolvării

testului prin cronometarea profesorului atunci când rezolvă testul și înmulțind cu trei acest timp pentru studenți sau cronometrarea studenților buni și dublarea timpului necesar. Făcând o medie, pentru partea de *multiple-choice* sunt în general recomandate 45 de secunde/item, în condițiile unui test online, mai ales (vezi și Bridgeman, Cahalan Latusis, Cline 2007). Ideal este ca întrebările să apară pe rând pe ecran și nu mai multe deodată, iar întoarcerea la întrebarea precedentă să nu mai fie posibilă. În această parte a testului la UMFVBT am optat pentru alocarea a 45 de secunde/item, fără posibilitatea de a reveni la itemii deja rezolvați.

Aceste două părți ale testului scris pot beneficia de o corectură automată. Pentru ca aceasta să funcționeze cât mai bine, iar o corectură manuală să fie cât mai puțin necesară, trebuie acordată o atenție deosebită soluțiilor acceptate a fi corecte, acestea fiind de la început introduse pentru corectura automată. Dacă uneori putem accepta forme fără diacritice ca fiind corecte, lipsa acestora neafectând înțelegerea, experiența ultimei perioade ne-a arătat că mult mai multe aspecte ale scrierii trebuie avute în vedere. De exemplu, unii studenți au setat calculatorul astfel încât orice început de text să fie automat cu majusculă, iar acest lucru se întâmplă și atunci când scriu un singur cuvânt, alții sunt obișnuiți să scrie doar cu majuscule, alții lasă, poate din neglijență, un spațiu înaintea cuvântului pe care îl au de introdus sau lasă un spațiu între ultimul cuvânt al unei propoziții și punct etc. Toate aceste situații trebuie discutate la cursul de RLS, trebuie avute în vedere la pregătirea corecturii automate, iar evaluarea competențelor trebuie să țină seama de ele.

Segmentul de test ce cuprinde scrierea „propriu-zisă”, fie de răspuns la un mesaj sau de producere a unui text în scris etc. are o alocare diferită de timp. În funcție de numărul de cuvinte ce este cerut pentru a îndeplini sarcina, sugerăm, de exemplu, alocarea a 20 de minute pentru un mesaj foarte scurt de răspuns și realizarea unui text de minimum 30 de cuvinte la nivelul A1. Teme posibile ar fi: a vorbi despre programul zilnic, a se prezenta, a povesti o întâmplare pornind de la câteva imagini date, a răspunde la un e-mail/mesaj etc. La nivelurile A2 și B1 textele ce trebuie scrise sunt mai ample, iar elaborarea lor necesită mai mult timp. Dacă cele două subiecte din testul de A1 primesc 20 de minute pentru rezolvare, la A2, unde testul cuprinde, de exemplu, scrierea răspunsului la un e-mail (minimum 50 de cuvinte) și un text scurt de prezentare a apartamentului ce urmează a fi dat spre închiriere, studenții pot avea 40 de minute la dispoziție să rezolve sarcinile. Se ține și aici cont de dificultatea scrierii cu diacritice pe tastatură,

fapt ce a influențat stabilirea timpului necesar. Verificarea ortografiei este importantă în această parte a testului, iar timpul alocat este mult mai generos calculat, astfel încât permite studenților să acorde timp atât formulării și scrierii corecte, cât și recitirii textului scris și corectarea sau reformularea lui. Evaluarea „manuală” a textelor scrise de studenți permite o evaluare cu discernământ a tuturor nivelurilor acestuia, de la elementele ce țin de structura și specificul genurilor textuale abordate, la îndeplinirea sarcinii, a vocabularului utilizat, a corectitudinii gramaticale, a atenției acordate ortografiei și punctuației.

4. Încheiere

Pandemia de COVID-19 nu a făcut decât să accelereze trecerea testării și evaluării competențelor de comunicare în limba română de la „creion și hârtie” la formatul digital. Indiferent de situația sanitară în viitor, partea scrisă a testului de competență lingvistică poate rămâne „pe tastatură”, în sala de curs sau în afara ei. Iar textul digital este cel care se va impune în viitor și în spitalele și clinicile românești. Studenții medicieniști trebuie să fie pregătiți să facă acest salt. Scrierea de mână este însă în continuare încurajată și exersată la cursurile de RLS, funcția sa mnemonică și nu numai fiind atât de importantă.

Referințe bibliografice:

- ***, 2019: *Fibelprinzip statt Schreiben nach Gehör – NRW stellt Rechtschreibunterricht um*, in „Deutsche Welle”, 22 august.
- BRIDGEMAN, Brent, CAHALAN LATUSIS, Cara, CLINE, Frederick 2007: *Time Requirements for the Different Item Types Proposed for Use in the Revised SAT*, New York, The College Board.
- CONSILIUL EUROPEI 2003: *Cadrul european comun de referință pentru limbi. Învățare, predare, evaluare*, trad. George Moldovanu, Chișinău, Tipografia Centrală.
- COUNCIL OF EUROPE 2020: *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment – Companion Volume*, Strasbourg, Council of Europe Publishing.
- COUNCIL OF EUROPE 2011: *Manual for Language Test Development and Examining*, Strasbourg, Council of Europe Publishing.

- DHAKAL, Vivek, FEIT, Anna Maria, KRISTENSSON, Per Ola, OULASVIRTA, Antti 2018: *Observations on Typing from 136 Million Keystrokes*, in „Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems”, p. 1-12.
- GLIGA, Lavinia 2012: *Diacritice: căciuliță, coif, virguliță*, in „Decât o revistă”, 17 ianuarie.
- HAASE, Julia 2020: *Die Ära der Computer-Tastatur ist offenbar bald zu Ende*, in „Welt”, 7 octombrie.
- ZAFIU, Rodica 2010: *Present-Day Tendencies in the Romanian Language*, in „Journal of Humanistic and Social Studies”, vol. 1, Iss. 2, Arad, Editura Universității Aurel Vlaicu, p. 55-67.

II. RECENZII / EVOCĂRI

MARIA SUBI

**„ÎN DULCELE STIL CLASIC”. LATINA STUDIA, TIMIȘOARA,
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST, 2020, 271 p.**

DOI: 10.35923/AUTFil.60.19

Lucrarea Mariei Subi, revelator intitulată „*În dulcele stil clasic*”, folosește ca titlu un citat reprezentând, la rândul său, titlul unui volum de versuri și al uneia dintre poeziile cuprinse în acest op aparținând neomodernistului Nichita Stănescu. Atentă și sensibilă la nuanțele stilistice, autoarea calcă, din și cu pioasă emulație, pe urmele magistrului îndrăgit, G. I. Tohăneanu, și în privința alegerii acestui titlu, în care rezonanța epitetului „dulce” produce o multitudine de ecouri din lirica latină și română. Utilizarea unui asemenea crâmpei poetic în fruntea cărții sale mi se pare astfel justificată nu atât prin trimiterea metatextuală ca citat omagial, cât, mai degrabă, prin puterea evocatoare a sintagmei, prin valoarea sa emblematică, de profesiune de credință, declarată de autoare, cu trimitere, explicitată prin subtitlul *Latina studia*, la clasicismul roman.

Cele patru studii consistente ce alcătuiesc volumul sunt dedicate poetului național roman Vergilius, toate îndreptându-se către capodopera sa, *Aeneis*. Deși creația vergiliană este străbătută și răzbătută în / de literatura de specialitate de două milenii încoace, lucrarea Mariei Subi oferă specialistului sentimentul paradoxal că îi este atât familiară, cât și inedită, așa cum se întâmplă cu orice produs intelectual valoros. După un *Cuvânt-înainte*, care dezvăluie modelul profesional reprezentat de latinistul G. I. Tohăneanu, precum și pe destinatarii lucrării, latiniștii formați sau în curs de specializare, conturarea orizontului de așteptare se realizează prin caracterul introductiv al primului capitol (p. 21-34), autoarea aderând pe deplin la ideea, anterior formulată de către exegeți, că epopeea vergiliană reprezintă o chintesență a tradiției literare antice (p. 24), o operă universală, având în centrul semnificațiilor sale imaginea întemeietorului de neam, întruchipat de Aeneas.

Următoarele trei capitole analizează detaliat secvențe din cartea întâi a *Eneidei*, utilizarea ca material didactic universitar constituind o cauză și un

scop major, ambele declarate, ale lucrării. Virtuțile exegetice ale Mariei Subi conferă acestor studii o amprentă proprie, inconfundabilă, prin capacitatea sa de a fi, simultan sau alternativ, analitică și sintetică, prin acuitatea de a surprinde, exprima și explicita universul ideatic și stilistic vergilian, până în articulările sale intime. Ceea ce uneori nu doar amatorul (în sens etimologic) pasionat de opera vergiliană, ci chiar împătimitul cercetător resimte ca farmec inefabil, ce se sustrage sistematic definirii ultime, autoarea reușește să capteze cu stăruință și sagacitate, dar și să expună irefutabil, printr-o argumentare în care explicația și ilustrarea se împletesc și susțin constant, plecând de cele mai multe ori de la expresia artistică înspre evidențierea ideilor poetice, fără să piardă niciun moment din vedere ansamblul.

Incursiunea în universul *Eneidei* începe, cum altfel (?!), cu prologul epopeii (p. 35-86), textul latin fiind urmat de două traduceri exemplare, aparținând lui G. I. Tohăneanu (1994) și Ecaterinei Andreica (2014), însă, în cuprinsul analizelor sale secvențiale, Maria Subi apelează la toți traducătorii importanți ai capodoperei vergiliene (Coșbuc, Murărașu, Herescu, Naum, Lovinescu, Slușanschi etc.), procedeul prilejuind cititorilor o vedere comparativă, dar și, în ultimă instanță, o apreciere a multiplelor posibilități de traducere artistică, oferite de limba română. Încă din acest prim studiu se vedește amprenta autoarei, ce atestă o vocație a exhaustivității: pentru lămurirea semnificațiilor textului vergilian excerptat, aceasta apelează permanent la interconectarea diferitelor paliere lingvistice, la etimologie, fonetică, formarea cuvintelor, semantică, morfologie și sintaxă, într-un demers interpretativ și stilistic integrativ.

În aceeași manieră sunt realizate și următoarele două studii, unul dedicat celebrei furtuni marine, care provoacă naufragiul pribegilor troieni în apropierea Cartaginei (p. 87-196), iar celălalt concentrat în jurul descrierii lui Aeneas la prima sa apariție în fața reginei Dido (p. 197-248), în ambele episoade reliefându-se virtuozitatea ekphrastică a poetului mantuan, înclinat către „diverse descrieri de opere de artă” (p. 221), precum și talentul neegalat al acestuia de a picta în cuvinte, fie că zugrăvește o priveliște marină plină de dramatism vizual ori un portret regal impregnat de însemne aluziv augusteice. Aici, de altfel, identificăm unul dintre punctele de interes în care excelează și volumul „*În dulcele stil clasic*”. *Latina studia*, ale cărui comentarii reliefează diversitatea modalităților de redare și sugestie a cromaticului în textul vergilian: *argentum*, -i și *argentūs* (3) ‘de argint, argintiu’; *aurum*, -i și *aurūs* (3) ‘de aur, auriu’; *cera*, -ae ‘ceară’ și *cerūs* (3) ‘de ceară, alb ca ceara’; *ebur*, -oris ‘fildeș’ și *eburnūs* (3) ‘eburneu’; *lac*,

lactis ‘lapte’ și *lactēus* (3) ‘de culoarea laptelui’; *marmor,-oris* ‘marmură’ și *marmorēus* (3) ‘de marmură, marmoreu’; *nix, nivis* ‘nea’ și *nivēus* (3) ‘de nea, zăpeziu’; *purpura,-ae* și *purpurēus* (3) ‘de purpură, purpuriu’ etc. „Imagini expresive iau naștere, în limbajul artistic, din valorificarea unor astfel de cromonime”, care evocă felurite elemente ale universului sensibil, integrate în „variate structuri metaforice sau comparative” (p. 224).

