O căsnicie simbiotică: România şi Franța sau Marianne şi soțul, exilant şi 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, Maramureş*. Analiza mea tratează trilogia sub aspectul perspectivei străine şi în acelaşi 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 şi Ana sau Marie şi Anne. Numele ei simbolizează deci nu numai ceea ce este francez, ci şi perspectiva dublă a autorului. Relatarea se bazează în special pe teoria analizei conversaționale a lui Deborah Tannen, referitoare la interacțiunea interculturală şi a genurilor şi pe semantica istorică a lui Peter Szondi, referitoare la forma dialogului. Tannen alătură analizei discursului, centrată pe întrepătrunderea dintre limbă şi fenomenele sociale, şi o abordare antropologică, neobservând numai procesele de interacțiune separat, ci şi contextul cultural. Pe baza discuției în contradictoriu a personajelor principale se poate urmări interacțiunea interculturală şi cea a genurilor şi evaluarea lor în discurs. Sunt ele conotate pozitiv sau negativ în discurs?

Trilogia lui Țepeneag oferă, prin poziționarea centrală a dialogului dintre povestitorul ficțional şi soția sa de origine franceză, Marianne, un cadru fertil pentru interpretarea paradigmatică a unui dialog franco-român. Dialogul care se desfăşoară pe un prim plan al narațiunii şi năpădeşte 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) îşi dezvoltă proiectul de roman. El spune povestea mai multor tineri din România, începând cu revoluția din decembrie 1989 şi continuând cu marele exod din anii următori.

În vreme ce *Hotel Europa* se axează pe secvențe de amintiri şi pe prelucrarea lor literară, *Pont des Arts* şi *Maramureş* tratează receptarea primului roman. Astfel, el continuă să-şi scrie metaliterar propria poveste. Efortul de imaginație, problemele tehnice legate de scris şi problemele de receptare şi 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 şi plin de comentarii are şi o funcție metaliterară. Disputa cuprinde în cele trei romane chiar şi scene de împăcare iar tăcerea tot mai lungă dintre cei doi soți şi încetarea vocii Mariannei modifică forma dialogului. El dispare, se răreşte, are tot mai puțin funcția de a reda conflictele dintre cei doi şi se transformă din punct de vedere formal într-un monolog interior sau într-un dialog

BDD-V2397 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:47 UTC)

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

Dacă ar fi să ne amintim de forma scurtă cu ajutorul căreia Țepeneag înscenează dialoguri între el însuşi şi pseudonimul său francez, Ed Pastenague, în reviste româneşti de literatură pentru a-şi exprima opinia în mod ironic şi autoironic despre peisajul cultural românesc, am putea să privim şi dialogul cu o soție franceză ficțională ca pe un solilocviu imaginat. Această formă a comunicării indirecte este continuată microstructural şi 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 şi din cel francez. În *Teoria dramei moderne*, Peter Szondi constată că dialogul în Iluminism şi 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 şi de fluxul memoriei. Apar astfel forme mixte care scot în evidență limitele tradiționale ale triadei speciilor literare. Szondi porneşte de la ipoteza că relația dintre formă şi 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 şi conținut care caracterizează arta clasică, senină şi obiectivă" spune în *Maramureş*.[1]

În trilogie se înscenează eşecul dialogului realizat în alt mediu. La Țepeneag este o mişcare 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 înscenează o ceartă conjugală interculturală. Un element evident al relației este următoarea dispută din prima parte a trilogiei: Marianne doreşte să schimbe stilul de lucru al autorului, pornind de la ideea că nu doreşte ca acesta să se retragă şi să se izoleze în Bretagne, şi ajungând la conținuturi, teme şi stiluri de scris ale romanului. Marianne are „o voce de procuror", „e pițigăiată, răutacioasă".[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 şi totodată dătătoare de idei, o „muză" ironizată şi deconstruită, care nu pare să fie nici pe departe iubitoare şi inspiratoare, ci mai degrabă să îl țină pe autorul fictiv de la scris. Un joc cu toposul literar al muzei inspiratoare. Marianne îşi exprimă puterea şi competența culturală, dar este în acelaşi timp şi solidară cu soțul ei, astfel încât critica ei este una constructivă. „E drept că Marianne mai carteziană decât compatrioții ei jurnalişti şi-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 aşa natură încât nu poate fi evaluată decât la sfârşit. Atunci când cititorul se trezeşte împins în rolul de

