

O căsnicie simbiotică: România și Franța sau Marianne și soțul, exilant și scriitor român. Trilogia românească a lui Dumitru Țepeneag

Ingrid BĂLTĂGESCU

În centrul acestei prelegeri stă trilogia scriitorului român Dumitru Țepeneag, stabilit la Paris, *Hotel Europa*, *Pont des Arts*, *Maramureș*. Analiza mea tratează trilogia sub aspectul perspectivei străine și în același timp familiare a autorului ficționalizat, din punct de vedere al căsniciei lui cu soția sa de origine franceză, Marianne. Ea devine un personaj cu funcții metaliterare: ca voce dublată a povestitorului, ea are voie să comenteze totul. Numele său este compus din numele celorlalte două personaje feminine importante: Maria și Ana sau Marie și Anne. Numele ei simbolizează deci nu numai ceea ce este francez, ci și perspectiva dublă a autorului. Relatarea se bazează în special pe teoria analizei conversaționale a lui Deborah Tannen, referitoare la interacțiunea interculturală și a genurilor și pe semantica istorică a lui Peter Szondi, referitoare la forma dialogului. Tannen alătură analizei discursului, centrată pe întrepătrunderea dintre limbă și fenomenele sociale, și o abordare antropologică, neobservând numai procesele de interacțiune separat, ci și contextul cultural. Pe baza discuției în contradictoriu a personajelor principale se poate urmări interacțiunea interculturală și cea a genurilor și evaluarea lor în discurs. Sunt ele conotate pozitiv sau negativ în discurs?

Trilogia lui Țepeneag oferă, prin poziționarea centrală a dialogului dintre povestitorul ficțional și soția sa de origine franceză, Marianne, un cadru fertil pentru interpretarea paradigmatică a unui dialog franco-român. Dialogul care se desfășoară pe un prim plan al narațiunii și năpădește pasajele narative în prima parte a trilogiei, constituie punctul de plecare din care povestitorul ficțional (un scriitor român din exil fără nume dar cu legături biografice ludice referitoare la autorul Țepeneag) își dezvoltă proiectul de roman. El spune povestea mai multor tineri din România, începând cu revoluția din decembrie 1989 și continuând cu marele exod din anii următori.

În vreme ce *Hotel Europa* se axează pe secvențe de amintiri și pe prelucrarea lor literară, *Pont des Arts* și *Maramureș* tratează receptarea primului roman. Astfel, el continuă să-și scrie metaliterar propria poveste. Efortul de imaginație, problemele tehnice legate de scris și problemele de receptare și efect al literaturii fac parte din ficțiune. Tipic pentru Țepeneag este faptul că imaginația nu poate fi separată de realitate. El continuă o tradiție formalistă, în care literatura nu reprezintă realitatea, ci o prezintă. Din acest motiv, dialogul certăreț și plin de comentarii are și o funcție metaliterară. Disputa cuprinde în cele trei romane chiar și scene de împăcare iar tăcerea tot mai lungă dintre cei doi soți și încetarea vocii Mariannei modifică forma dialogului. El dispare, se rărește, are tot mai puțin funcția de a reda conflictele dintre cei doi și se transformă din punct de vedere formal într-un monolog interior sau într-un dialog

imaginar. Discuția în contradictoriu este socotită retrospectiv ca fiind fructuoasă și benefică.