Complementar și în oglindă, autoarea îmbogățește spectrul vizual al receptării operei vergiliene prin includerea unor relevante tablouri inspirate din *Eneida* sau a altor reprezentări plastice referitoare la Vergilius, Aeneas sau la Octavianus Augustus, personalitatea politică ce câștigă, prin programul său național, adevărată sinceră a poetului. Demersul complex al talmăcirii și al lămuririi multiplelor semnificații ale textului vergilian se sprijină pe o bogăție impresionantă de referințe din perimetrul literaturii și al criticii literare antice grecești și latine, precum și pe constante conexiuni cu clasicii literaturii române (Vasile Alecsandri, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale, George Călinescu, Barbu Delavrancea, Mircea Eliade, Mihai Eminescu, Ion Heliade-Rădulescu, Calistrat Hogaș, Alexandru Macedonski, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu etc.) sau cu scriitori și opere din diferite perioade și curente ale literaturii europene (Luís de Camões, Joseph Conrad, Victor Hugo, François Rabelais, William Shakespeare etc.), aparatul critic ireproșabil dovedind erudiție și acribie.

Ducând comentariul ideatic și stilistic la un nivel comparabil cu modelele invocate, atât cel antic, al lui Servius și Macrobius, cât și cel deprins, încă din anii de formare, de la dascăli eminenti, precum Ecaterina Andreica și G. I. Tohăneanu, fără a-și pierde însă vocea auctorială și capacitatea interpretativă personală, Maria Subi procedează la o selecție avizată a imensei bibliografii vergiliene, întrebuițând peste o sută de lucrări și tot atâtea surse, de natură să susțină viziunea proprie, viziune ce se bazează pe frecventarea asiduă, timp de decenii bune, a textului original latin, confruntat cu variantele traductive românești. Mănuind o frază amplă, ce amintește de perioadele ciceroniene, lucrarea este totodată un exemplu de acuratețe lingvistică și ideatică, o demonstrație, pilduitoare și demnă de urmat de către discipoli și emuli, a găsirii cuvintelor, intens căutate, „ce exprimă adevărul” acestei capodopere a literaturii universale, neegalabile în spirit și în expresie artistică.

Elena-Tia SANDU

DANIELA GHELTOFAN

MIC DICȚIONAR DE CUVINTE-REALIA RUSEȘTI ȘI CORESPONDENȚELE LOR LEXICO-FRAZEOLOGICE ROMÂNEȘTI, TIMIȘOARA, EDITURA MIRTON, 2021, 197 p.

DOI: 10.35923/AUTFil.60.20

Apărut în 2021 la Editura Mirton, *Micul dicționar de cuvinte-realie rusești și corespondențele lor lexico-frazeologice românești* al Danielei Gheltofán reprezintă o prelungire firească a cercetărilor întreprinse de autoare în domeniul lingvisticii, care au luat atât forma unei cărți, *Antonimia. O abordare sistemică și extrasistemică* (Universitaria, 2014), cât și a unui număr de articole¹ publicate în reviste de specialitate sau volume colective. Mai mult, încercând să încadrăm această lucrare lexicografică într-un context mai larg, am putea spune că ea își găsește un binemeritat loc în peisajul academic timișorean, cunoscută fiind contribuția unor rusiști din Universitatea de Vest (Marin Bucă, Ivan Evseev, Valentin Moldovan, Richard Sârbu) la realizarea unor dicționare, resurse esențiale în studiul limbilor română și rusă și al culturilor asociate acestor idiomuri.

Plecând de la ideea că unitatea-realie este un *detector/mediator de cultură* sau *detector/mediator cultural*, acest „mic dicționar” este, așa cum se arată în *Cuvântul-înainte*, „un prilej de reflectare asupra dificultăților și provocărilor care apar în identificarea sau clarificarea unor echivalențe de tip cultural-semantic, din limba rusă în limba română” (p. 8). În constituirea

¹ Spre exemplificare, le notăm aici pe cele mai recente, care abordează tematica unităților-realie: *Fantastic Realia: Some Lexical Correspondences (Russian-Romanian)*, in „Scientific Bulletin of Politehnica University of Timișoara. Transactions on Modern Languages”, 20 (1), 2021, p. 16-28; *Realia culinare în limbile rusă și română. Corespondențe lexicale și frazeologice*, in AUT, nr. 58, 2020, p. 49-57; *Some historical realia in Russian and Romanian: lexical and phraseological correspondences*, in „Scientific Bulletin of Politehnica University of Timișoara. Transactions on Modern Languages”, 19 (1), 2020, p. 23-32; *Lexemul-realie ca revelator și mediator cultural. Studiu de caz: Rusia imperială, o istorie culturală a secolului al XIX-lea de Antoaneta Olteanu*, in Maria Subi, Simona Constantinovici, Mirela-Ioana Borchin-Dorcescu, Irina-Diana Mădroane, Gabriela Radu (ed.), *G.I. Tohăneanu, Exegi Monumentum. Lucrările Colocviului „G.I. Tohăneanu”* (ediția a V-a, sept. 2018), Timișoara, EUV, 2019, p. 138-146.

lui, Daniela Gheltofán și-a fundamentat cercetarea preponderent pe studii semnate de cercetători slaviști, nume de referință ale literaturii de specialitate: S. Florin, S. Vlahov, E. M. Vereščaghin, V. G. Kostomarov, G. D. Tomachin și alții. De asemenea, sunt consultate cu folos și citate lucrări care subliniază legătura indisolubilă dintre limbă și cultură, precum și contactul acestora cu alte „limbi-culturi”. Este astfel ilustrată perspectiva interdisciplinară adoptată de autoare care, pe lângă studiile de lingvistică, își alege repere teoretice din sfera folclorului, mitologiei și antropologiei (I. Evseev, C. Levi-Strauss) și din cea a traductologiei (S. Florin, S. Vlahov, A. V. Fedorov, V. N. Komissarov, Georgiana Badea). Dicționarul conține aproximativ 200 de cuvinte-realia care, așa cum se explică în notele de subsol 35 și 36, au fost selectate din studiile despre istoria, cultura și civilizația rusă, operele marilor clasici ruși, ghidurile turistice despre Rusia și webografia din domeniu și definite în baza explicațiilor din dicționarele explicative, enciclopedice și de specialitate. Pentru o ușoară consultare, cuvintele sunt transliterate și ordonate alfabetic. Se cuvine să menționăm și faptul că, pentru fiecare intrare, cititorul regăsește nu doar o clarificare a lexemului respectiv din punct de vedere cultural, ci și mai multe modalități de redare a acestuia în limba română. Dacă luăm ca exemplu articolul rezervat unității-realia *rubaska* putem observa că, pe lângă definiție și soluții traductive, sunt enumerate o serie de expresii idiomatice în care aceasta apare și corespondențele lor frazeologice românești.

Relevanța științifică a *Micului dicționar...* reiese nu doar din informațiile furnizate pentru cuvintele-titlu, ci și din elementele paratextuale care-l preced sau urmează. La început, pe lângă alfabetul limbii ruse și lista terminologică bilingvă, ambele cu rolul de a facilita consultarea acestei lucrări lexicografice, se regăsește și un amplu studiu introductiv, sugestiv intitulat *Conceptul de realia*. Cu acest prilej, Daniela Gheltofán își delimitează și definește, așa cum o impun normele redactării științifice, obiectul de studiu, propune o tipologie a cuvintelor-realia și enunță mai multe modalități de redare a acestora în limba română. Din reperele teoretice exploatate pentru această cercetare reiese că lexemele-realia, deși se deosebesc mai mult sau mai puțin de o întreagă serie de noțiuni (cvasi)sinonimice (etnolexem, exotism, barbarism, cuvinte cu echivalent zero, cuvinte conotative, lexic etnocultural, lexic fără echivalent, cultureme, xenisme, cultisme, culturionime, lingvocultureme, polionime, idionime, idioculturionime), se înscriu totuși alături de ele într-o categorie integratoare, denumită generic „cunoștințe de fond cultural” (v. E. M. Vereščaghin, V. G. Kostomarov). Autoarea reia o idee susținută în

domeniul culturii și civilizației, subliniind faptul că „noțiunea de cultură este circumscrisă noțiunii de realia, iar lacuna reprezintă un vid lexical, cu care se operează îndeosebi în lingvistica contrastivă” (p. 19). Trecând prin filtrul gândirii proprii numeroase idei din domeniu, Daniela Gheltofan formulează mai multe observații despre „obiectul-realial”, „cuvintele-realial” și valoarea conotativă a acestora, aspecte care amintesc de triada binecunoscută în terminologie obiect-termen-concept. Pentru ilustrarea noțiunilor de „cuvânt-realial” și „obiect-realial” sunt alese exemple atât din literatură, cât și din lumea cinematografică și a sportului. Sunt astfel aduse în discuție lexeme întâlnite în povestirea *Marele duce* a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, filmul de animație pentru copii *Masha și ursul* sau elemente de vestimentație precum *kokoșnikul* care, folosit în cadrul unei competiții sportive, ajunge să semnifice obținerea unui rezultat fericit. Totodată, o atenție deosebită este acordată diferențelor dintre mitonimele populare precum Pasărea-Măiastră, rusalce, dragoni, balauri etc. și mitonimele culte ilustrate prin personajul *hobbitul* imaginat de J.R.R. Tolkien.

La baza tipologiei cuvintelor-realial se află „o serie de clasificări tradiționale din spațiul rus” (p. 37), din care sunt reținute cinci mari categorii: realia etnografice, realia socio-politice și administrative, realia geografice, realia onomastice și realia aforistice.

În ceea ce privește traducerea cuvintelor-realial se arată că „traducătorii întâmpină diverse dificultăți în păstrarea conotațiilor culturale, însă se găsesc rezolvări traductive semnificative și relevante” (p. 50) precum: transliterația, adaptarea fonetică și grafică, traducerea literală (semantică), traducerea aproximativă, traducerea descriptivă (explicativă, perifrastică), traducerea prin hiperonimizare sau hiponimizare și dubletele traductive. Pe lângă procedeele de traducere folosite pentru selectarea corespondentului potrivit, mai sunt menționate și alte aspecte de care trebuie să se țină seama: tipul de text în care aceste elemente purtătoare de informație culturală apar și publicul-țintă.

La finalul *Micului dicționar...* se regăsesc câteva resurse complementare precum indicele, bibliografia și rezumatul în limbile română, rusă și engleză. Acestea contribuie nu doar la constituirea unei imagini integratoare a cărții, ci au și rolul de a veni în sprijinul cititorului al cărui profil nu este neapărat de specialist, materialul prezentat adresându-se și unui public mai larg, pasionat de limba și cultura rusă. Un survol al bibliografiei ne permite să observăm că, în constituirea acestui instrument lexicografic, s-a recurs, pe lângă studiile care stau la baza cercetărilor în domeniu, și la articole de dată

recentă, un *marker*, dacă ne este permis să spunem astfel, al interesului autoarei în a-și actualiza și alinia cunoștințele cu tendințele actuale din lexicologie, antropologie și traductologie.

Observațiile formulate anterior ne permit să conchidem că lucrarea lexicografică întreprinsă de Daniela Gheltofan are, incontestabil, o valoare deosebită prin preocuparea constantă de a lămuri sensurile termenilor cu care se operează, prin actualitatea și acuratețea informației și prin ordonarea acesteia, astfel încât *Micul dicționar de cuvinte-realia rusești și corespondențele lor lexico-frazeologice românești* să se prezinte drept un volum ușor de parcurs și util unei largi categorii de cititori.

Ileana Neli EIBEN

JANA HRDLIČKOVÁ

***ZWEITER WELTKRIEG UND SHOAH IN DER DEUTSCH-
SPRACHIGEN HERMETISCHEN LYRIK NACH 1945, BERLIN,
FRANK & TIMME, 2021, 336 S.***

DOI: 10.35923/AUTFil.60.21

Hermetische Lyrik, oft mit einer weltfremden, selbstreflexiven, verschlüsselten und somit den Dialog ablehnenden Form der Poesie gleichgesetzt, pflegte man als direkten Gegensatz zur engagierten Dichtung zu definieren. Sicherlich sind derartige Betrachtungen zunächst von Gottfried Benns Überlegungen zum „absoluten Gedicht“ als eine „anachoretische“ und monologische Kunst und später vom Bestseller des Romanisten Hugo Friedrich zur „Struktur der modernen Lyrik“ entscheidend geprägt. Doch gegen eine Reduktion poetischer Hermetik auf Artistik und dunkle Metaphern, die auf eine Abschirmung gegen die äußere Welt deuten, haben sich bereits Dichter wie Paul Celan vehement gewehrt und ihre Poesie als „verzweifeltes Gespräch“ (Celan 2000: 198) und als ein dem „Akut des Heutigen“ (Celan 2000: 190) unterstelltes „Gegenwort“ (Celan 2000: 189)

definiert. Allmählich folgte auch die Einsicht der Literaturwissenschaft in die subversive Dialogizität hermetischer Dichtung. Wie erkenntnisreich, ja entlarvend gerade die hermetische Poesie in Bezug auf die Gegenwart und Vergangenheit tatsächlich ist und wie genau sie Traumata wie beispielsweise jene des Zweiten Weltkrieges und der Shoah herausarbeiten kann, sind Fragen, die bis heute noch Literaturhistoriker beschäftigen.