[1] *Maramures*, p. 277
[2] *Hotel Europa*, p. 7
[3] *Hotel Europa*, p. 14
[4] *Hotel Europa*, p. 15

BDD-V2397 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:47 UTC)

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

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

- Cum să te îndrăgosteşti de amândouă? E desuet. Iar la vârsta ta şi neverosimil... Nu sunt nici măcar surori gemene.
- Ana e soră, la spital. Infirmieră.
- Să fie sănătoasă! Uite ce e...
- Eşti geloasă?
- ... m-am săturat de umorul tău absurd şi nătâng, în acelaşi timp. Aşa sunteţi toţi pe-acolo?
- Băşcălioşi
- Neserioşi. D'aia aţi ajuns unde aţi ajuns..."[5]

O desfăşurare exemplară a unei conversaţii, care conţine semnale comice evidente, care rămân şi atunci când dialogurile se transformă în monologuri interioare. La sfârşit, autorul ficţional se retrage resemnat: „Autorul" se retrage într-un monolg interior. El îi reproşează ei (şi motanului) o tendinţă xenofobă:

„- Mâine-poimâine parcă văd că vă înscrieţi amândoi la Le Pen.

Pe Marianne o pufneşte şi mai tare râsul.

- Dacă ne trezim cu toţi ăia din piaţă aici...
- Asta-i bună! De ce să vină la Paris? Vezi bine că se luptă acolo la ei. Crezi că e uşor după patruzeci de ani de dictatură?
- Nu ştiu, am zis şi eu aşa. Să te necăjesc.
- Or să vină la Paris. Ca turişti. Sper că accepţi să vină ca turişti?
- Dar ce sunt eu? Prefectura Poliţiei ?
- Nu, dar aşa, în principiu.
- În principiu accept tot ce vrei tu, spune ea împăciuitoare, deşi ştie că cel mai tare mă enervează când ia tonul ăsta fals conciliant prin care incheie discuţia, având tot ea ultimul cuvânt.

Dar nu mai zic nimic, o las în plata domnului. În roman, nu-i aşa, scriu ce vreau eu să scriu. Ce nu vreau nu scriu..."[6]

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

Dacă în dialog predomină întreruperea, respectiv suprapunerea, trecerea rapidă de la o temă la alta şi abundenţa de cuvinte a Mariannei ca un semn ostentativ de dominare, tăcerea lui de la sfârşit şi renunţarea la ultima replică în favoarea soţiei sale reuşesc să răstoarne ierarhia puterii şi să schimbe rolurile între ei. Această distribuţie de roluri este foarte des răsturnată în mod intenţionat. Marianne ia o poziţie ofensivă, domină şi tutelează. Rolul ei semnalizează o superioritate de gen şi una culturală. Ea este un personaj feminin forte care poate fi considerat inovativ şi cu funcţie provocatoare în

[5] *Hotel Europa*, p. 69
[6] *Hotel Europa*, p. 73-74

BDD-V2397 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:47 UTC)

literatura română, şi aminteşte mai degrabă de o anumită tradiție în cultura franceză, a personajului feminin puternic, înzestrat cu conştiința propriei valori intelectuale şi 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 şi 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 şi preferințele ei tipic franceze. Comportamentul verbal al amândurora este sinonim, ei folosesc modalități diferite pentru a-şi atinge aceleaşi 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 alcătuieşte acum din nenumărate regiuni şi limbi pe care sărmanul vestic nu le poate distinge – şi concepția despre literatură şi artă, care sunt dominate deseori de atitudini politically correct. Găsim aici cea mai necruțătoare critică a lui Țepeneag la adresa intelectualilor din occident. Trilogia ne lămureşte asupra imaginii României în occident şi în special în Europa şi schițează un portret al omului „vestic", foarte nuanțat, în confruntarea sa cu un est sălbatic şi necunoscut.