Dacă ar fi să ne amintim de forma scurtă cu ajutorul căreia Țepeneag încscenează dialoguri între el însuși și pseudonimul său francez, Ed Pastenague, în reviste românești de literatură pentru a-și exprima opinia în mod ironic și autoironic despre peisajul cultural românesc, am putea să privim și dialogul cu o soție franceză ficțională ca pe un solilocviu imaginat. Această formă a comunicării indirecte este continuată microstructural și în discuțiile dintre cei doi. Discursul textului nu apelează la vreo atitudine specific național-culturală. Se întâlnesc aici atât intertexte din spațiul cultural românesc cât și din cel francez. În *Teoria dramei moderne*, Peter Szondi constată că dialogul în Iluminism și până la literatura clasicismului din Weimar este mijlocul prin care sunt purtate conflictele sociale. Apoi are loc o schimbare a paradigmei: se conturează o „criză” a dialogului. Epicul caracterizează dramaturgia modernă de la Ibsen până la Brecht. Personajele centrale, ca în dramele lui Strindberg, Ibsen sau Brecht, sunt consecințe ale acestei dezvoltări, alături de independentizarea discursului personajelor în monologul interior și de fluxul memoriei. Apar astfel forme mixte care scot în evidență limitele tradiționale ale triadei speciilor literare. Szondi pornește de la ipoteza că relația dintre formă și conținut se modifică în timp. Acestui concept îi corespund în mod surprinzător meditații ale povestitorului în trilogie, ca de exemplu „S-a rupt echilibrul dintre formă și conținut care caracterizează arta clasică, senină și obiectivă” spune în *Maramureș*.¹

În trilogie se încscenează eșecul dialogului realizat în alt mediu. La Țepeneag este o mișcare contrară observației lui Szondi referitoare la drama modernă. Aici narațiunea este întâi permanent asediată de dialog, pentru ca apoi să se impună. Dialogul la Țepeneag este în acest sens marcat „modern”: El încscenează o ceartă conjugală interculturală. Un element evident al relației este următoarea dispută din prima parte a trilogiei: Marianne dorește să schimbe stilul de lucru al autorului, pornind de la ideea că nu dorește ca acesta să se retragă și să se izoleze în Bretagne, și ajungând la conținuturi, teme și stiluri de scris ale romanului. Marianne are „o voce de procuror”, „e pițigăiată, răutaciosă”.² El e în difensivă: „simt că nu pot să întind mai mult coarda. O să se enerveze prea tare.”³

În *Hotel Europa* Marianne se amestecă în planificarea romanului. Ca parteneră a sa de discuție, ea este criticul lui cel mai important și totodată dătătoare de idei, o „muză” ironizată și deconstruită, care nu pare să fie nici pe departe iubitoare și inspiratoare, ci mai degrabă să îl rețină pe autorul fictiv de la scris. Un joc cu toposul literar al muzei inspiratoare. Marianne își exprimă puterea și competența culturală, dar este în același timp și solidară cu soțul ei, astfel încât critica ei este una constructivă. „E drept că Marianne mai carteziană decât compatrioții ei jurnaliști și-a manifestat din primul moment scepticismul...”⁴

Primul roman este dominat de modelul discuției în contradictoriu, orientat pe confruntare. În spiritul lui Deborah Tannen discuția este purtată de așa natură încât nu poate fi evaluată decât la sfârșit. Atunci când cititorul se trezește împins în rolul de

¹ *Maramures*, p. 277

² *Hotel Europa*, p. 7

³ *Hotel Europa*, p. 14

⁴ *Hotel Europa*, p. 15

arbitru. Să vedem cum sunt modelate secvențele de conversație din cap. 11. Dialogul este caracterizat de schimbări rapide ale temei și de suprapuneri, respectiv întreruperi ale temelor secundare.

„În roman urma să mă îndrăgostesc de amândouă: și de Maria și de Ana. Marianne găsește asta de-a dreptul ridicol.

