

ISSN 2521-6481



**KARAZIN UNIVERSITY**  
**CLASSICS AHEAD OF TIME**

1(7)'2022

**ACCENTS AND PARADOXES  
OF MODERN PHILOLOGY**

Ministry of Education and Science of Ukraine  
V. N. Karazin Kharkiv National University

ISSN 2521-6481

# **Accents and Paradoxes of Modern Philology**

*International scientific reviewed open access journal of philology*

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal/index>

**Issue 1(7)'2022**

Since 2017

Kharkiv – 2022

**International Scientific Journal of Philology**  
<http://periodicals.karazin.ua/accentsjournal/index>  
**ISSN 2521-6481**

Published once-twice a year  
Approved for Web publication by the decision of the Academic Council  
of V. N. Karazin Kharkiv National University  
(protocol № 19 dated 26.12.2022)

**Publisher:** Department of Romance and German Philology of the School of Foreign Languages at  
V. N. Karazin Kharkiv National University.

**Mailing Address:** Svobody sq., 4, 7-73, 61022, Kharkiv, Ukraine

**Contact e-mail:** [editor.accents@karazin.ua](mailto:editor.accents@karazin.ua)

**General Editor:** Dr Tetiana CHERKASHYNA, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

**Deputy Editor:** PhD Victoriya CHUB, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

**Editorial Advisory Board**

**PhD Guadalupe ARBONA ABASCAL**, Complutense University of Madrid (Spain).

**PhD Svitlana HAYDUK**, Siedlce University of Natural Science and Humanities (Poland).

**Dr Oleksandr HALYCH**, National University of Water and Environmental Engineering (Ukraine).

**PhD Giulia DE FLORIO**, University of Modena and Reggio Emilia (Italy).

**PhD Salvatore DEL GAUDIO**, Borys Hrynchenko Kyiv University (Ukraine).

**PhD George DOMOKOS**, Pázmány Péter Catholic University (Hungary).

**PhD Edmer CALERO DEL MAR**, Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas (Mexico).

**Dr Svitlana KOVPIK**, Kryvyi Rih State Pedagogical University (Ukraine).

**PhD Jorge LATORRE**, King Juan Carlos University (Spain).

**PhD Rosangela LIBERTINI**, Catholic University in Ruzomberok (Slovakia).

**Dr Rusudan MAKHACHASHVILI**, Borys Hrynchenko Kyiv University (Ukraine).

**PhD Simona MERCANTINI**, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

**PhD Nataliia ONISHCHENKO**, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

**Dr Ihor ORZHYTSKII**, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

**Dr Valentyna PASYNOK**, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

**Dr Oleksandr PRONKEVYCH**, Petro Mohyla Black Sea National University (Ukraine).

**PhD Oleg RUMIANTSEV**, University of Palermo (Italy).

**PhD Olena TARASOVA**, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

**Journal's mission** is to consolidate scientific efforts aimed to interpret the cultural perspective of philological research.

**Language of publication:** English, German, French, Italian, Spanish.

The articles had internal and external review.

© V.N. Karazin Kharkiv National University, 2022

Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний університет  
імені В. Н. Каразіна

ISSN 2521-6481

# Акценти та парадокси сучасної філології

*Міжнародний науковий рецензований журнал відкритого  
доступу з філології*

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal/index>

**Випуск 1(7)'2022**

Засновано 2017 року

Харків – 2022

**Міжнародний науковий журнал з філології**  
<http://periodicals.karazin.ua/accentsjournal/index>  
**ISSN 2521-6481**

Періодичність: 1-2 випуски на рік  
Затверджено рішенням Вченої ради  
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна  
(протокол № 19 від 26.12.2022)

**Видавець:** кафедра романо-германської філології факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

**Поштова адреса:** пл. Свободи., 4, 7-73, 61022, Харків, Україна.

**Електронна пошта:** [editor.accents@karazin.ua](mailto:editor.accents@karazin.ua)

**Головний редактор:** Тетяна ЧЕРКАШИНА, доктор філологічних наук, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

**Заступник головного редактора:** Вікторія ЧУБ, кандидат філологічних наук, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

**Члени редакційної колегії**

**Гудалупе АРБОНА АБАСКАЛ** – доктор філософії, Мадридський університет Комплутенсе (Іспанія).

**Світлана ГАЙДУК** – доктор філософії, Природничо-гуманітарний університет Седльце (Польща).

**Олександр ГАЛИЧ** – доктор філологічних наук, Національний університет водного господарства та природокористування (Україна).