Competența autorului ficțional în ceea ce priveşte 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 şi de cel românesc. Diferența se dovedeşte a fi productivă iar dialogul nostru paradigmatic nu va soluționa un conflict dramatic, ci reprezintă un joc metanarativ. Puterea şi dominanța pe care o etalează Marianne sunt strategii de a întîmpina la acelaşi nivel un soț (deci un bărbat) care este şi scriitor, un intelectual cu ambiții. Țepeneag înscenează cu mult umor jocul metaliterar al micşorării Mariannei, o micşorare în sensul propriu al cuvântului, dar care poate fi înțeleasă şi alegoric, metaforic. Putem observa aici cum alegerea unor forme şi structuri de comunicare şi efectul lor calculat nu pot fi înțelese decât dacă sunt cuprinse şi toate celelalte niveluri de analiză: de la structurile discursului izolat la tiparul întregii relații între personaje.

Frecvența disputelor dintre autorul ficțional şi soția sa scade continuu. În vreme ce aceste dispute predomină la începutul trilogiei, ele sunt abandonate în favoarea filoanelor narative în jurul lui Ion şi 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 şi de fragmentarism. Până la sfârşitul 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 reuşeşte să le pătrundă. Ele exprimă înstrăinarea sa şi pun accentul pe greutățile pe care le întâmpină o căsnicie cu un scriitor. Soția scriitorului joacă un rol special într-o astfel de relație. Micşorarea ei este un simbol al acestei relații.Disputa conjugală simbolizează şi confrunatrea unei culturi „minore" cum o numeşte Deleuze (acea literatura ruptă de contextul şi canonul său național, o literatură deteritorializată, cum ar fi şi recentele fenomene de exil şi migrație) cu o cultură "mare", dominantă. În poetica sa, Țepeneag se îndreaptă atât împotriva unei estetici a exilului cât şi a estului. Chiar dacă şi în proza sa găsim topos-ul Franței ca centru cultural dominant şi superior culturii române, totuşi nu este vorba de perpetuarea unor clişee. În dialog se răsfrânge tocmai această conştiință

BDD-V2397 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:47 UTC)

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

La sfârşitul celui de-al doilea roman Marianne citeşte din ce în ce mai rar şi mai puţin, rămâne la lectura manuscrisului doctorului Gachet, un document care se vrea pe cât posibil autentic şi care neagă radical ideea de ficţiune. Funcţia Mariannei ca cititoare rafinată cu un simţ dezvoltat pentru ficţiune, este diminuată şi în cele din urmă eradicată. Ea sfârşeşte prin a deveni pacienta doamnei doctor Carol sau Carla Lewis, o specialistă în maladii foarte rare şi … „imaginare" (referinţă 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 sfârşitul celui de-al doilea roman, *Pont des Arts*. Simte că i s-a luat puterea, „nu mai deţin secretul" (de scriitor).[8] Un sfârşit dramatic ironic cu efect de surpriză şi cu o structură care se dovedeşte a fi circulară: sfârşitul romanului trimite la începutul său, unde Marianne stă cu cartea în mână şi citeşte necontenit.

Însă exclamarea ei cum că ar fi terminat de citit se referea la manuscrisul doctorului Gachet. *Hotel Europa* rămâne neterminat pe noptieră. În *Maramureş* Marianne va fi pedepsită: autorul ficţional, nesatisfăcut de activitatea Mariannei ca muză şi 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 discuţii între ei. Simptomatice sunt însă discuţiile autorului cu mulţi alţi cititori ai săi, ca de exemplu cu Dr. Wolk, „reprezentantul poporului, al poporului de cititori...".[9] El, naratorul atotputernic, poate să decidă asupra sorţii tuturor personajelor sale (în *La belle roumaine* naratorul ajunge să fie ucigaşul propriei sale creaţii).

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

Numai relaţia „scriitorului" cu Marianne rămâne un punct de reper. Disputele dintre ei nu mai au loc aici în acest roman. Vechile discuţii sunt, însă, reconstruite în memoria autorului ficţional, dialogurile au acum loc numai între celelalte personaje. Dialogul nu are nici aici funcţia 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 situaţie dramatică, mai aproape de moarte decât de viaţă, se întreabă autorul ficţional, pe ton disimulat nevinovat. „Nu am şi eu o

[7] *Maramures*, p. 99
[8] *Pont des Arts*, p. 321
[9] *Maramures*, p. 11

BDD-V2397 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:47 UTC)

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 totuşi fără ea, îi lipseşte, … cititoarea sa. Fără cititor înţelegem, nu este scriitor.