So geht die Autorin Jana Hrdličková in ihrem Buch *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945* der Frage nach, inwieweit die hermetische Lyrik dialogisch, realitätsnah und engagiert ist und untersucht das monografisch am Leben und Werk von Nelly Sachs, Erich Arendt, Ernst Meister, Paul Celan und Ingeborg Bachmann sowie exemplarisch, im Dialog ausgewählter Gedichttexte der genannten Autoren.

Einleitend diskutiert Hrdličková die Problematik der Begriffsbestimmung „hermetische Lyrik“ und schlussfolgert angesichts der Unschärfe des Terminus und der Tatsache, dass „er ja bei den hier behandelten AutorInnen [...] als eine durchaus negative Etikettierung empfunden“ (S. 27) wurde, den Begriff nur mit Vorbehalt zu verwenden. Dass aber dieser Fachbegriff für die Verfasserin trotzdem grundlegend bleibt, zeigt bereits der Titel des vorliegenden Buches.

Im folgenden Kapitel wird eine gut recherchierte Geschichte des hermetischen Gedichts im deutschsprachigen Raum anhand von diesbezüglich einschlägigen literaturwissenschaftlichen Texten untersucht: in den 1950er Jahren bei Gottfried Benn, Herbert Frenzel und Hugo Friedrich, in den 1960er Jahren bei Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Michael Hamburger, in den 1970er Jahren bei Gerhard Neumann, Marlies Janz und Hans Dietrich Schäfer, in den 1980er Jahren bei Bernd Witte, James K. Lyon, Gotthart Wunberg und Thomas Sparr, in den 1990er Jahren bei Günter Figal, Artur R. Boelderl und Jürgen Fohrmann und seit 2000 bei Annette Simonis, Gerhard Kurz, Cornelia Blasberg, Hermann Korte und Christine Waldschmidt. Zusammenfassend stellt Hrdličková fest, dass der Begriff vielfach als Politikum für die Zwecke konservativer oder links stehender Kreise, Wissenschaftler und Philosophen instrumentalisiert wurde und auch bei seiner philosophischen, literaturtheoretischen und -geschichtlichen Verortung der Bezug zum Trauma des Zweiten Weltkrieges und der Shoah ungenügend herausgearbeitet, bzw. „ihre (In)Kommunikabilität im Zusammenhang damit“ (S. 45) festgestellt wurde. Dies ist jene Forschungslücke, die die vorliegende Untersuchung zu decken gedenkt.

Im folgenden Teil ihres Buches erkundet die Autorin die Biografien der ausgewählten Schriftsteller im Kontext des „Wahnsinn[s] des Jahrhunderts“, in dem diese lebten. So soll diese hermeneutische Kontextualisierung mit ihren nuanciert gesetzten Akzenten ein genaueres und profunderes Verständnis der rationalen und emotionalen Stimmigkeit wie auch des subtilen Engagements der lyrischen Hermetik bei den genannten Dichtern ermöglichen. Wenn die Biografie von Nelly Sachs symbolisch für eine Überlebende der Shoah ist, die ihre Flucht im letztmöglichen Moment antritt und im Exil zwar kein wirkliches Zuhause mehr findet, in ihren Dichtungen aber „die Verwandlungen der Welt beschwört“ (S. 56), so übersteht der um elf Jahre jüngere Erich Arendt mehrere Fluchten und geht zum Teil gefährliche Engagements ein, in der Hoffnung eine bessere Zukunft zu erkämpfen, um schließlich „an dem grauen Alltag der hermetisch abgeriegelten DDR [zu] scheitern.“ (S. 64). Mit Ernst Meister wird im Gegensatz zu den ersten beiden Autoren ein Hermetiker besprochen, der sich im Nachkriegsdeutschland als ehemaliger Mitläufer des NS-Regimes und Opportunist zwar einsam und verloren fühlt, für die Wunden der wahren Opfer des Holocaust aber kein wirkliches Verständnis aufbringen kann, vielmehr in Abgrenzung davon und ins Leere greifend, „mit dem Allgemeinen argumentiert.“ (S. 74). Im Unterschied dazu folgt die Besprechung des dramatischen Lebens von Paul Celan, dessen Lebensweg „als exemplarisch gelten kann für verfolgte und lebenslang traumatisierte Juden, deren ‚Seelenmord‘ nicht selten eine Vorstufe des Selbstmords war.“ (S. 75). Im Falle der ehemaligen Geliebten Celans, Ingeborg Bachmann, hebt die Autorin traumatisierende Paradoxien hervor, wie das Leiden am Zweiten Weltkrieg als Tochter eines Wehrmachtsoffiziers, die sich in ihrem Schreiben gegen Krieg und Gewalt wendet und „auf eine Utopie der Aufhebung aller Grenzen in Liebe und Harmonie“ (S. 93) hofft.

Der wohl wichtigste und originellste Teil des Buches ist das 141 Seiten umfassende Kapitel 5, in welchem die Verfasserin dichterische Dialoge anhand von Gedichtparallelen, darunter von emblematischen Dichtungen der deutschsprachigen Literatur nach 1945, in überzeugenden textnahen Analysen nachweisen kann. So in Nelly Sachs' *O die Schornsteine* (1947) und Paul Celans *Todesfuge* (1948), in Erich Arendts *Der Albatros* (1951) und Ingeborg Bachmanns *Mein Vogel* (1956), in Sachs' *Völker der Erde* (1950/1961) und Bachmanns *Ihr Worte* (1961), in Celans *Fadensonnen* (1965) und in Ernst Meisters *Der neben mir* (1972) und Celans *Die fleißigen* (1968) und Sachs' *Sie schreien nicht mehr* (1971). Die von

Hrdličková analysierten Dialoge gehen über motivische, stilistische und strukturelle Ähnlichkeiten wie auch über intertextuelle Bezüge hinaus, in Richtung umfassenderer Gespräche als poetologische Reaktionen auf den „Wahnsinn des Jahrhunderts“, die zugleich auf Grundsätzliches über ihre Autoren verweisen, genauer auf „ihre Sehnsucht nach Verständigung, ihre Bereitschaft zum Dialog anhand und mithilfe ihrer Werke, die sehr wohl vom Realen ausgingen und auf Reales hinwiesen“ (S. 280). Besonders pointiert erscheint dabei die poetische Polemik, die sich in den Gedichten Paul Celans und Ernst Meisters über die Bestimmung der Lyrik nach 1945 andeutet.

Im folgenden Kapitel untersucht Jana Hrdličková den Beitrag der hermetischen Dichtung zur Entwicklung der Lyrik nach 1945 und zeigt, dass in den 1950er Jahren die hermetische Lyrik die innovativste Form der Dichtung war, die aber trotz partieller Erfolge und der von der Vergabe bedeutender Literaturpreise an die hier behandelten Autor/innen bestätigten Anerkennung von einer mehrheitlich konservativen Leserschaft nicht positiv rezipiert wurde. Ein Paradigmenwechsel bezüglich der Rezeption hermetischer Lyrik erfolgt, wie die Verfasserin nachweisen kann, in den 1960er Jahren, in welchen hermetische Dichtung entweder „völlig ins Abseits“ (S. 254) oder in die jegliches Engagement nivellierende oder stark reduzierende Nähe zur „Naturlyrik“ rückt und vielmehr am Rande des Verstummens verortet wurde. Dies obwohl Autoren wie Sachs, Celan oder Bachmann sich „in dieser Dekade verstärkt dem Politischen und Zeitgenössischen“ (S. 255) stellen, wie Hrdličková feststellt.

Abschließend fasst Jana Hrdličková ihre Hauptthesen kurz zusammen, wobei unter anderem die komplexe Funktion hermetischer Lyrik, genauer ihre kognitive, kommunikative aber auch therapeutische Dimension hervorgehoben wird.

Die gut recherchierten Kontexte, die nuancierte zugleich aber klare Argumentation eben dieser dreifachen Funktion hermetischer Lyrik nach 1945 sowie die überzeugenden hermeneutisch ausgerichteten Textinterpretationen lassen in der Arbeit von Jana Hrdličková sowohl die zunächst als „dunkel“ empfundenen Werke wie auch den „Wahnsinn“ des Jahrhunderts, in dem diese entstanden, und die mehr oder weniger gelungenen Heilprozesse, die sie initiierten, lesbarer und verständlicher werden. Desgleichen ermöglichen die hier vorgenommenen Korrekturen und die gut begründeten Erläuterungen vielschichtiger Zusammenhänge, wie jene zwischen Trauma und den verschiedenen poetischen Sprachen

der Revolte in der hermetischen Lyrik nach 1945, ein besseres Verständnis bezüglich der Aussagekraft dieser oft zu Unrecht als selbstreflexiv und realitätsfern empfundenen Gattung.

Literatur:

Celan, Paul 2000: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. III, Frankfurt/Main, Suhrkamp.

Laura CHEIE

VICTORIA FONARI

HERMENEUTICA MITULUI ANTIC ÎN POEZIA DIN REPUBLICA MOLDOVA (1990-2010). STUDIU MONOGRAFIC, CHIȘINĂU, EDITURA EPIGRAF, 2021, 272 p.

DOI: 10.35923/AUTFil.60.22

Personalitate complexă, în măsură a configura exemplar dezideratul înalt al cunoașterii și al căutării drumului înspre adevăr, Francis Bacon publică în 1609 *De sapientia veterum* „Despre înțelepciunea anticilor”. La un deceniu distanță, din considerentul mai lesnei circulații a ideilor, cartea este tradusă în engleză, vehicul lingvistic mai adecvat la început de veac XVII în patria lui Shakespeare. Ni se deslușesc de către părintele empirismului nu atât poveștile mitice și protagoniștii lor, cât, îndeosebi, jinduri, căutări, neliniști umane consubstanțiale care le-au generat. Astfel, se conturează un tablou în care lumi distincte, din eoni absolut răzlețiți, este adus la unitate de spiritul care a zămislit mitul.

Apărută în 2021 la Editura Epigraf și având girul științific al academicienului Mihai Cimpoi, cercetător de mare anvergură conceptuală și rafinat cunoscător al literaturii, noua carte a Victoriei Fonari – *Hermeneutica mitului antic în poezia din Republica Moldova (1990-2010). Studiu monografic*

– se impune înainte de toate prin tripla deschidere pe care o oferă cititorului. Astfel, un prim palier vizează conceptualizarea mitului antic, atât prin sondarea viziunilor asupra mitului și, în egală măsură, asupra gândirii mitice (așezată inclusiv în relație cu gândirea magică), cât și prin „abordarea *arhetipală* (s. a.) a straturilor abisale din perspectiva comparatistă” (p. 6). Preocupată de orchestrarea unei concepții unitare, armonice, atentă să își construiască un instrumentar adecvat incursiunilor analitice, Victoria Fonari are grijă să încapsuleze aici (*I. Hermeneutica mitului antic: perspective de investigare*, p. 8-82) tot ceea ce îi oferă o cale înspre înțelegerea mitului literar și a reverberațiilor puternice ale mitului antic în actualitatea literară proximală. În felul acesta se conturează al doilea palier, ocupând în întregime capitolul următor: *II. Metoda mitică – un instrument al criticii literare: Mihai Cimpoi, Eugen Simion* (p. 83-117). Afundându-se treptat înspre universul vizat, cercetătoarea descifrează modul în care mitul antic se instaurează în critica literară practică de două personalități proeminente ale spațiilor culturale românești de pe cele două maluri ale Prutului. Cu toate aceste câștiguri, drumul fiind, așadar, pregătit, ce ne rămâne este să o însoțim pe scriitoare în întreprinderile sale aplicative – a treia parte majoră a amplului studiu (p. 122-257), reunind propriu-zis trei capitole (*III. Spiritul Renașterii Naționale sub semnul orfismului, IV. Implicațiile mitului antic în contextul social, V. Fenomenul transcendenței în valorificarea mitului antic*), fiecare dintre acestea cu deschideri proprii, grație paletelor de poeți aflați în centrul discursului. Autoarea luminează prin optica mitului antic opera unor poeți contemporani din Republica Moldova (de la cei deveniți deja efigii ale literaturii moldovenești la cei care au parte de lecturi în mișcare – Grigore Vieru, Valeriu Matei, Nicolae Dabija, Andrei Țurcanu, Leonida Lari, Aureliu Busuioc, Victor Teleucă, Vasile Romanciuc, Tudor Palladi în dialog cu Steliana Grama). În felul acesta, cercetătoarea Victoria Fonari așază literatura poetică din țara sa într-un orizont pe care poetul lusitan Ricardo Reis – heteronim al lui Fernando Pessoa – îl indică drept principiu suveran al literaturii, al lumii: „Noutatea nu e nimic în sine, dacă ea nu prezintă o oarecare legătură cu ceea ce a precedat-o. Noutatea nici nu există, la drept vorbind, acolo unde această legătură lipsește.” Iată, așadar, una dintre formele noutății expresive urmărite printr-un ochean sensibil și bine calibrat de către Victoria Fonari.