**Джулія ДЕ ФЛОРІО** – доктор філософії, Міланський державний університет (Італія).

**Сальваторе ДЕЛЬ ГАУДІО** – доктор філософії, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна).

**Джорж ДОМОКОС** – доктор філософії, Католицький університет Петера Пазманя (Угорщина).

**Едмер КАЛЕРО ДЕЛЬ МАР** – доктор філософії, Мексиканський інститут кінематографічних та гуманітарних досліджень (Мексика).

**Світлана КОВПІК** – доктор філологічних наук, Криворізький державний педагогічний університет (Україна).

**Хорхе ЛАТОРРЕ** – доктор філософії, Мадридський університет Короля Хуана Карлоса (Іспанія).

**Розанджела ЛІБЕРТІНІ** – доктор філософії, Католицький університет Ружомберока (Словаччина).

**Русудан МАХАЧАШВІЛІ** – доктор філологічних наук, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна).

**Сімона МЕРКАНТІНІ** – доктор філософії, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна).

**Наталія ОНЩЕНКО** – доктор філософії, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна).

**Ігор ОРЖИЦЬКИЙ** – доктор філологічних наук, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна).

**Валентина ПАСИНОК** – доктор педагогічних наук, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна).

**Олександр ПРОНКЕВИЧ** – доктор філологічних наук, Чорноморський національний університет імені Петра Могили (Україна).

**Олег РУМЯНЦЕВ** – доктор філософії, Палермський державний університет (Італія).

**Олена ТАРАСОВА** – доктор філософії, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна).

**Місія журналу:** об'єднати зусилля науковців, зацікавлених в увиразненні культурологічного ракурсу філологічних досліджень.

**Мова публікації:** англійська, іспанська, італійська, французька.

Статті проходять подвійне сліпе рецензування й перевіряються на наявність плагіату.

## CONTENTS

ARTEN UND FUNKTIONEN DER KLANGMALEREI IN LYRISCHEN GEDICHTEN VON RAINER MARIA RILKE	Liliia BEZUGLA, Mariya TKACHIVSKA	7–33
PARTICULARITÉS DE LA TRADUCTION DES EXOTISMES DU ROMAN <i>CHERCHEUR D'OR</i> DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO EN UKRAINIEN	Hanna BOHACHENKO	34–51
POSTMODERNIST CONCEPTIONS OF TEXT AND WRITING IN CREATIVE WORKS BY MARGUERITE DURAS	Zhanna KUSHCHENKO, Diana PESOTSKA	52–68
EXPERIENCIAS MEXICANAS DE B. TRAVEN DESDE UNA LECTURA IMAGOLÓGICA	Olga MANDRYKO	69–85
TRANSFRONTALITÀ DELLE IMMAGINI LETTERARIE: ESTRAPOLAZIONE DEL PERSONAGGIO ITALIANO DEL BURATTINO PULCINELLA	Giulia TYMOFIEIEVA	86–107
JEWISH ASSOL'S WEDDING PLAN, OR <i>ESHET HAIAL</i> BREAKS THE WALLS: AN EXCELLENT WOMAN IN RAMA BURSHTEIN'S <i>LAAVOR AT HA-KIR</i>	Boris ZISELMAN, Igor USTYUZHYN	108–121