- Cum să te îndrăgostești de amândouă? E desuet. Iar la vârsta ta și neverosimil... Nu sunt nici măcar surori gemene.
- Ana e soră, la spital. Infermieră.
- Să fie sănătoasă! Uite ce e...
- Ești geloasă?
- ... m-am săturat de umorul tău absurd și nătâng, în același timp. Așa sunteți toți pe-acolo?
- Bășcălioși
- Neserioși. D'aia ați ajuns unde ați ajuns...“⁵

O desfășurare exemplară a unei conversații, care conține semnale comice evidente, care rămân și atunci când dialogurile se transformă în monologuri interioare. La sfârșit, autorul ficțional se retrage resemnat: „Autorul” se retrage într-un monolg interior. El îi reproșează ei (și motanului) o tendință xenofobă:

- „- Măine-poimăine parcă văd că vă înscrieți amândoi la Le Pen.
Pe Marianne o pufnește și mai tare râsul.
- Dacă ne trezim cu toți ăia din piață aici...
 - Asta-i bună! De ce să vină la Paris? Vezi bine că se luptă acolo la ei. Crezi că e ușor după patruzeci de ani de dictatură?
 - Nu știu, am zis și eu așa. Să te necăjesc.
 - Or să vină la Paris. Ca turiști. Sper că accepti să vină ca turiști?
 - Dar ce sunt eu? Prefectura Poliției ?
 - Nu, dar așa, în principiu.
 - În principiu accept tot ce vrei tu, spune ea împăciuitoare, deși știe că cel mai tare mă enervează când ia tonul ăsta fals conciliant prin care incheie discuția, având tot ea ultimul cuvânt.

Dar nu mai zic nimic, o las în plata domnului. În roman, nu-i așa, scriu ce vreau eu să scriu. Ce nu vreau nu scriu...“⁶

Marianne dovedește din perspectiva hegemoniei culturale o toleranță pe care el o resimte ca fiind jignitoare și de necrezut. Exemplul ilustrează teoria interacțiunii și negocierea rolurilor la Tannen. El nu crede în rolul pe care partenera lui de dialog și-l atribuie.

Dacă în dialog predomină întreruperea, respectiv suprapunerea, trecerea rapidă de la o temă la alta și abundența de cuvinte a Mariannei ca un semn ostentativ de dominare, tăcerea lui de la sfârșit și renunțarea la ultima replică în favoarea soției sale reușesc să răstoarne ierarhia puterii și să schimbe rolurile între ei. Această distribuție de roluri este foarte des răsturnată în mod intenționat. Marianne ia o poziție ofensivă, domină și tutelează. Rolul ei semnalizează o superioritate de gen și una culturală. Ea este un personaj feminin forte care poate fi considerat inovativ și cu funcție provocatoare în

⁵ *Hotel Europa*, p. 69

⁶ *Hotel Europa*, p. 73-74

literatura română, și amintește mai degrabă de o anumită tradiție în cultura franceză, a personajului feminin puternic, înzestrat cu conștiința propriei valori intelectuale și sexuale, cu tendințe către un erotism dominant. Sărmanul nostru scriitor exilat se află în fața ei într-o continuă defensivă, cedarea lui disimulată în fața agresiunii ei verbale se descarcă într-un continuu monolog interior. Sarcasmul și ironiile sale rămân deseori neînțelese în dialog, ceea ce marchează diferențele culturale dintre ei. Marianne nu poate să înțeleagă multe dintre aluziile sale, în timp ce el reacționează ironic la particularitățile și preferințele ei tipic franceze. Comportamentul verbal al amândurora este sinonim, ei folosesc modalități diferite pentru a-și atinge aceleași scopuri. Interesante sunt mai ales comentariile pe tema literaturii, a preferințelor de lectură ale occidentalilor intelectuali (nu numai feminin), atitudinile lor față de literatura care provine din estul Europei – cea a fostului bloc estic, care se alcătuiește acum din nenumărate regiuni și limbi pe care sărmanul vestic nu le poate distinge – și concepția despre literatură și artă, care sunt dominate deseori de atitudini politически correct. Găsim aici cea mai necruțătoare critică a lui Țepeneag la adresa intelectualilor din occident. Trilogia ne lămurește asupra imaginii României în occident și în special în Europa și schițează un portret al omului „vestic”, foarte nuanțat, în confruntarea sa cu un est sălbatic și necunoscut.