În sine, fiecare dintre capitolele cărții merită o lectură critică distinctă, dată fiind problematica variată, adusă la unitate de optica aplicată: mitul antic. Dacă prima parte, teoretică, profilează un spirit critic având nu doar

lecturi adecvate, ci și manifestând forța de a desluși o teorie articulată și unitară, aplicată ulterior, în cea de-a doua parte majoră a cărții, analizele de detaliu asupra creațiilor poetice investigate ne descoperă un hermeneut atent, ce ascultă sufletul poemului, dar și un lucid cercetător, capabil să deslușească în țesătura textului instanțele ideatice al căror eșafodaj să ofere o viziune concertată, largă asupra operei poetice selectate și asupra autorului acesteia. E unul dintre meritele cărții să îl poarte pe cititor în planuri distincte, îndepărtându-se și revenind în inima creației, spre a da apoi zbor înalt unor idei care să conceptualizeze, unitar, rostul poeziei ce apare în răstimpul a două decenii în Republica Moldova. Cititorul captează sensuri fie parcurgând integral traseul ideatic – companion constant de drum, neobosit, al cercetătoarei –, fie selectându-și zonele de interes – dat fiind edificiul riguros articulat și care aglutinează în fiecare secvență teoria ce jalonează major studiul.

Intersectând semiotica, filosofia, antropologia, psihologia, istoria religiilor (un loc privilegiat ocupând, firește, cel elen) cu istoria și critica literară, autoarea se dovedește conștientă că afundarea în inima textului poetic presupune conjugarea variatelor aspecte ale cunoașterii. Cercetătoare, universitară, dar și poetă, Victoria Fonari alege să orchestreze dinamica pe care o trasează laolaltă acestea recurgând la autoritatea ideatică a mitului antic. Astfel, ideea proliferantă azi că Cei Vechi sunt osteniți, fără vloga de a ne mai desluși ceva de preț, că sunt lipsiți de forța de a ne elibera sufletul dintre chingile alienantelor angoase apare de o consistentă caducitate, pe măsura grandilocvenței cu care este ritos proclamată. Gongorismul ce drapează un teritoriu gol de idei nu poate înșela însă ochiul agil. Cât de falsă este o atare perspectivă ne lasă a vedea, cu asupra de măsură, tocmai literatura autentică a timpului nostru, ce nu-și găsește rațiuni existențiale și direcție de zbor înspre înalt decât în conjuncție cu trecutul. Or, ce trecut e... mai trecut decât însuși cel întruchipat de lumea mitică? Pe acesta îl explorează Victoria Fonari, în conjuncție cu actualitatea poetică cea mai vie din Republica Moldova, în *Hermeneutica mitului antic în poezia din Republica Moldova (1990-2010). Studiu monografic.*

Valy CEIA

FLORINA-MARIA BĂCILĂ

DORZIANA – POEMUL (NE)CUVÂNTULUI ÎNTEMEIETOR, TIMIȘOARA, EDITURA COSMOPOLITAN ART, 2021, 504 p.

DOI: 10.35923/AUTFil.60.23

Excelenta ediție a cărții **Dorziana** – *poemul (ne)cuvântului întemeietor*, publicată de Florina-Maria Băcilă la Editura Cosmopolitan Art (Timișoara, 2021), oferă circuitului cultural texte-călăuză care îi înlesnesc cititorului accesul la semnificațiile unor termeni emblematici și ale unor secvențe inedite ale expresiei lingvistice menite a contura, în creația lui Traian Dorz, ideea aspirației spre absolutul nemuririi.

Creator genuin, ardent prin natura ființei sale poetice și incomod prin singurătatea (mistică) asumată, Traian Dorz transformă biografia spirituală într-un permanent exercițiu de literaturizare. Pentru el, textul liric este un *modus vivendi*. Structura emoțională de adâncime, ancorată permanent în Divinitate, îi preschimbă opera într-un produs cultural singular, rod al unei inițieri sufletești trăite ca aventură a cunoașterii de sine, dar și a lumii. Creatorul trece prin filtrul imaginației sale un fapt, un gest sau o emoție, ajungând, prin interpretare artistică, la texte care surprind și rețin o fulgurare a Absolutului. Prin urmare, procedeul rememorării afective a „devenirii întru Ființă” se convertește într-o marcă stilistică inconfundabilă a operei.

Cartea Florinei-Maria Băcilă reprezintă mai mult decât analiza propriu-zisă a unor secvențe surprinzătoare sub aspect tematic, formal, stilistic. În interpretarea poeziei lui Traian Dorz contează aceea care pune sub semnul întrebării modalitățile cunoscute de exprimare a lirismului religios. Cercetătoarea percepe foarte bine articulațiile operei autorului, într-un efort conștient și permanent al definirii, așa că nu lasă nimic la voia întâmplării într-o amplă abordare, ajunsă la al doilea volum, și pregătește cu minuțiozitate efectele de lectură oferite de simfonia întregului.

Cea dintâi constatare, care îi privește deopotrivă pe Traian Dorz și pe Florina-Maria Băcilă, este că nu numai scriitorul proiectează în creație ceva din ființa și din credința lui, ci și exegetul care se situează în interiorul spectaculos al operei, valorizând-o stilistic.

Existența pragmatică, biografia poetului au intrat în ecuația primului volum, **Dorziana** – o (re)construcție a textului prin limbaj (Timișoara, Editura Excelsior Art, 2016), ca element decisiv. În ambele cărți, Florina-Maria Băcilă încearcă și reușește un studiu de amănunt al operei dorziene, necesar unei estimări corecte, iar investigația promite surprize. Viziunea coerentă înregistrează anumite caracteristici cărora li se dedică analize temeinice. De exemplu, sunt urmărite ocurențele mărcilor comparației în situația adjectivelor negradabile, derivatele cu prefixul superlativ *prea-* integrate în numele Divinității sau în sintagmele ce desemnează atributele Sale excepționale.

Rămân marcante paginile consacrate unui termen-reper – *sărut* –, ca semn al trăirii sacrului, al unificării depline cu Hristos, într-un discurs liric perceput cu rațiunea, dar și cu sufletul. Aspirația spre absolut, inedită la nivelul expresiei lingvistice, pune în relief specificitatea lui Traian Dorz, care, spre deosebire de contemporanii săi, nu impresionează prin „explozii” stilistice, ci prin apelul la imagini standard, obișnuite, într-o manieră care conferă creației unicitate și profunzime. Cercetătoarea evidențiază modalități repetitive ale construcției lexicale și gramaticale, oprindu-se la formele negative de supin ce încorporează adverbul *mai*, a căror folosire ilustrează concentrarea pe ceea ce e absolut, unic. De asemenea, este semnalată prezența unor caracteristici de ordin sintactic și semantic ce implică prezența unor adjective și a unor adverbe aflate la comparativul de superioritate, care trimit, în cheie metaforică, la crezul operei dorziene, acela de a-L glorifica pe Creator. Utilizarea adjectivului *divin*, ca determinant al substantivului, cunoaște, în lirica dorziană – conchide Florina-Maria Băcilă –, și structuri cu gradul superlativ relativ, în secvențe cu caracter injonctiv și cu funcție conativă, ceea ce accentuează misiunea de *poeta vates* a eului auctorial, în ipostaza sa de pedagog, de îndrumător al aproapelui și al întregii comunități, demonstrând, deopotrivă, caracterul vizionar și educativ-moralizator al multor poezii. Excelent este și capitolul dedicat întrebuirii derivatelor teonimice cu prefixul *prea-*, urmărite selectiv, ca dinamică procesuală a evoluției stilistice și spirituale; ocurența lor în opera dorziană conferă solemnitate, sporește muzicalitatea textului și transformă poezia într-o experiență eliberatoare, care înlesnește comunicarea cu Divinitatea.

Autoarea pătrunde, cu mijloacele analizei lingvistice, în intimitatea ființei poetului, preocupat de adevărul uman, dar și de Adevărul Divin – Hristos. Expresia literară purtătoare de sens este receptată și analizată ca atare. Ea îl reprezintă pe scriitorul care a generat-o cu intenția de a comunica,

în primul rând, profunzimea unei relații pe verticală (om – Dumnezeu), precum și, prin receptare, pe exegetul care îi interpretează calitatea estetică. Studiul foarte aplicat al lingvistei timișorene, evident și în ultimul capitol al cărții, intitulat **Egestas linguae**: „*Nu-i condei să poată scrie*”, aduce nuanțe interpretative adânci, așa încât cu greu s-ar putea adăuga lucruri noi despre maniera de construcție a mesajului în creația dorziană.

Florina-Maria Băcilă stăpânește cu dezinvoltură domenii vaste, descifrează și extrage esențele – model al unei lumi poetice de o înaltă moralitate –, pe care i le propune cititorului spre reflecție. Analiza și interpretarea, coerent articulate, primesc o nouă dimensiune întrucât este urmărită „neajungerea limbii”, devenită, uneori, obstacol în exprimare. Autoarei nu i se poate reproșa strivirea frumuseții poetice a versurilor sub statistici sterile de substantive proprii sau de verbe, de exemplu. Dimpotrivă, cititorul poate remarca protejarea infabilului căruia i se relevă subtil valoarea, prevenindu-se, în felul acesta, receptarea inadecvată.

Cercetătoarea semnalează, pe lângă modalitățile poetice novatoare, calitatea constantă a lui Traian Dorz de a fi un veritabil „meșteșugar” canonic, care creează, pe tiparul deja existent în limbă, o diversitate de mijloace expresive de mărturisire a „nenumirii” explicite, a imposibilității de verbalizare în formele de comunicare curentă. Astfel, în universul de discurs poetic este recreat universul de discurs religios, iar în cadrul sistemului complex de semnificații care domină în mod emblematic sfera poeziei de factură mistico-religioasă sunt resemantizați termeni integrați în anumite sintagme, demonstrând că unicitatea sensului pornește (și) de la aceea a formei. Concluzia sa cu privire la conceptul de *egestas linguae* în creația dorziană este că el poate fi considerat, printre altele, un aspect ce ține de semiotica tăcerii creatoare dincolo de cuvânt, într-o *altfel* de manieră decât cea firească, prin *chemarea numelui*, prin *necuvânt* sau prin diverse alte formule și concepte poetice. Sufletul eului auctorial, îndreptat cu întreaga ființă spre Dumnezeu, instituie, prin intermediul poeziei, o *taină a necuvântului întemeietor*, a *tăcerii lăuntrice* – condiție *sine qua non* a unei autentice regenerări spirituale.

Cartea Florinei-Maria Băcilă constituie o fină introspecție a sufletului unui mare poet, ale cărui versuri reprezintă o necesitate de a comunica profund cu Dumnezeu cel viu, devenind ferestre deschise spre Acesta. Incursiunea cititorului și, deopotrivă, a exegetului devine un îndemn către integrarea într-un spațiu dominat de prezența Divinității.

Volumul **Dorziana** – *poemul (ne)cuvântului întemeietor* reprezintă o sinteză de valoare durabilă asupra operei dorziene, la care se va apela mereu ca sursă de autoritate. Pe parcursul întregii analize întreprinse într-un asemenea studiu integrator nu se poate renunța la niciuna dintre ideile formulate de autoare, iar cititorul e cucerit de acuratețea observației și de eleganța vocabularului în care sunt distinse dominantele stilistice ale creației lui Traian Dorz. Cartea rămâne un izvor de idei și de valori fecunde pentru cercetările stilistice ulterioare, un compendiu de istorie a evoluției stilului artistic dorzian, util pentru înțelegerea a ceea ce înseamnă devenirea operei acestui poet creștin.