## ЗМІСТ

ТИПИ І ФУНКЦІЇ ЗВУКОПИСУ В ЛІРИЧНИХ ВІРШАХ РАЙНЕРА МАРІЇ РІЛЬКЕ	Лілія БЕЗУГЛА, Марія ТКАЧІВСЬКА	7–33
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЕКЗОТИЗМІВ РОМАНУ <i>ЗОЛОТОШУКАЧ</i> ЖАН-МАРІ ГЮСТАВА ЛЕ КЛЕЗІО УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	Ганна БОГАЧЕНКО	34–51
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ТЕКСТУ І ПИСЬМА У ТВОРЧОСТІ МАРГЕРІТ ДЮРАС	Жанна КУЩЕНКО, Діана ПЕСОЦЬКА	52–68
МЕКСИКАНСЬКІ КОНТЕКСТИ Б. ТРАВЕНА: ІМАГОЛОГІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ ВИВЧЕННЯ	Ольга МАНДРИКО	69-85
ТРАНСФРОНТАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБРАЗІВ: ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ ІТАЛІЙСЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ГЕРОЯ ПУЛЬЧИНЕЛЛИ	Юлія ТИМОФЄЄВА	86-107
ПЛАН ВЕСІЛЛЯ, АБО ЮДЕЙСЬКА АССОЛЬ ПРОБИВАЄ СТІНУ: ЧЕСНОТНА ЖІНКА У ФІЛЬМІ РАМІ БУРШТЕЙН «ЛААВОР ЕТ ХА-КІР»	Борис ЗІСЕЛЬМАН, Ігор УСТЮЖИН	108-121

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01

UDC: 811.112 Ril.632

## ARTEN UND FUNKTIONEN DER KLANGMALEREI IN LYRISCHEN GEDICHTEN VON RAINER MARIA RILKE

© Liliia BEZUGLA, 2022

*Doctor of Science (Philology), Professor at the Department of  
German Philology and Translation  
V. N. Karazin Kharkiv National University  
4 Svobody Sq., 61022 Kharkiv, UKRAINE  
e-mail: [bezugla@daad-alumni.de](mailto:bezugla@daad-alumni.de)  
ORCID: 0000-0002-7102-7337*

© Mariya TKACHIVSKA, 2022

*Doctor of Science (Philology), Associate Professor,  
Head of the Department of Foreign  
Languages and Translation,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Shevchenko Street 57, 76018 Ivano-Frankivsk, UKRAINE  
e-mail: [maria.tkachivska@pnu.edu.ua](mailto:maria.tkachivska@pnu.edu.ua)  
ORCID: 0000-0001-9989-9156*

---

7

### ABSTRACT

In dem Beitrag werden die Besonderheiten der Poesie von dem bekannten deutschen Dichter Rainer Maria Rilke, der sein Leben der Wörterklangkunst gewidmet hat, erörtert. Es wird betont, dass es von linguistischem Interesse sei, welche Arten der Klangmalerei für Rilke typisch sind und welche Funktionen sie haben, d. h. was verschiedene Lautfiguren ins Gedicht mitbringen, wie sie zur Wirkung des Gedichtes beitragen. Wir plädieren dafür, dass die poetischen Mittel inklusive Klangmalereimittel systemhaft, unter der Berücksichtigung der Zusammenwirkung von Form und Funktion untersucht und dargestellt werden sollen.

Es werden die Definition und Eigenschaften der Klangmalerei als eines poetischen Mittels gegeben, der Unterschied der Begriffe *Lautmalerei* und *Klangmalerei* erklärt.

Eine Aufmerksamkeit wird darauf gelenkt, dass sich Rilkes Lyrik durch die Reimreinheit auszeichnet, abgesehen von ungleichbetonten Reimen, die eine starke Endung (mit der Hauptbetonung an der letzten Silbe) mit einer schwachen Endung (wenn die letzte Silbe ein Suffix bzw. ein anderer Teil des Kompositums bilden, die nur eine sekundäre Betonung

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



tragen) verbinden. Es werden die Arten der Klangmalerei in seiner Poesie und ihre Kriterien analysiert.