Competența autorului ficțional în ceea ce privește comportamentul verbal pare a fi mai dezvoltată decât cea a Mariannei, pentru că el dispune de ambele coduri de comunicare, atât de cel francez cât și de cel românesc. Diferența se dovedește a fi productivă iar dialogul nostru paradigmatic nu va soluționa un conflict dramatic, ci reprezintă un joc metanarativ. Puterea și dominanța pe care o etalează Marianne sunt strategii de a întâmpina la același nivel un soț (deci un bărbat) care este și scriitor, un intelectual cu ambiții. Țepeneag înscenează cu mult umor jocul metaliterar al micșorării Mariannei, o micșorare în sensul propriu al cuvântului, dar care poate fi înțeleasă și alegoric, metaforic. Putem observa aici cum alegerea unor forme și structuri de comunicare și efectul lor calculat nu pot fi înțelese decât dacă sunt cuprinse și toate celelalte niveluri de analiză: de la structurile discursului izolat la tiparul întregii relații între personaje.

Frecvența disputelor dintre autorul ficțional și soția sa scade continuu. În vreme ce aceste dispute predomină la începutul trilogiei, ele sunt abandonate în favoarea filoanelor narative în jurul lui Ion și ale celorlalte personaje ale istoriei din interior. Dialogul se limitează la scurte intermezzi, uneori lungi de numai o frază sau două, ca o formă de minimalism și de fragmentarism. Până la sfârșitul trilogiei acest ritm scade în continuu, discuțiile apar din ce în ce mai rar. Marianne devine un personaj între multe altele. În momentele de tăcere sunt marcate zone tematice, pe care autorul ficțional nu reușește să le pătrundă. Ele exprimă înstrăinarea sa și pun accentul pe greutățile pe care le întâmpină o căsnicie cu un scriitor. Soția scriitorului joacă un rol special într-o astfel de relație. Micșorarea ei este un simbol al acestei relații. Disputa conjugală simbolizează și confruntarea unei culturi „minore” cum o numește Deleuze (acea literatura ruptă de contextul și canonul său național, o literatură deterritorializată, cum ar fi și recente fenomene de exil și migrație) cu o cultură „mare”, dominantă. În poetica sa, Țepeneag se îndreaptă atât împotriva unei estetici a exilului cât și a estului. Chiar dacă și în proza sa găsim topos-ul Franței ca centru cultural dominant și superior culturii române, totuși nu este vorba de perpetuarea unor clișee. În dialog se răsfrânge tocmai această conștiință

faptică a crizei. Dialogul între cele două personaje izbutește atâta timp cât cei doi se ceartă sau poartă discuții contradictorii. După aceea el încetează.

La sfârșitul celui de-al doilea roman Marianne citește din ce în ce mai rar și mai puțin, rămâne la lectura manuscrisului doctorului Gachet, un document care se vrea pe cât posibil autentic și care neagă radical ideea de ficțiune. Funcția Mariannei ca cititoare rafinată cu un simț dezvoltat pentru ficțiune, este diminuată și în cele din urmă eradicată. Ea sfârșește prin a deveni pacienta doamnei doctor Carol sau Carla Lewis, o specialistă în maladii foarte rare și ... „imaginare” (referință evidentă la *Alice in Wonderland*). „e vorba oare de vreo alegorie?”⁷ se întreabă naratorul.

Autorul este dezamăgit că Marianne nu a terminat de citit romanul său nici la sfârșitul celui de-al doilea roman, *Pont des Arts*. Simte că i s-a luat puterea, „nu mai dețin secretul” (de scriitor).⁸ Un sfârșit dramatic ironic cu efect de surpriză și cu o structură care se dovedește a fi circulară: sfârșitul romanului trimite la începutul său, unde Marianne stă cu cartea în mână și citește neconținut.