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

Acuzaţiile Mariannei ca nişte strategii ale supunerii şi 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 şi putere. Strategii ca întreruperea, poliloghia (abundenţă de cuvinte), schimbarea subiectului, vorbirea indirectă, tăcerea ş.a. scot la iveală şi diferenţe culturale. Acestea nu pot fi analizate fără să ţinem cont de perspectiva interculturală. De exemplu, în timp ce autorul ficţional trăieşte stilul indirect ca normă comunicativă, acesta este pentru Marianne derutant şi enervant, iar pentru ea un semn al nesinceritătii lui.

În primul roman domină încă dialogul, care năpădeşte naraţiunea. Aici sunt concepute şi respinse nenumărate posibilităţi ale proiectului narativ ficţionalizat. În a doua parte domină receptarea primului roman şi numai în ultimul roman, în *Maramureş* 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 reflecţia autorului ficţional este îndreptată spre posibilităţile intrinsece limbii: „cuvinte deloc propice proiectului meu“, spune autorul încă din prima pagină din *Hotel Europa*. Ambiguitatea şi 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 relaţia între semnificat şi semnificant.

Acest ansamblu de elemente face din trilogia Ţepeneghiană un ciclu de romane alegorice şi metaficţionale. Pe când în primele două romane saltul spre alte semnificaţii are loc în tăcere şi depinde numai de cititorul individual, el va fi tematizat explicit în *Maramureş*: „O alegorie e ascunderea unei idei, ori a unei realităţi exprimabile printr-o idee, sub o imagine cu care comunică direct. De fapt nici nu trebuie spus că ascunde… Convenţia – codul, fie şi pictural, e prin definiţie convenţional – tinde în mod firesc spre transparenţă. Alegoria e traducere.”[12] “Elogiul ambiguităţii” răspunde unul din personaje[13].

Alegoria, care se configurează de-a lungul conversaţiei între Marianne şi autor, deschide, cum am văzut multe niveluri de semnificaţie, care se îmbină între ele şi 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

BDD-V2397 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:47 UTC)

disputa, călătoria, motivul căutării, mai ales visele personajelor, căderea în extazul viselor, aluziile la *Gulliver's Travels*, *Alice in Wonderland*, şi poveştile din *1001 de nopţi* sunt pretexte, care sunt folosite intertextual ca satiră, uneori chiar zeflemisite (naratorul se simte în *Maramureş* ca o Şeherazadă căreia i-a pierit glasul[14]). Ţepeneag se supune unei tradiţii a efectului de înstrăinare satirică. În trilogie găsim mai toate alegoriile elementare ale circuitului vieţii. Ambele forme ale alegoriei literare pot fi regăsite aici: atât alegoria narativă, a cărei structură formează un model narativ (căutare, călătorie) cât şi alegoria descriptivă, descrierea unei situaţii sau a unui spaţiu, 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 semnificaţii restrânse. Ea constată că ele sunt nu numai legate de stilul comunicării, ci şi într-o mare măsură de contextul cultural. Tannen ia în considerare şi aşa numitele subclasificări culturale, ca de exmplu etnicitatea, stratul social, regiunea geografică, vârsta şi genul. Diferenţele dintre stilul de comunicare francez şi cel român reies în abundenţă în textele lui Ţepeneag pe mai multe planuri.

Maramureş este un roman „esoteric", în sensul că exclude cititorii nedoriţi. Este un roman pentru iniţiaţi în teoriile contemporane ale literaturii şi filosofiei. Ce rămâne dacă facem abstracţie de această dimensiune alegorică este un schelet care deschide nenumărate posibilităţi narative, confuzii şi neînţelegeri şi un număr imens de povestiri începute şi neduse la sfârşit. Ţepeneag reuşeşte să reabiliteze ficţiunea şi darul povestirii, dar presupune în acelaşi timp un efort foarte mare din partea cititorului. Altfel el se va micşora, asemenea Mariannei.

Bibliografie

Peter Szondi, *Schriften I. Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Versuch über das Tragische. Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat überphilologische 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 Ţepeneag, *Hotel Europa*, Bucureşti 1999; *Pont des Arts*, Bucureşti 1999; *Maramureş*, Bucureşti 2001.

[14] *Maramures,* p. 318

BDD-V2397 © 2006 Editura Alfa

Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:47 UTC)

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 *Maramureş*. 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 Szondis 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 *Maramureş* 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.

BDD-V2397 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:47 UTC)