Nach dem Kriterium des Wiederholungselementes sind in Rilkes Poesie die wichtigsten Arten der Klangmalerei vertreten: Assonanz, Alliteration, Stabreim, Binnenreim und Paronomasie.

Die ästhetischen und ikonischen Funktionen werden an Hand der Beispiele aus Rilkes Poesie illustriert. Zusammenfassende Analyse der Klangmalerei lässt ihn mit Recht *König von Klängen* nennen.

**Schlüsselwörter:** *Poesie von Rilke, Klangmalerei, Lautmalerei, ästhetische Funktion, ikonische Funktion, Eigenschaften, Alliteration, Assonanz, Binnenreim, Paronomasie.*

**EINLEITUNG.** R. M. Rilke als „Prophet der Innerlichkeit und einer neuen Sensibilität“ (Grimm 1981) ist nicht zuletzt durch seine markante Klangmalerei weltberühmt geworden. Es wird auf den Fonozentrismus seines Idiostils (Man 1999: 39) hingewiesen, und zwar auf wohl sich wiegende Assonanzen und Alliterationen von lyrischen Gedichten Rilkes (Flakowski-Janković 1993; Grimm 1981: 3; Löwenstein 2004: 200; Mönckeberg-Kollmar 1946; Schulz 1970).

Nach der Behauptung Paul de Mans (1999: 44), bestehe die Meinung, dass die erste Periode des Schaffens Rilkes durch eine wichtigere Rolle von Lautfiguren gekennzeichnet ist als die zweite. Das ist durchaus plausibel, weil die Lautfiguren zu Hauptmerkmalen von romantischen, „musikalischen“ Lyrik gehören, so Viktor Zhirmunskij (1975: 281), die die erste Periode von Rilkes Schaffen kennzeichnet. P. de Man vertritt aber die Auffassung, der auch wir völlig zustimmen, dass der Wohlklang von Rilkes Lyrik in der zweiten Periode viel tiefer und wichtiger ist, weil Imperative des Wohlklangs nicht nur die Wortwahl lenken, sondern auch die Figurenwahl (Man 1999: 51). Das könnte durch den Einfluss von Kunstgewerbe erklärt werden. Vilma Mönckeberg-Kollmar schreibt diesbezüglich über die sogenannte Zweidimensionalität von Rilkes Gedichten, die die Dichtkunst mit der Malerei gleichstellt:

„Die weitaus meisten Gedichte leben in anderen Bezirken, fern der Alltagsrede, näher dem Musikalischen oder dem Bildhaften. Meist verbindet sich beides zu einer Einheit. Aber es gibt auch Gedichte, die nur vom Bild leben. Sie sind sozusagen

zweidimensional wie die Malerei“ (Mönckeberg-Kollmar 1946: 26).

Die Zweidimensionalität wird eben durch Klangmalereimittel erreicht. Die Klangmalerei erweist sich wie eine Art von Malerei, indem sie als eine Ausdrucksweise für ikonische Zeichen verstanden wird.

Eines seiner frühen Gedichte beginnt Rilke mit den Worten:

*Ich bin so jung. Ich möchte jedem Klange,  
der mir vorüberrauscht, mich schauernd schenken <...>*

Diese Zeilen zeugen davon, dass Rilke in seiner Lyrik die Klangmalerei als bewusstes Kunstmittel pflegt. Man kann sagen: Er schenkte sich wirklich dem Klange der Wörter und hat sein Leben der Wörterklangkunst gewidmet.

Von linguistischem Interesse soll sein, welche Arten der Klangmalerei für Rilke typisch sind und welche Funktionen sie haben, d. h. was verschiedene Lautfiguren ins Gedicht mitbringen, wie sie zur Wirkung des Gedichtes beitragen. Wir plädieren dafür, dass die poetischen Mittel inklusive Klangmalereimittel systemhaft, unter der Berücksichtigung der Zusammenwirkung von Form und Funktion untersucht und dargestellt werden sollen.