Maria FRENȚIU

CLARA CĂPĂȚÎNĂ

ASPECTUL VERBAL ÎN CROATĂ ȘI MODALITĂȚI DE REDARE ÎN ROMÂNĂ [THE VERBAL ASPECT IN CROATIAN AND MODES OF RENDERING IT IN ROMANIAN], BUCHAREST, PRO UNIVERSITARIA, 2021, 187 p.

DOI: 10.35923/AUTFil.60.24

Aspectul verbal în croată și modalități de redare în română [The Verbal Aspect in Croatian and Modes of Rendering It in Romanian] represents a monographic valuable scientific contribution which sheds light on various aspects related to the understanding and use of the category of the verbal aspect in Croatian. The purpose of this work, which is structured in six chapters, is to carry out a systematic analysis of the ways in which the verbal aspect existing in Croatian can be rendered in Romanian.

In the first two chapters, *Aspectul verbal – observații teoretice* [The Verbal Aspect – Theoretical Observations] and *Evoluția termenului de aspect* [Evolution of the Term *Aspect*], Clara Căpățînă approaches theoretical aspects related to the history of studies with regard to the verbal aspect in Croatian and a history of the most relevant researches that refer to the evolution of the term *aspect*.

The third chapter, *Despre originea aspectului verbal în limbile slave* [On the Origin of Verbal Aspect in Slavic Language], focusses on the most relevant points of view of some linguists regarding the origin and evolution of the verbal aspect in the Common Slavic and the Old Slavic. Thus, in the Common Slavic, the verbal system is not dominated by the category of time, but by the category of aspect which was preserved to a certain extent from Proto-Indo-European, whereas in the Old Slavic the evolution and use of the verbal aspect expanded, the majority of verbs having the ability to express the perfective or the imperfective aspect. As far as the correlation between aspect and tenses is concerned, the tenses were created from perfective and imperfective verbs, the difference consisting in the frequency of their usage: for example, the aorist created from the perfective verbs was more frequent in use than the one created from the imperfective ones, while the imperfect appeared to be created more often from the verbs with imperfective aspect.

The fourth comprehensive chapter, *Aspectul verbal în limba croată* [The Verbal Aspect in Croatian], approaches the theoretical system surrounding this category of the Croatian verb both from a lexical and a grammatical perspective. The binary aspectual pairs, the biaspectual verbs, the verbs without an aspectual correlative, their formation through derivation and the semantic value of the prefixes are thoroughly analyzed in the subchapter *Aspectul verbal – categorie lexico-gramaticale* [The Verbal Aspect – Lexical-Grammatical Category]. Clara Căpățină provides detailed information on the imperfective-perfective opposition in the subchapter *Formarea perechilor aspectuale* [The Formation of Aspectual Pairs]. Consequently, the expression of the verbal aspect is related to the derivation of verbs from other verbs, the main way of manifesting this morphological mechanism being the processes of imperfectivization and perfectivization. Through imperfectivization, perfective verbs become imperfective ones, therefore, imperfectivization has a purely aspectual character, unlike perfectivization which is a grammatical phenomenon. The last subchapter, *Timp și aspect în limba croată* [Time and Aspect in Croatian], is dedicated to the temporal component which reflects the relationship between the time at which the linguistic communication process takes place and the time of the action of the verb. The theoretical principles are sustained with relevant examples for the usage of tenses in Croatian, such as the present, the aorist, imperfect, past, past perfect and the future.

The following chapter, *Problematica aspectului verbal în limba română* [The Problem of Verbal Aspect in Romanian], begins with the presentation of the most relevant works in which the existence or non-existence of this

category in Romanian constituted, based on scientific arguments, a subject of debate for many Romanian researchers. The subchapter *Verbele slave în limba română* [The Slavic Verbs in Romanian] brings to attention the influence of the Slavic languages on the Romanian language and, consequently, on the verbs that entered Romanian and, possibly, brought with them the category of aspect. The examples provided by Clara Căpățînă support the theory that the Slavic verbs created by prefixation do maintain in their form the category of aspect, but only with a lexical function and not a grammatical one.

The influence that the Slavic languages exerted on the Romanian verb is taken again into consideration in the subchapters *Aspectul verbal în graiul bănățean* [Verbal Aspect in the Banatian Dialect] and *Aspectul verbal în istroromână* [Verbal Aspect in Istro-Romanian], where the examples excerpted from these dialects are proof of the thesis that the prefixes of the borrowed verbs bring semantic value to the verb. Another significant subchapter entitled *Timp și aspect în limba română* [Time and Aspect in Romanian] approaches the components of the grammatical category of time in Romanian, namely, the correlation of the verbal action with the moment of speech and the aspect which is a secondary component and manifests itself only in certain situations. As a consequence, the verbal forms represent a collection of temporal, aspectual and modal features. After analyzing the relevant tenses in Romanian that express the past (imperfect, past simple, past perfect), the author supports the conclusion that the Romanian verbs do not actually have the opposition perfective-imperfective, and the derivational elements (prefixes and suffixes) used to create verbs only have a grammatical value.

The chapter *Modalități de redare a aspectului verbal din croată în română* [Ways of Rendering the Verbal Aspect from Croatian into Romanian] represents a detailed analysis in which in a contrastive manner examples taken from Croatian literary works are translated into Romanian, with the purpose of showing the verbal tenses that the Romanian language uses in order to render the Croatian verbs with imperfective or perfective aspect. A special attention is given to the rendering of the semantic value of the prefixes which is done predominantly by the use of adverbial phrases, a combination of two verbs or even with the help of subordinate clauses.

The conclusion reached by the author is in accordance with the purpose of the book. Clara Căpățînă concludes that in Romanian the Croatian verbal aspect is primarily rendered by the use of past tenses.

The researcher Clara Căpățînă dedicated her extremely well-documented work to the analysis of the most important traits of the verbal aspect in Croatian. The thorough selection of the examples, the conclusions that arise from their analysis make this monograph not only an interdisciplinary research, but also a very useful tool for the students and the specialists who want to understand how to better use and render the verbal aspect from Croatian in Romanian.

Camelia DINU

O ISTORIE A TRADUCERILOR ÎN LIMBA ROMÂNĂ DIN SECOLUL AL XX-LEA – ITLR. VOLUMUL I. CUVÂNT-ÎNAINTE DE MIRCEA MARTIN. COORDONATORI MUGURAȘ CONSTANTINESCU, DANIEL DEJICA, TITELA VÎLCEANU, BUCUREȘTI, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, 2021, 1440 p.

DOI: 10.35923/AUTFil.60.25

Volumul *O istorie a traducerilor în limba română din secolul al XX-lea* (ITLR), I, aflat sub coordonarea specialiștilor Muguraș Constantinescu, Daniel Dejica și Titela Vîlceanu, reprezintă o contribuție însemnată în domeniul studiilor de traducere din spațiul românesc. Însușind 1440 de pagini, impozantul volum este rodul științific al unui număr impresionant de cercetători (115 colaboratori), care au fost angrenați în proiectul „O istorie a traducerilor în limba română – ITLR secolul al XX-lea – domenii literare și nonliterare”, coordonat de către prof. univ. dr. Muguraș Constantinescu și prof. univ. dr. Rodica Nagy, desfășurat în cadrul Centrului de Cercetări Inter Litteras al Facultății de Litere și Științe ale Comunicării de la Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava. Proiectul își propune „să suplinească absența din cultura română” (p. 35) a unei istorii a traducerilor literare și nonliterare în limba română, care să cuprindă secolele XVI-XX, ceea ce, conform viziunii coordonatoarelor amintite, presupune o „cercetare complexă, de

mare amploare (7-8 ani, 4 volume)” (p. 35). Fără a fi considerată o cercetare exhaustivă de către autori, această istorie a traducerilor conține „o **istorie a contextelor** (social, politic, istoric, cultural, diplomatic etc.) (...); o **istorie a traducătorilor** și a ideilor lor despre actul traductiv; o **istorie a genurilor** și a subgenurilor literare prin care literatura română a evoluat de la o epocă la alta” (p 36), care vizează toate spațiile istorice românești (Moldova, Muntenia, Transilvania, Basarabia, Bucovina), precum și alte spații românofone. În linia descrisă de cercetările traductologice românești, adoptăm aceeași optică teoretică, socotind că o periodizare a istoriei traducerii românești, fără înscrierea acesteia în limitele istoriei limbii române literare, poate fi dificil de realizat, mai ales că traducerile, alături de creațiile literare originale, reprezintă fundamentul culturii române scrise. Ca urmare, dacă se ține seama de etapele istoriei limbii române literare (v. Șt. Munteanu, V. Țâra 1983: 54 *apud* Lungu-Badea 2015: 28-29), se consideră că o primă etapă a traducerilor din și în română ar începe în secolul al XV-lea (1485 – traducerea unui jurământ în latină după o redactare în limba română) și ar dura până în 1640, timp în care apar traducerile românești de factură religioasă ale *Tetraevanghelului* și *Apostolului* (1532), alături de *Catehismul de la Sibiu* (1544) (Lungu-Badea 2015: 28-29). Secolele care urmează stau sub semnul cultivării limbii române, al educării și al iluminării poporului și prin activitatea de traducere, apoi se vor concentra pe sincronizarea literaturii și culturii românești cu literaturile și culturile europene. În fapt, apreciem că unul dintre țelurile importante ale volumului recenzat a constat în racordarea studiilor de traducere românești la cele din afara spațiului nostru, mai ales că se amintește, bunăoară, de impresionantul proiect *Histoire des traductions en langue française*, apărut în patru volume.

Volumul de față este alcătuit din șase capitole, însoțite de o listă a autorilor, un cuvânt-înainte, un argument, o prezentare a volumului, mulțumiri, abrevieri și convenții, iar la finalul volumului se regăsesc prezentările proiectului ITLR în limbile engleză, franceză, germană, italiană, rusă și spaniolă, o listă de edituri și colecții, un indice de traducători și unul al autorilor traduși. Fiecare capitol conține o introducere, corpusul de studii, o secțiune *Exempla* și o bibliografie selectivă.

În *Cuvânt-înainte*, se pornește de la afirmația că „traducerea este un act general uman”, fiindu-ne „tuturor constitutivă” (p. 19-20), reiterându-se astfel afirmațiile de felul acesta: „omul este un «traducător»” Ivan Evseev (1983: 6), ceea ce în literatura de specialitate a primit denumirea de „*homo interpres*” (Kukkonen 2013). Conceput ca un studiu de sine stătător, în

această parte se abordează actul traducerii și al retraducerii, libertatea, creativitatea și performanța traducătorului, perenitatea traducerilor, marile traduceri, pentru ca, în final, să se sublinieze rolul major al traducerilor de a se constitui într-o „parte a literaturii lumii” (p. 32).

Capitol I (coord. Ovidiu Morar) conține un preambul necesar al situației traducerilor în limba română din secolul al XX-lea, sub raport cultural-istoric, mai ales că secolul vizat a succedat unei epoci de mari transformări sociale, politice și culturale. Astfel, în secolul al XIX-lea se năștea limba română literară, prin generalizarea utilizării alfabetului latin, prin uniformizarea principiilor fonetice și ortografice, prin familiarizarea cu literaturile europene prin traduceri și prin crearea unei „literaturi naționale” („Dacia literară”). Tot în această parte, se arată că în prima jumătate a secolului al XX-lea traducerile sunt motivate fie de ideologia legionară, fie de cea comunistă, la care se adaugă problema cenzurii, fapte care au determinat decuparea/mutilarea anumitor realități ale textului original – neconcordante cu aceste ideologii – sau au limitat pătrunderea unor texte ale autorilor străini, mai ales ale celor din literaturile franceză și engleză. Se vorbește, de asemenea, despre înstrăinarea sau naturalizarea elementului străin în traducerile românești. O secțiune importantă este dedicată literaturii minorităților etnice: germană, slovacă, maghiară, idiș și poloneză. Se continuă apoi cu dinamica traducerii literaturii destinată mentalităților și stilurilor de viață. Se prezintă edițiile bibliofile din peisajul editorial românesc și dinamica traducerilor romanului britanic și american din perioada post-comunistă. Se indică „instrumentele de lucru ale cercetătorului” precum *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* (Seria întâi (1859-1918), Seria a doua (1919-1944), Seria a treia (1945-1964)), primul repertoriu bibliografic de acest fel, care reunește studii încadrabile domeniilor: critică și istorie literară, literatură universală și comparată, sociologia culturii, traductologie, stilistică și estetică. *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini și până la 1989* (2005), *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România 1990-2000* (2017) și *Îndreptar pentru traducerea din limba română în limba spaniolă* (1980) sunt, de asemenea, incluse în instrumentarul necesar traducătorului-cercetător.