Însă exclamarea ei cum că ar fi terminat de citit se referea la manuscrisul doctorului Gachet. *Hotel Europa* rămâne neterminat pe noptieră. În *Maramureș* Marianne va fi pedepsită: autorul ficțional, nesatisfăcut de activitatea Mariannei ca muză și receptor principal al operei sale, o va lăsa pe parcursul întregului roman în clinică. Boala sa va accelera până la un punct culminant, un climax. Nu mai există discuții între ei. Simptomatice sunt însă discuțiile autorului cu mulți alți cititori ai săi, ca de exemplu cu Dr. Wolk, „reprezentantul poporului, al poporului de cititori...”⁹ El, naratorul atotputernic, poate să decidă asupra sorții tuturor personajelor sale (în *La belle roumaine* naratorul ajunge să fie ucigașul propriei sale creații).

În romanul *Maramureș* suntem deja în anul 2000. Al treilea roman este un potpuriu de istorii, locuri variate de acțiune și legături multiple între diferite filoane narative, între personaje și discursuri. Carnevalizarea este deplină. Fie chiar vorba de o întoarcere, Maramureșul devine locul acțiunii, ca un simbol al patriei mitice și originare a românismului. Pe de altă parte locul acțiunii este și global, o mare parte se desfășoară în Statele Unite. În toate romanele de succes acțiunea se petrece acolo, spune un personaj, iar autorul nostru ficțional urmează sfatul cititorului său Dr. Wolk, pe care în sine îl numește Dr. Folk. Romanul este un prilej pentru autor de a discuta (sub masca scriitorului său ficționalizat, român, exilat și mai în vârstă) cele mai variate discursuri actuale pe teme de literatură, istorie, politică, națiuni, limbi și culturi, toate acestea fiind împinse la extremă, discutate într-un mod provocant și extensiv. Nu pot fi trecute cu vederea complicatele constelații de personaje care se leagă la nesfârșit între ele.

Numai relația „scriitorului” cu Marianne rămâne un punct de reper. Disputele dintre ei nu mai au loc aici în acest roman. Vechile discuții sunt, însă, reconstruite în memoria autorului ficțional, dialogurile au acum loc numai între celelalte personaje. Dialogul nu are nici aici funcția de a rezolva conflicte dramatice, el este o simplă formă, o platformă pentru cele mai variate idei discursive. Între timp, Marianne devine un obiect de studiu pentru medici. Cum a ajuns ea în această situație dramatică, mai aproape de moarte decât de viață, se întreabă autorul ficțional, pe ton disimulat nevinovat. „Nu am și eu o

⁷ *Maramures*, p. 99

⁸ *Pont des Arts*, p. 321

⁹ *Maramures*, p. 11

vină? Chiar niciuna? Nu am contribuit cu nimic la ce se întâmplă?...¹⁰ La un moment dat însă, îi trimite Mariannei un bilet la clinică comunicându-i că nu poate fi totuși fără ea, îi lipsește, ... cititoarea sa. Fără cititor înțelegem, nu este scriitor.

Autorul este terorizat de coșmaruri, Marianne nu mai apare decât în visele sale, el nu o mai vizitează în clinică, nu o mai sună. Își simte singurătatea și ca pe o plăcere, o libertate deplină, creativă. Sentițele Mariannei se aud numai ca ecouri din trecut: „capricii de adolescent îmbătrânit, cum le numea Marianne”¹¹. În absența soției el doarme în camera ei, are viziuni sinistre, o vede ghemuită într-un colț al camerei observându-l cu acuitate. Într-unul din vise Marianne ia dimensiuni enorme ca în *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, plutește deasupra Parisului și a turnului Eiffel ca într-un tablou al lui Chagall, și este îmbrăcată ca mireasă. Pentru el semne ale unei presimțiri rele.