Bevor wir Besonderheiten der Klangmalerei in Rilkes Poesie detailliert unter die Lupe nehmen, behandeln wir Definition und Eigenschaften der Klangmalerei als eines poetischen Mittels.

### **KLANGMALEREI: DEFINITION UND EIGENSCHAFTEN.**

**Klangmalerei** ist Einsatz von Lautfiguren, die auf der Wiederholung von phonologisch äquivalenten Einheiten beruhen, zwecks der Expressivitätsverstärkung der poetischen Rede.

Für diese Erscheinung gibt es eine ganze Reihe von kodifizierten Termini: phonologische Repetition (Küper 1976: 55), Euphonie, phonetische Instrumentierung, Lautmalerei, Lautsymbolik, phonetische Symbolik, Phonosemantik (Groß 1988: 181). Diese Termini sind aber nicht gleichdeutig.

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

Am häufigsten ist der Terminus „Lautmalerei“ zu treffen. Die **Lautmalerei** (Onomatopöie, Onomatopoesie) ist der Klangmalerei untergeordnet und bezeichnet Wortbildung durch Schallnachahmung, d. h. schallnachahmende Wortbildung nach dem Naturlaut oder Klang einer Sache. Durch Schallnachahmung gebildete Wörter, die ausschließlich auf ein Geräusch referieren, heißen Onomatopoetika (Onomatopäika, schallnachahmende Wörter, Schallwörter), vgl. (Braak 1980: 56; Conrad 1985: 167; Groß 1988: 173, 243; Strehle 1956: 13f): *Mein kleines Fenster **klirrte** – **kling**; Und unsre Rosse **rauschen** wie ein Regen* u. a.

Die Klangmalerei unterscheidet sich vom Begriff der Lautmalerei dadurch, dass sie nicht nur Schallwörter voraussetzt, sondern auch bestimmte Lautfiguren. Logischerweise sollte es umgekehrt sein: bei der Klangmalerei sollte es um Wörter gehen und bei der Lautmalerei um Laute, aber der Terminus „Lautmalerei“ hat sich in dieser Bedeutung fest etabliert. Deswegen verstehen wir unter der Klangmalerei einen weiteren Begriff. Wir sprechen hier also nicht nur von Wörtern, sondern in erster Linie von Lauten.

Die **Eigenschaften** der Klangmalerei umfassen:

- wiederholten Einsatz von Lauten, Vokalen und deren Kombinationen;
- relative Nähe zwischen den äquivalenten Elementen; die Lautfiguren sind nur dann sinnvoll – wie Küper (1976: 60) mit Recht betont, – wenn sie vom Kurzzeitgedächtnis des Lesers gespeichert werden können;
- deren Einklang mit dem Inhalt des Textes.

An dieser Stelle sei zu betonen, dass zu Lautfiguren, die auf der Wiederholung phonologisch äquivalenter Einheiten beruhen, eigentlich auch der Reim im engeren Sinne bzw. Endreim gehört. Darunter versteht man üblich Silbenäquivalenz am Ende von mindestens zwei Versen, die eine organisatorische Rolle im metrischen Bau des Gedichtes spielt (Kayser 1999: 81).

Rilkes Lyrik zeichnet sich durch die Reimreinheit aus, abgesehen von ungleichbetonten Reimen, die eine starke Endung (mit der Hauptbetonung an der letzten Silbe) mit einer schwachen Endung (wenn die letzte Silbe ein Suffix

bzw. ein anderer Teil des Kompositums bilden, die nur eine sekundäre Betonung tragen) verbinden: *Hérr – Verkúndiger, Wissenschaft – Kráft, wéit – Vergángenheit* u. Ä. (Zhirmunskij 1975: 290). Solche Reime sind aber für die gesamtdeutsche dichterische Tradition typisch, deshalb erscheinen sie in Rilkes Poesie als gesetzmäßig.

Der Endreim bildet jedoch ein Einzelthema, das eine spezielle Behandlung benötigt. Wir konzentrieren uns nun auf nichtkonventionellen phonologischen Repetitionen.