Capitolul al II-lea (coord. Sanda-Maria Ardeleanu, Alina Pelea) se concentrează pe statutul și condiția traducătorului și interpretului. Se menționează următoarele asociații profesionale ale traducătorilor: Filiala București – Traduceri Literare (FITRALIT) a Uniunii Scriitorilor din România, Asociația de Literatură Generală și Comparată din România (ALGCR), Asociația

Traducătorilor din România (ATR), Asociația Română a Interpreților de Conferință (ARIC) ș.a., majoritatea fondate la începutul secolului XXI. Înțelegându-se necesitatea formării specialiștilor în traducere, se înființează programe universitare specializate în traducere și interpretare la Facultățile de Litere de la București, Cluj-Napoca, Iași, Timișoara. Și instituțiile culturale contribuie la susținerea activităților de traducere: British Council România, Agence Universitaire de la Francophonie, Institutul Francez din România, Institutul Cervantes din București, Institutul Polonez de la București ș.a. În secțiunea *Traducători în cultura românească – tipologie și portrete*, sunt prezentați o serie de scriitori-traducători: Eugen Barbu, Otilia Cazimir, Mircea Ivănescu, Mihail Sadoveanu, Henriette Yvonne Stahl; traducători universitari: Andrei Bantaș, Ileana Cantuniari, Dan Duțescu, Petru Forna, Petre Grimm, Leon Levițchi, Irina Mavrodin, Valeriu Munteanu, Sanda Oprescu, Virgil Stanciu, precum și alți intelectuali: Radu Cioculescu, Micaela Ghițescu, Mihai Isbășescu, Pericle Martinescu, Alexandru Popescu-Telega, Antoaneta Ralian, Oliviu Gherman, Radu Tudoran, Constantin P. Popovici, Octav Stănășilă, Marin Sâmplescu, L. Stroja, Șerban Dragomirescu, Silviu Neaguț, George G. Potra, Mona Antohi.

În capitolul al III-lea (coord. Camelia Crăciun) se panoramează evoluția editurilor, colecțiilor de referință, revistelor culturale, antologiilor de traduceri, edițiilor filologice, edițiilor bilingve, în contextul literar-politic specific perioadei analizate.

În capitolul al IV-lea (coord. Muguraș Constantinescu) se sintetizează dinamica fenomenului traducerii literare și nonliterare, fie din perspectivă traductologică, fie din cea traductivă, fiind conectată la literatura de specialitate din alte culturi, în special la ideile promotorilor traductologi.

Capitolul al V-lea (coord. Iulia Cosma, Maria-Luiza Oancea, Andreea Maria Popescu) constituie un excurs analitic al traducerilor în limba română din scriitorii antici și medievali, care se încheie cu mai multe portrete ale unor traducători de excepție din literatura antică (greacă, latină) și medievală (franceză, italiană, spaniolă, portugheză, engleză, germană, nordică). *Exempla* conține portretele următorilor traducători: George Coșbuc, Eugen Tănase, Virgil Tempeanu, Romulus Vulpescu.

Capitolul al VI-lea (coord. Bianca Bican, Raluca-Daniela Duinea), compus din două părți (I) și (II), este o incursiune în traducerea și retraducerea poeziei din literaturile italiană, franceză, germană, maghiară, americană, hispanică, rusă și japoneză în spațiul românesc. Se scot în evidență ideile și reflecțiile contemporane despre actul traductiv și despre receptarea operelor traductive,

RECENZII

subliniindu-se adesea complexitatea transferului substanței ideatice a poeziei, precum și abilitățile deosebite ale traducătorilor de a reda structura stilistică, retorică și logico-sintactică a originalului. Traducătorii portretizați sunt Lucian Blaga, Aurel Rău, Eta Boeriu, Ștefan Augustin Doinaș, A. E. Baconsky, Petre Solomon.

Volumul de față – complex, dens și compozit – oferă cititorului o privire de ansamblu asupra istoriei traducerilor în limba română din secolul al XX-lea, constituind o sursă avizată de informare atât pentru specialiști cât și pentru publicul larg cultivat.

Referințe bibliografice:

EVSEEV, I. 1983: *Cuvânt-simbol-mit*, Timișoara, Facla.

KUKKONEN, P. 2013: *The translating and signifying subject as homo interpretis and homo significans, Victoria Welby's concept of translation – a polyfunctional tool*, in „Semiotica”, vol. 196, nr.1-4, p. 261-282.

LUNGU-BADEA, Georgiana 2015: *Idei și metaidei traductive românești (secolele ale XVI-lea – al XXI-lea)*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, Timișoara, EUV.

Elena BEJAN

ROXANA PAȘCA

TABUULLINGVISTIC – O ANALIZĂ PRAGMALINGVISTICĂ, CLUJ-NAPOCA, EDITURA MEGA, 2022, 311 p.

DOI: 10.35923/AUTFil.60.26

Lucrarea *Tabuul lingvistic – o analiză pragmalingvistică*, bazată pe o excelentă teză de doctorat, are o dublă contribuție în lingvistica românească: pe de o parte, tratează un subiect „tabu”, un subiect care poate fi considerat de către unii incomod, Roxana Pașca fiind printre pușinii autori care

au realizat un studiu științific pe această temă, iar, pe de altă parte, îmbogățește una dintre cele mai noi ramuri ale lingvisticii – pragmalingvistica –, prin ampla analiză realizată trans- și interdisciplinar, aflată la confluența diferitelor domenii: „Demersul analitic are în vedere identificarea funcțiilor sociale, psihoafective și pragmatice ale tabuurilor verbale, prin corelarea informațiilor lingvistice (lexicale, semantice, pragmatice) cu parametri extralingvistici ai situației de comunicare” (p. 19).

Structurat în opt capitole, volumul debutează cu o secțiune de mulțumiri, în care gândurile autoarei s-au îndreptat cu recunoștință spre cei care, prin calitățile profesionale și personale ale Domniilor Lor, și-au pus amprenta atât asupra personalității ei, cât și asupra modului în care lucrarea a fost elaborată. Prefața cărții îi aparține coordonatoarei științifice a tezei, Daiana Felecan, cea care, cu pricepere și dăruire, a îndrumat pașii autoarei „pe cărări nebătătorite”. Calitatea lucrării este recunoscută prin atribuirea distincției *excellent* tezei de doctorat care stă la baza elaborării cărții, doamna profesor apreciind meritele cercetătoarei „într-o atare muncă de pionierat în domeniul de interes” și având convingerea că lucrarea „va deveni una dintre sursele de referință ale arealului investigat” (p. 18).

În capitolul întâi, sunt prezentate obiectul cercetării, motivarea alegerii temei, precum și unele precizări terminologice. Pentru început, autoarea specifică perspectiva din care a dorit să abordeze subiectul pentru a surprinde cât mai exact pluridimensionalitatea tabuului și își motivează alegerea prin paradoxul existent între complexitatea fenomenului și numărul redus al studiilor de specialitate dedicate acestuia. Valoarea lucrării rezidă în înțelegerea credințelor și a normelor unei comunități, a modului în care unele cuvinte dobândesc anumite semnificații, precum și a modului în care acestea sunt percepute și folosite de oameni.

Demersul științific este construit pe fundamente solide, socio-, pragma- și psiholingvistice (teorii, coduri), precum și pe studii de psihologie și antropologie. Este de remarcat atât diversitatea surselor informaționale, cât și varietatea materialului lingvistic supus analizei, cules prin diferite metode și din diferite surse: 551 de situații de comunicare și 246 de nume și etnonime, toate reale.

Capitolul al doilea abordează tabuul ca fenomen cultural, sociolingvistic și pragmatic, în primul subcapitol fiind tratat tabuul ca interdicție socială, iar în cel de al doilea subcapitol, ca interdicție verbală. Pornind de la etimologia termenului, se prezintă dimensiunea antropologică a conceptului care, la începuturi, nu se intersecta cu dimensiunea morală, ci cu pericolul social, cu teama de contaminare. Sunt prezentate primele tabuuri: viața sexuală,

indivizi (căpetenii și preoți) și cuvinte tabu (nume ale zeilor, morților și anumitor membri ai familiei). Dimensiunea psihologică a tabuului este explicată prin raportare la lucrările unor psihanaliști și filozofi; în societatea modernă, tabuul are și o dimensiune etică, vizând „puterea de constrângere asupra moravurilor oamenilor, sub influența conștiinței morale sau a imperativului categoric” (p. 32), marcată prin ambivalența: interdicție fixată în subconștient – dorința de încălcare a interdicției. Tabuul reprezintă și un instrument de control, generând un sistem de reguli care separă, la macronivel, o societate de alta, iar la micronivel, un individ de altul sau chiar marchează etapele evolutive ale fiecărei persoane în parte.

Tabuul lingvistic este tratat în detaliu; autoarea se oprește asupra definiției fenomenului de către cercetătorii din domeniul de expertiză, propunând apoi o definiție din perspectiva condiționării contextuale: „Tabuul lingvistic reprezintă acea reflectare verbală a unui comportament social, care restricționează utilizarea anumitor unități lexicale/expresii, convertindu-le în structuri verbale interzise. Procesul de tabuizare este determinat de un context extralingvistic (referențial) dat (variabil de la un spațiu cultural la altul), iar decodificarea corectă a încărcăturii tabuistice este dependentă de deținerea de către alocutor a competenței (expresive) corespunzătoare” (p. 35). Tabuul este clasificat după diferite criterii, oferindu-se exemple concrete, contextualizate, pe baza cărora au fost formulate concluziile. Funcțiile tabuului lingvistic sunt exemplificate și ele pentru a înlesni înțelegerea de către cititor a acestui fenomen complex.

Expresia lingvistică a tabuului este demonstrată prin trioul *eufemism* – *ortofemism* – *disfemism*², situațiile comunicative prezentate având menirea de a exemplifica diversitatea strategiilor lingvistice în funcție de contextul pragmatic și de scopul comunicării. Pentru a demonstra caracterul relativ al *alofemismelor*³, Roxana Pașca realizează o taxonomie a acestora după tipul și intensitatea reacției, explicând modul în care un eufemism devine, prin uzură semantică, disfemism.

Capitolul al treilea este consacrat tratării *disfemismului*. În urma cercetării documentelor de specialitate existente, fosta doctorandă remarcă numărul redus de studii pe acest subiect în literatura românească de specialitate. Descriind disfemismul drept un fenomen pragmalingvistic multifacțat,

² „[...] Locutorul conceptualizează diversele aspecte ale realității în forme lingvistice care atenuează forța ofensatoare (eufemisme), care, din contră, amplifică, la nivel cognitiv, imaginea tabuizată (disfemisme) sau care au caracter neutru (ortofemisme)” (p. 45-46).

³ „Alofemismele reprezintă lexeme diferite care denumesc același concept tabuizat, fiind ordonate din punct de vedere stilistico-afectiv de la eufemisme – punctul maxim pozitiv, la disfemisme – punctul maxim negativ” (p. 48).

care îmbracă forme lexicale vulgare, neconforme cu standardele socioculturale, autoarea include în această categorie atât imprecăția laică – insulta și obscenitățile, cât și imprecăția religioasă – blasfemia și blestemul. Cadrul de manifestare a disfemismului este impolitețea, care suportă diferite definiții și clasificări. Pentru a surprinde în totalitate aspectele disfemismului, autoarea accentuează dimensiunea afectivă a comunicării și, trecând de barierele lingvistice, sociale și istorice, caracterizează disfemismul din perspectiva emoționalității, pătrunzând pe terenul psihologiei. Prin exemple prezentate este descrisă tipologia situațiilor conflictuale care conduc la acte verbale disfemice, iar pentru fiecare element al unei situații conflictuale sunt propuse contexte comunicative atent analizate și explicate.

A doua parte a capitolului detaliază procedeele lingvistice de formare a disfemismelor: procedee lexicale și resurse stilistice; sunt identificate șase funcții ale disfemismelor și este propus un bogat material supus cercetării, un corpus veritabil, autentic, preluat din diferite surse online, unde comunicarea este dezinhibată, fiind sub protecția anonimatului.

În capitolul al patrulea, Roxana Pașca analizează o categorie disfemică ce este considerată drept o formă de interacțiune socială, apărând în contexte conflictuale și generând un blocaj comunicativ: *insulta* și *înjurătura*. Sunt identificate și prezentate, prin exemple elocvente, categoriile de marcatori lexicali ai insultelor atât la nivel morfologic, cât și stilistic; importanța contextului este reliefată, uneori, încadrarea sau neîncadrarea unui cuvânt/unei expresii în categoria insultei lăsându-se influențată de context (*păr scurt* vs *minte scurtă*).