Acuzațiile Mariannei ca niște strategii ale supunerii și ale puterii îl împing spre o atitudine defensivă, fatalistă, din care nu se mai poate salva decât dacă elimină acea a doua voce. Disputele folosesc strategii narative, care se reflectă pe baza dinamicii dintre solidaritate și putere. Strategii ca întreruperea, poliloghia (abundență de cuvinte), schimbarea subiectului, vorbirea indirectă, tăcerea ș.a. scot la iveală și diferențe culturale. Acestea nu pot fi analizate fără să ținem cont de perspectiva interculturală. De exemplu, în timp ce autorul ficțional trăiește stilul indirect ca normă comunicativă, acesta este pentru Marianne derutant și enervant, iar pentru ea un semn al nesincerității lui.

În primul roman domină încă dialogul, care năpădește narațiunea. Aici sunt concepute și respinse nenumărate posibilități ale proiectului narativ ficționalizat. În a doua parte domină receptarea primului roman și numai în ultimul roman, în *Maramureș* va fi tematizată posibilitatea alegorezei. Structura trilogiei nu este lineară, iar o aluzie la o posibilă structură alegorică găsim deja de la începutul primului roman, când reflecția autorului ficțional este îndreptată spre posibilitățile intrinsece limbii: „cuvinte deloc propice proiectului meu”, spune autorul încă din prima pagină din *Hotel Europa*. Ambiguitatea și polisemia stau încă de la începutul trilogiei la baza structurilor alegorice. Autorul se joacă des cu diferite contexte de realizare ale unui cuvânt, metodă care pune sub semnul întrebării relația între semnificat și semnificant.

Acest ansamblu de elemente face din trilogia Țepeneghiană un ciclu de romane alegorice și metafictionale. Pe când în primele două romane saltul spre alte semnificații are loc în tăcere și depinde numai de cititorul individual, el va fi tematizat explicit în *Maramureș*: „O alegorie e ascunderea unei idei, ori a unei realități exprimabile printr-o idee, sub o imagine cu care comunică direct. De fapt nici nu trebuie spus că ascunde... Convenția – codul, fie și pictural, e prin definiție convențional – tinde în mod firesc spre transparentă. Alegoria e traducere.”¹² “Elogiul ambiguității” răspunde unul din personaje¹³.

Alegoria, care se configurează de-a lungul conversației între Marianne și autor, deschide, cum am văzut multe niveluri de semnificație, care se îmbină între ele și între care există o legătură. Multe modele ale alegoriei sunt constitutive în trilogia prezentă:

¹⁰ *Maramures*, p. 41

¹¹ *Maramures*, p. 74

¹² *Maramures*, p. 51

¹³ *Maramures*, p. 51

disputa, călătoria, motivul căutării, mai ales visele personajelor, căderea în extazul viselor, aluziile la *Gulliver's Travels*, *Alice in Wonderland*, și poveștile din *1001 de nopți* sunt pretexte, care sunt folosite intertextual ca satiră, uneori chiar zeflemisite (naratorul se simte în *Maramureș* ca o Șeherezadă căreia i-a pierit glasul¹⁴). Țepeneag se supune unei tradiții a efectului de înstrăinare satirică. În trilogie găsim mai toate alegoriile elementare ale circuitului vieții. Ambele forme ale alegoriei literare pot fi regăsite aici: atât alegoria narativă, a cărei structură formează un model narativ (căutare, călătorie) cât și alegoria descriptivă, descrierea unei situații sau a unui spațiu, ca de exemplu în nenumăratele scene de vis sau de viziuni.

Unul din obiectivele puse sub semnul întrebării de Deborah Tannen este dacă strategiile verbale sunt legate de anumite semnificații restrânse. Ea constată că ele sunt nu numai legate de stilul comunicării, ci și într-o mare măsură de contextul cultural. Tannen ia în considerare și așa numitele subclasificări culturale, ca de exemplu etnicitatea, stratul social, regiunea geografică, vârsta și genul. Diferențele dintre stilul de comunicare francez și cel român reies în abundență în textele lui Țepeneag pe mai multe planuri.