## ARTEN DER KLANGMALEREI IN DER POESIE VON R. M. RILKE

Arten der Klangmalerei können nach verschiedenen Kriterien unterschieden werden: Position der Äquivalenz (Gleichklang), Qualität (totale oder partielle Äquivalenz), Quantität, Häufigkeit der Äquivalenz pro gegebener poetischer Einheit (z. B. Vers oder Strophe), Distribution der äquivalenten Elemente (Küper 1976: 58).

Nach dem Kriterium des Wiederholungselementes sind in Rilkes Poesie die wichtigsten Arten der Klangmalerei vertreten: Assonanz, Alliteration, Stabreim, Binnenreim und Paronomasie.

Die **Assonanz** liegt bei der Vokaläquivalenz zweier oder mehrerer Wörter vor, d. h. sie besteht in dem Gleichklang der Vokale in den betonten (bzw. und den ihnen folgenden Silben) (Kayser 1999: 96; Küper 1976: 61).

Die Assonanz hat in der deutschen Dichtung nicht so eine alte Tradition, wie etwa die Alliteration oder der Reim, im Gegensatz zu der spanischen und französischen Literatur (Küper 1976: 60). Es wird dadurch erklärt, dass sie in alten romanischen Gedichten ein Bindemittel des Verses ist, im Deutschen dagegen ist die bindende Kraft der Assonanzen sehr gering, weil in deutschen unbetonten Silben fast immer das tonlose *e* erscheint, das klanglich nicht wirkt (Kayser 1999: 97).

Rilkes Poesie zeigt aber eine sehr wichtige Rolle der Assonanzen. Sie schaffen den Wohlklang der Verse und gewährleisten Harmonie vom gesamten Klangbild des Gedichtes in enger Verbindung mit den syntaktischen

Strukturen. Darunter zeichnen sich Paarformeln mit der Konjunktion *und*: *Süß und glühend*; *gedrängt und rätselhaft*; *Omen und Orakel*; ganz *grau und aufgelöst*; *strahlend und fatal*; *ihr Zögern und das Plötzliche der Köpfe* u. Ä.

In einem Vers sind oft zwei oder sogar drei nebeneinanderstehende assonierende Wörter vorhanden, die eine syntaktische Einheit bilden:

- *Gondeln wie schwarze Gedanken*;
- *Dunkle ruhlose Luft*;
- *ich neigte mich nach leisem Streit*;
- *mit allen Blicken nur ein leises Keimen*;
- *Ich horche immer. Gieb ein kleines Zeichen*;
- *sich drängt und jäh, mit allen Flaggen tagend*;
- *und fließt im Liegen hin gleich einem Bache*;
- *denn dieses: diese Tiefen, diese Wiesen*;
- *Früchte drücken, fordert Spreizen*;
- *Alle Angst ist nur ein Anbeginn*;
- *Der Tod ist groß*;
- *Er ging hinauf unter dem grauen Laub*.

Es kommen auch ganze aus Assonanzen zusammengesetzte Strophen vor, wie z. B. die zweite Strophe des Gedichts „Jeremia“, wo der zweite Vers sechsfache *a*-Repetition aufweist und in allen anderen das *u* drei- bis viermal wiederholt wird:

*Welchen Mund hast du mir zugemutet,  
damals, da ich fast ein Knabe war:  
eine Wund wurde er: nun blutet  
aus ihm Unglücksjahr um Unglücksjahr.*

Typisch für Rilke sind verschiedene Kombinationsmuster von Assonanzen in einer Zeile, und zwar:

- Umrahmung: *beschreiben, seine schön gewölbten Streifen (ei – ei – ö – ö – ei)*; *vielleicht die Tafel in die Nacht hinein (ei – a – a – ei)*; *ein Rufen*



*deines* oder *meines* Munds (**u – ei – ei – u**); *kauen* sie *Graues* (**au – i – au**);

• Wechselfolge: *um deinem Tasten einen Trank zu reichen* (**ei – a – ei – a – ei**); *der leise seine Wunder tut* (**ei – ei – u – u**); *O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund* (**o – u – u – u – e – e – u – u**); *im Feierkleid, im weißen Kleid* (**i – ei – ei – i – ei – ei**).