Autoarea realizează o inventariere a clasificării insultei după diferite criterii, așa cum se regăsește în literatura străină de specialitate, conținutul capitolului venind în completarea acestor clasificări cu exemple concrete din mass-media românească. Astfel, sunt identificate insulte cu scop ilocuționar negativ – cu caracter ofensator – sau pozitiv – de marcare a apartenenței la un grup –, insulte nemotivate – care nu au scop ofensator, dar, din cauza interpretării eronate sau a neînțelegerii contextului, pot îmbrăca un caracter insultător. Reprezentativ pentru insulta nemotivată este discursul președintelui României din anul 2019, care dorea să evidențieze caracterul inoportun al vizitei prim-ministrului și al președintelui Camerei Deputaților de la acea vreme în Israel, dar care a generat o reacție negativă din partea comunității evreiești, aceasta simțindu-se ofensată pentru asocierea cu președintele Camerei Deputaților. Prin urmare, discursul președintelui este catalogat drept antisemit și acesta este nevoit să își ceară scuze de la respectiva comunitate.

În partea a doua a capitoulului al patrulea este investigată înjurătura, subclasă a insultei, act verbal expresiv, conotat negativ, întipărit în mentalul colectiv ca reacție la eșec. Înjurătura exprimă o stare psihică, în construcția ei fiind implicate variabile neurologice, psihologice și socioculturale. Aceasta este analizată sub aspect morfosintactic, stabilindu-se un tipar al înjurăturilor; în continuare sunt realizate taxonomii după diferite criterii, autoarea venind în completarea clasificărilor existente în domeniu cu alte tipuri de înjurături și cu exemple clare și reprezentative.

Capitolul este completat cu două studii de caz. În primul, *Muie PSD*, este analizată expresia folosită în protestele de la sfârșitul anului 2018, pentru a exprima nemulțumirea unei părți a populației la adresa Guvernului României de la vremea respectivă. Termenul provine din limba romani, având sensul de „gură”, și a pătruns în limba română cu aceeași semnificație, dar cu sens tabu, actualmente, fiind parte componentă a unor expresii, de asemenea tabuizate. Este impresionant modul în care autoarea prezintă evoluția termenului, de la utilizarea de către galeriile de fotbal, la pătrunderea lui în politica românească sub forma unui acronim, odată cu Alegerile prezidențiale din 2014, acesta ajungând să însușeze întreaga revoltă a poporului român față de disfuncționalitățile clasei politice. Amploarea fenomenului, prin extinderea progresivă în diferite spații de manifestare, este demonstrată de cercetătoare prin diversitatea imaginilor din domenii ca: alimentație, agricultură, infrastructură și mijloace de transport, vestimentație și chiar în unele simboluri naționale. Chiar dacă expresia s-a dorit a fi uneori cenzurată ilegal, românii au dat dovadă de creativitate și au găsit modalități de evitare a cenzurii, prin folosirea simbolurilor unor aplicații sau utilizarea unor simboluri și cifre care înlocuiesc anumite litere, expresia putând fi cu ușurință subînțeleasă.

Al doilea studiu de caz tratează utilizarea termenului englezesc *fuck* în limba română, trecerea acestuia de la disfemism la automatism verbal. Deoarece este un cuvânt străin, acesta are o forță ilocuționară mai slabă în limba română, cunoscut fiind faptul că limbile străine au o rezonanță emoțională mai atenuată în comparație cu limbile materne, de aici, utilizarea termenului ca automatism verbal sau cu funcție de marcă a identității de grup. Autoarea analizează statutul morfosintactic al cuvântului în limba română, demonstrând prin exemple faptul că, uneori, schimbarea intonației determină exprimarea unor stări psihice diferite.

Capitolul al V-lea, *Tabuuri numinale*, reprezintă o cercetare onomastică pe baza dualismului *sacru – profan*. Tabuurile numinale sunt analizate din perspectiva ambilor poli ai sacralității: *demonicul* – prin interdicția de a numi diavolul și *divinul* – prin porunca biblică „Să nu iei numele Domnului

Dumnezeului tău în deșert, că nu va lăsa Domnul nepedepsit pe cel ce ia în deșert numele Lui!” (*Exod* 20: 7). Sunt cercetate succesiv tabuurile sacrului pozitiv, numele lui Dumnezeu ca binecuvântare, încălcările tabuului lingvistic prin profanarea sacrului: blasfemia, blestemul și tabuurile sacrului negativ – numele diavolului.

Autoarea realizează o amplă cercetare a subiectului: definește termenii, realizează clasificări și comparații din perspectivă istorică, prezentând referirile făcute la blasfemie în *Sfânta Scriptură* și în constituțiile unor țări și, totodată, realizează un tipar morfosintactic al acestora. Cu toate că blestemul, ca subclasă a blasfemiei, este considerat un act verbal depreciativ, ne sunt supuse atenției contexte comunicative în care acesta devine un marcaor-stimul al relației afective dintre vorbitori. În structurile exclamative care invocă numele lui Dumnezeu, interjecțiile tabu ocupă un loc central. Se prezintă procesul prin care unități de nivel primar, ca substantivele *Dumnezeu*, *Isus*, *Hristos*, devin prin conversiune unități de nivel secundar – interjecții, pierzându-și conceptualizarea.

Dimensiunea negativă a sacrului este reprezentată de diavol, acesta contribuind la realizarea antitezei dintre bine și rău: Dumnezeu-diavol. Apelativele identificate în *Biblie* redau caracteristicile negative ale celui desemnat, iar în mentalitatea tradițională portretul diavolului este conturat *in absentia*, prin exerciții imaginative. Seria onomastică a diavolului utilizată în numeroasele locuțiuni și proverbe ale poporului român conturează portretul fizic și moral al acestuia. În geneza lumii, termenul avea un caracter sacru; trecând apoi printr-o etapă legendară tabuizată, ajunge, în cele din urmă, la detabuizare și desemantizare; la nivel lexical primește valoare interjecțională, făcând parte din diferite locuțiuni și proverbe, asemănătoare cu cele care invocă numele lui Dumnezeu.

Capitolul se încheie cu un studiu de caz despre prenumele de inspirație biblică între sacru și profan. Cercetătoarea analizează, pe de o parte, gradul de încărcătură tabuistică a numelor din *Biblie*, identificând motivele pentru care părinții atribuie copiilor nume cvasitabu sau nontabu, iar pe de altă parte, comunitățile religioase care utilizează cele mai multe prenume biblice și variația diastratică a tabuurilor numinale, aceasta din urmă fiind determinată de caracteristicile educaționale, sociale și culturale ale nominatorului: cu cât aceste caracteristici sunt mai limitate, cu atât nivelul tabuistic al prenumelor se diminuează. Gradul de detabuizare diferă, nu doar după criteriul diastratic, ci și după cel diatopic; în arealul hispanic și lusofon, numele *Jesús* este frecvent întâlnit, nefiind un termen tabu, motivația care stă la baza atribuirii acestui nume aflându-și explicația în faptul că actul de numire este considerat o

formă de respect și adorație față de sacru, spre deosebire de spațiul românesc, în care este considerat drept sacrilegiu, profanare a sacralului pozitiv.

Pentru a acoperi toate compartimentele de manifestare a tabuului, în capitolul al șaselea sunt prezentate tabuurile impurului, atât ale sexualității, cât și ale fiziologiei umane – prohibițiile: menstruația și excreția. „La nivelul lexicului, tabuurile fiziologiei umane își găsesc expresia în eufemisme, disfemisme și ortofemisme, în funcție de context și de locutori” (p. 209). Este interesantă inventarierea corpusului din sfera semantică a tabuurilor fiziologice umane, realizată de autoare pe baza teoriei metaforei conceptuale propuse de Crespo Fernández, inventariere care include domeniul țintă – ortofemismul, disfemismul și eufemismul utilizat, acesta din urmă fiind reprezentat de diferite expresii din domeniul țintă variat.

Roxana Pașca a investigat, din perspectivă pragmalingvistică, tabuurile lingvistice din spațiul românesc legate de menstruație, prin cercetarea corpusului extras din reclamele la produsele de igienă feminină derulate în ultimii 10 ani în media audio și video. Este analizată modalitatea de construcție a discursului publicitar pe diversele sale niveluri: limbaj verbal, paraverbal, nonverbal și extraverbal. Pentru a identifica factorii socioculturali care determină caracterul interdictiv, autoarea pune în balanță mentalitatea tradițională, care restricționează activitatea religioasă și casnică a femeii, și mentalitatea modernă, care încearcă o ușoară detabuizare a menstruației. Concluzia formulată în urma cercetării este că, în societatea modernă, atât la nivel comportamental, cât și la nivel lingvistic, femeia poate să-și mențină imaginea publică pozitivă, cu condiția să mascheze semnele fizice și psihice ale menstruației, care rămâne, totuși, un fenomen evaluat negativ de către societate.

Capitolul al șaptelea, *Corectitudinea politică și noile tabuuri lingvistice*, prezintă strategiile de substituție a unor acte verbale considerate ofensatoare față de unele categorii sociale, pentru a determina o sensibilizare a populației față de acestea. În scopul tocmai menționat, sunt propuse eufemisme care să înlocuiască tabuuri lingvistice actuale: *multiculturalism*, *diversitate etnică*, *religioasă și sexuală*, *feminism*, *rasism*, *holocaust*, însă, autoarea atrage atenția asupra pericolului de a folosi soluții superficiale care să se transforme în disfemisme ironice. În acest proces cu finalitate morală, este identificată, în mod paradoxal, posibilitatea apariției discriminării pozitive față de grupurile empatizate (prin accesul oferit acestora la unele servicii), dar cu afectarea populației majoritare, care ajunge să se simtă discriminată.

De mare interes este analiza raportului *etnonime* – nume de popoare convenționale – și *denominații etnice disfemice* – porecle etnice. Denominațiile

etnice disfemice sunt atribuite de populația majoritară unui grup etnic pe baza unor asemănări/deosebiri fizice sau comportamentale, religioase, culturale și au caracter ironic, satiric. Astfel, autoarea realizează o clasificare complexă a poreclelor identificate pentru anumite etnii, explicând semnificația termenilor și prezentând aspectele socioculturale care au stat la baza atribuirii lor. Analizând caracterul peiorativ al denominațiilor etnice disfemice, cercetătoarea prezintă două situații antitetice: o primă situație în care un termen peiorativ, înregistrat în dicționare, nu este însoțit de o mențiune care să-i ofere un caracter negativ, și totuși comunitatea la care face referire îl percepe ca pe o ofensă⁴, solicitând redefinirea termenului, și o a doua situație, în care un termen peiorativ neutru, cuvântul țigan, primește o încărcătură semantică negativă în cuvinte derivate de la etnonim, în expresii, proverbe, bancuri, fraze clișeizate, prezentându-se o inventariere a acestora.

Ultimul capitol al volumului, *Concluzii*, sintetizează conținutul cărții, evidențiind rezultatele cercetării. Multitudinea de contexte comunicative adunate din domeniile vaste ale realității și numărul mare de termeni analizați cu pricepere și dăruire au condus la elaborarea unor concluzii originale, complete și deosebit de folositoare pentru cei care doresc să-și aprofundeze cunoștințele în acest domeniu.

Cartea elaborată de Roxana Pașca este de o mare complexitate și utilitate, atât prin tematica abordată, cât și prin modul în care autoarea a desfășurat cercetarea și a structurat lucrarea, consultând anterior un vast material de specialitate, cu precădere din bibliografia străină, dar, neomițând nici studiile românești din domeniul de expertiză. Diagramele, tabelele, simbolurile și imaginile inserate oportun vin în completarea și ușurarea înțelegerii tabloului informațional al volumului. De remarcat este modul în care, în permanență, informațiile prezentate au fost extrase din variate contexte de comunicare clare, autentice, ușurând lectura oricărui cititor, chiar fără cunoștințe în domeniu, făcând din cartea Roxanei Pașca o lucrare ce menține vie atenția în parcurgere și trezește interesul cititorului pentru pragmalingvistică.

Tünde Emese ȘTERȚA

⁴ Vezi cuvântul *jidan* în DEX 2009 și în DEX 2016.