Maramureș este un roman „esoteric“, în sensul că exclude cititorii nedoriți. Este un roman pentru inițiați în teoriile contemporane ale literaturii și filosofiei. Ce rămâne dacă facem abstracție de această dimensiune alegorică este un schelet care deschide nenumărate posibilități narrative, confuzii și neînțelegeri și un număr imens de povestiri începute și neduse la sfârșit. Țepeneag reușește să reabiliteze ficțiunea și darul povestirii, dar presupune în același timp un efort foarte mare din partea cititorului. Altfel el se va micșora, asemenea Mariannei.

Bibliografie

Peter Szondi, *Schriften I. Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Versuch über das Tragische. Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a. M. 1978, S. 11-23.

Deborah Tannen, *Andere Worte, andere Welten. Kommunikation zwischen Frauen und Männern*, Frankfurt a. M./New York, 1997.

Dumitru Țepeneag, *Hotel Europa*, București 1999; *Pont des Arts*, București 1999; *Maramureș*, București 2001.

¹⁴ *Maramures*, p. 318

Eine symbiotische Ehe: Rumänien und Frankreich oder Marianne und ihr rumänischer Exilsutor. Die rumänische Trilogie von Dumitru Țepeneag

Im Zentrum dieses Vortrags steht die Trilogie des in Paris lebenden rumänischen Schriftstellers Dumitru Țepeneag: *Hotel Europa*, *Pont des Arts* und *Maramureș*. Die Analyse betrachtet die Trilogie unter dem Aspekt des fremden und zugleich vertrauten Blicks der fiktionalisierten Autorfigur mit Blick auf die symbiotische Ehe zwischen diesem und seiner französischen Ehefrau mit dem symbolischen Namen Marianne, einer mit metafiktionalen Funktionen aufgeladenen Figur.

Dabei werden die Theorie der Gesprächsanalyse von Deborah Tannen zur interkulturellen und zwischengeschlechtlichen Interaktion und Peter Szondi's historische Semantik der Form des Dialogs zum Tragen kommen. Dem Ansatz der *discourse analysis* mit dem Schwerpunkt auf die Überschneidung von Sprache und sozialen Phänomenen fügt Tannen den anthropologischen Ansatz hinzu und betrachtet nicht nur die einzelnen Interaktionsprozesse, sondern auch den kulturellen Kontext. Anhand des Dialogs lässt sich in der Trilogie eine interkulturelle und zwischengeschlechtliche Interaktion verfolgen, die im Diskurs bewertet wird.

In seiner historischen Semantik des modernen Dramas diagnostiziert Szondi anhand der funktionalen und formalen Analyse des Dialogs krisenhafte Phänomene der Moderne. Er stellt fest und beschreibt, wie die Episierung die moderne Dramatik charakterisiert und sich Figurenrede in neue Formen wie innerer Dialog, Bewusstseinsstrom verselbständigt.

So steht Țepeneags dramatischer Dialog und seine Metamorphosen in dieser Tradition, die die Relation von Inhalt und Form als historisch wandelbar beschreibt. Das „Scheitern“ des Dialogs spiegelt sich auf vielen Ebenen. Während der Dialog in *Hotel Europa* die narrativen Passagen überwuchert und unzählige Möglichkeiten der Erzählung entworfen und wieder verworfen werden, dominieren in *Pont des Arts* und *Maramureș* Aspekte der Rezeption und Wirkung von *Hotel Europa* beim französischen und rumänischen Publikum. Schließlich bietet die allegorische Dimension vielfältige Möglichkeiten der Interpretation und der Reflexion.

Der Vortrag möchte durch die Gesprächsanalyse des Dialogs nicht nur die innewohnenden Gender-Rollen und die interkulturelle Dimension analysieren, sondern auch Reflexionen über die Positionierung eines solchen Dialogs in literaturtheoretische und – geschichtliche Perspektiven. Eine ähnlich offene, dekonstruierte und zugleich allegorisch-parodistische dialogische Konfrontation ist in der postmodernen rumänischen Literatur neu.