**Rusistica universitară timișoreană la 65 de ani
(1957-2022)**

DOI: 10.35923/AUTFil.60.27

Facultatea de Filologie din Timișoara din cadrul Institutului Pedagogic al Universității de Vest ia ființă în anul 1956, iar la un an după aceasta este înființată secția de limba și literatura rusă, care funcționează, în acel moment, împreună cu secția de limba și literatura română și cu cea de limba și literatura germană. Colectivul de cadre didactice care a pus bazele rusisticii la Timișoara a fost reprezentat de către Ioana Nicolau, Alfred Heinrich, Galina Cernicova și Cezar Apreotesei, cărora li s-au alăturat Marin Bucă și Theodor Trâpcea, în anul 1958, veniți de la Catedra de limba și literatura română.

De-a lungul celor 65 de ani de existență a rusisticii universitare timișorene, la specializarea Limba și literatura rusă au predat peste 20 de cadre didactice. În această perioadă, profesorii de la Catedra de limba și literatura rusă – dascăli dedicați și formatori de excepție – au fost preocupați de alcătuirea unui fond de carte universitară, publicând intens cursuri și manuale universitare, volume multigrafiate, caiete de seminar, dicționare și alte instrumente lexicografice, care au contribuit la îmbunătățirea procesului de formare educațională și profesională a studenților. Această activitate laborioasă poate fi prezentată schematic și selectiv astfel:

- ◆ manuale și cursuri universitare, caiete de seminar (domeniul limba rusă contemporană și istoria limbii literare ruse): Ivan Evseev, *Limba rusă contemporană. Fonetica și fonologia* (1970); *Limba rusă contemporană. Lexicologia* (1974); Ivan Evseev (coord.), *Limba rusă contemporană* (1982); Ivan Evseev și Bujorel Ispas, *Limba rusă contemporană. Morfologia. Caiet de seminar* (1981); Gabriela Haivas, *Limba rusă contemporană. Sintaxa* (1976); Marin Bucă și Ivan Evseev, *Limba rusă contemporană. Morfologia* (1977); Marin Bucă, *Gramatica istorică a limbii ruse* (1970), *Istoria limbii ruse literare* (1971); Marin Bucă și Galina Cernicova, *Gramatica practică a limbii ruse* (1980); Galina Cernicova, *Limba rusă. Culegere de texte și exerciții pentru anul I (I-II, 1969-1970)*, *Curs audiovizual de limba rusă* (1976); Ecaterina Fodor și Marin Bucă,

- Gramatica comparată a limbilor slave* (1972); Marin Bucă și Jiva Milin, *Gramatica limbii ruse. Sintaxa propoziției. Curs practic* (1979); Richard Sârbu și Bujorel Ispas, *Elemente de intonație a limbii ruse* (1968); Richard Sârbu, *Gramatica practică a limbii ruse*, vol. II, *Verbul* (1980); Richard Sârbu și Marin Bucă, *Limba rusă contemporană. Culegere de exerciții*, vol. II, *Sintaxa, lexicologia* (1970); Ametista Ivaniuc, *Idiomatice limbii ruse. (Exerciții practice)* (1976); Galina Cernicova și Maria Király, *Gramatica practică a limbii ruse. Anul IV de studiu* (1981); Maria Király, *Stilurile funcționale ale limbii ruse contemporane* (1999); Maria Andrei, *Aspecte teoretice și practice ale lexicului rus* (2000), *Probleme de sintaxa limbii ruse. Tipuri de relații sintactice între subiect și predicat în propoziția bimembră* (2008) ș.a.;
- ◆ manuale și cursuri universitare (domeniul literatura rusă): Alfred Heinrich, *Istoria literaturii ruse* (vol. I-III, 1972-1976); Ilie Ladislau-Gyurcsik, *Istoria literaturii ruse (secolele X-XVIII)* (1979); Traian Nădăban, *Istoria literaturii ruse vechi* (1975), *Istoria literaturii ruse sovietice* (1979), *Prelegeri de literatura rusă a secolului XX (A. Voznesenski, V. Rasputin, V. Șukșin)* (1991) ș.a.;
 - ◆ cărți și manuale (domeniul cultura și civilizația rusă): Galina Cernicova, *Curs de civilizație rusă și sovietică* (1977) (primul manual universitar de acest fel din țară); Valentin Moldovan, *Istoria culturii ruse* (2001) ș.a.;
 - ◆ manuale și cursuri universitare (domeniul didactica limbii ruse): Teofana Corobceanu-Botez și Galina Cernicova, *Îndreptar pentru practica pedagogică* (1974), Maria Király, *Probleme de metodica predării limbii ruse* (1978) (primul manual universitar de acest fel din țară), *Studii de didactica limbilor moderne* (1998), *Aspecte teoretice și practice ale predării limbii ruse în școală* (1998); Maria Andrei, *Probleme de teoria textului. Textul didactic* (1999) ș.a.;
 - ◆ cărți (domeniul studiilor de traducere): Valentin Moldovan, *Teoria și practica traducerii* (1995), *Teoria traducerii artistice* (2000);
 - ◆ manuale și glosare (domeniul limba slavă veche): Pavel Rozkoš, *Lecții de paleografie și limba slavă veche* (1978); Theodor Trâpcea și Jiva Milin, *Limba slavă veche și slavonă (texte și glosar)* (1971); Theodor Trâpcea, *Manual de limba slavă veche* (1972); Richard Sârbu și Marin Bucă, *Slava veche și slavona românească* (1990);
 - ◆ dicționare: *Dicționar de sinonime rus-român*, partea I (sub redacția M. Bucă), partea a II-a (sub redacția M. Bucă și I. Evseev), (1968; ediția a 2-a, 1972); Marin Bucă (red.), *Dicționar de antonime al limbii ruse* (1972; ediția a 2-a, 1980); Marin Bucă și Ivan Evseev (red.), *Dicționar tematic rus-român* (1975), Marin Bucă și Ivan Evseev (red.), *Lexicul fundamental al limbii ruse* (1980) ș.a.;

- ◆ cursuri, dicționare (domeniul limbaje specializate): Cezar Apreotesei, *Limba rusă pentru facultățile institutelor agronomice* (în colab.) (1965); Vasile Simionese, *Limba rusă pentru Facultatea de Matematică – Mecanică* (1973), *Dicționar de matematică român-francez-englez-rus* (1977), *Limba rusă. Curs practic pentru Facultatea de Electrotehnică* (1982), *Limba rusă. Curs practic pentru Facultatea de Mecanică* (1988), *Limba rusă. Curs practic pentru Facultatea de Tehnologie Chimică* (1993); Jiva Milin, *Limba rusă pentru studenții Facultății de Științe Economice* (1980); Valeria Nistor, *Limba rusă modernă. Culegere de texte pentru facultățile nefilologice* (I-II, 1991-1992) ș.a..

Efortul susținut al colectivului de profesori rușiți s-a îndreptat nu numai spre crearea materialelor necesare desfășurării optime a activității didactice universitare la specializarea de limbă și literatură rusă, ci s-a concentrat și spre cercetarea științifică în diverse domenii ale limbii române precum lingvistica generală, semantica, semasiologia, lexicologia, folclorul, mitologia, simbologia, dialectologia, lexicografia, concepându-se astfel cărți de anvergură, studii de referință și dicționare esențiale în peisajul cultural-lingvistic românesc. Ilustrăm selectiv: Ivan Evseev, *Semantica verbului* (1974), *Cuvânt – simbol – mit* (1983), *Simboluri folclorice* (1987), *Jocurile tradiționale de copii. Rădăcinile mitico-rituale* (1994), *Componenta mitologică a vocabularului românesc* (1999), *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* (1994), *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească* (1998), *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale* (1999), *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale* (2007); Ivan Evseev și Marin Bucă, *Probleme de semasiologie* (1976); Ivan Evseev și Vasile Șerban, *Vocabularul românesc contemporan* (1978); Richard Sârbu, *Antonimia lexicală în limba română* (1977), *Texte istroromâne și glosar* (1987; ediția a 2-a, 1992); Richard Sârbu și Vasile Frățilă, *Dialectul istroromân. Texte și glosar* (1998); Maria Andrei, *Antroponimia și conotația lingvistică* (1998); Valentin Moldovan, *Omonimia și polisemia. Limite și interferențe* (1999); Marin Bucă, Ivan Evseev, Francisc Király, Dumitru Crașoveanu, Livia Vasiluță, *Dicționar analogic și de sinonime al limbii române* (1978); Marin Bucă, *Dicționar de epitete al limbii române* (1985), *Mica enciclopedie a gândirii aforistice românești. Aforisme, maxime și cugetări despre fericire* (1995), *Dicționarul tematic al limbii române. Omul* (2000), *Dicționar de metafore* (2003), *Enciclopedia gândirii aforistice românești* (2006), *Marele dicționar de expresii românești* (2014); Marin Bucă și Onufrie Vințeler, *Dicționar de antonime al limbii române* (1990);

EVOCĂRI

Marin Bucă și Mariana Cernicova, *Dicționar de câmpuri frazeologice* (2015) ș.a.. O mențiune aparte se cuvine Ametistei Ivaniuc care publică studii importante pentru domeniul frazeologiei românești, mai ales că la acea dată frazeologia încerca să devină un domeniu de cercetare de sine stătător: *Contribuții la studiul variantelor unităților frazeologice*, AUT, VIII (1968), *Forma internă: criteriu în studierea confruntativ-tipologică a resurselor frazeologice*, AUT, XV (1977).

Rezultatele științifice obținute au fost publicate, de asemenea, în reviste de specialitate ca: „Probleme de filologie rusă”, „Probleme de filologie slavă”, „Studii și cercetări lingvistice”, „Romanoslavica”, „Analele Universității din Timișoara”, „Cercetări de lingvistică”, „Caiet de semiotică”, „Studii și cercetări lingvistice”, „Filologie rusă”, „Folclor literar”, „Limba română”, „România literară”, „Orizont”, „Revista de etnografie și folclor”, „Convorbiri literare” ș.a. Studiile întreprinse, novatoare prin concepție și aplicație, sunt preluate de-a lungul timpului de numeroși cercetători, români și străini. Toate acestea demonstrează aportul substanțial la dezvoltarea lingvisticii și culturii al acestui colectiv universitar.

Personalități de seamă ale filologiei, nume-reper în istoria facultății noastre, precum și în istoria domeniilor de interes pe care au ales să le cerceteze, numele profesorilor noștri stă înscris în galeria specialiștilor de prestigiu la nivel național și internațional, în enciclopedii și dicționare: *Sovremennye zarubežnye lingvisty. Bibliografičeskij spravočnik*, Moscova, 1981; Ju. N. Karaulov și Arto Mustajoki (red.), *Who's who in Russian Linguistics*, Helsinki, 1994; Aquilina Severin și Diana Zărie, *Scriitori și lingviști timișoreni (1945-1999). Dicționar biografic*, Timișoara, 2000; A. N. Judakin, *Slavjanskaja enciklopedija. Teoretičeskoe, prikladnoe i slavjanskoe jazykoznanie*, Moscova, 2005; Ioan Munteanu, Rodica Munteanu, *Universitatea de Vest din Timișoara*, Timișoara, 2005; Alexandru Ruja (coord.), *Dicționar al Scriitorilor din Banat*, Timișoara, 2005; *Romanian Who is Who – Enciclopedia Personalităților din România. Biografii contemporane*, 2013 (Romanian Biographic Institute). Totodată, reamintim faptul că Ivan Evseev, eminent cărturar, a obținut „Premiul Național Ethnos” cu lucrarea *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească* (1998), apoi în anul 1999, după apariția lucrării *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, i se acordă „Premiul Opera Omnia de excelență științifică în domeniul științelor socio-umane”, fiind singurul cadru didactic din Universitatea de Vest care beneficia, la

acel moment, de un asemenea premiu, iar în anul 2002 primește titlul onorific *Ordinul Național „Serviciul Credincios” în grad de Cavalier*, din partea Președenției României.

Încheiem această creionare sumară a activității didactice și științifice a colectivului universitar timișorean al rusiștilor cu speranța că vom reuși să ne adaptăm în continuare la cerințele învățământului superior și, mai ales, că vom putea păstra tradiția filologică și didactică instituită de predecesori.

Referințe bibliografice:

MILIN, J. 2007: *Slavistica universitară timișoreană (1957-2007)*. Dicționar biobibliografic, Timișoara, EUV.

Daniela GHELTOFAN

Imprimat la
Tipografia Universității de Vest din Timișoara
Calea Bogdăneștilor nr. 32A
300389, Timișoara
E-mail: editura@e-uvt.ro
Tel.: +40 256 592 681