Die Assonanz kommt nicht nur selbständig vor, sondern im Zusammenwirken mit anderen Lautfiguren, indem sie sie verstärkt, und zwar:

▪ Endreim: *Da weiß kein Blühh vom **Frühlingsstrahl**. / Der Rasen schüchtert **frühfrostfahl**; denselben Wind, den auch die Wolken **fühlen**, / die hellen Flüssen und die **Flügelmühlen**;*

▪ Alliteration und Stabreim: *Ich fühle, wie ich weiße Blüten trage, / wenn aus der **frühen Kühle** dieser **Küsten**; die hellen **Flüsse** und die **Flügelmühlen**; Du **wacher Wald**, inmitten **wehen Wintern** / hast du ein **Frühlingsfühlen** dir **erkühnt**; und steigt aus **betäubenden Träumen** / arm ins **tägliche Tun**; daß durch ihr **meilenweites Weinen**;*

▪ Paronymie: *deinem **erkühnten Gefühl** die **erglühte Gefühlin**; Ich fühle mich an hundert **Stellen** / **schwellen** und **schmerzen**; und drin die Gärten sind auf **gleiche Weise** / **gekleidet** und wie **Waisen gleich** gekämmt.*

Wenn Äquivalenz des Konsonanten bzw. Konsonantenkombinationen zweier oder mehrerer Wörter oder Stämme vorhanden ist, dann sprechen wir von der **Alliteration**.

Es gibt noch einen Terminus für diese Erscheinung – „Stabreim“. Aber es ist wichtig zu betonen, dass die Begriffe „Alliteration“ und „Stabreim“ nur in der deutschsprachigen linguistischen Literatur synonymisch sind. In der Slawistik hingegen wird durch das Wort «аллитерация» („Alliteration“) die Äquivalenz ausschließlich der Konsonanten in verschiedenen Positionen, nicht nur im Anlaut ausgedrückt (Kozhevnikov/Nikolaev 1987: 21). Für die Äquivalenz der Konsonanten samt den darauffolgenden Vokalen gibt es einen anderen Terminus: «словоповтор» („Silbenrepetition“).

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

Diese Diskrepanz ist damit verbunden, dass die moderne deutschsprachige Poesie sich auf dem Alliterationsvers (Stabreimvers, Urvers) von alten Germanen beruht, der in Kultliedern, Zaubersprüchen und Beschwörungsformeln vertreten war, vgl. (Kabell 1978: 7; Kühnel 1978: 330; Zhirmunskij 1975: 379). In alten Versen erfüllt die Alliteration Funktion des entscheidenden Versbindemittels. Sie tritt in Verbindung mit Akzent, so dass nur betonte Wörter bzw. Silben miteinander staben. Das liegt daran, dass Alliterationen schwachtoniger Wörter vom Rezipienten kaum bemerkt werden. Außerdem gilt für den germanischen Alliterationsvers die Bedingung, dass die alliterierenden Wörter relativ dicht beieinanderstehen (Küper 1976: 59). Drei oder zwei von den vier betonten Stammsilben einer Zeile begannen mit dem gleichen Laut (Kayser 1999: 95; Zhirmunskij 1975: 379).

Eine solche strenge Festlegung gibt es nicht in der neueren deutschen Dichtung, sowie nicht in der Poesie Rilkes, da die Alliteration nicht mehr im Betonungsgefüge lebt und also nur als Klangmittel wirkt, vgl. (Kayser 1999: 95; Küper 1976: 59).

In der deutschsprachigen Tradition hat die Alliteration (der Stabreim) drei **Besonderheiten**: 1) die alliterierenden Wörter sollen relativ dicht beieinanderstehen; 2) es geht um Äquivalenz der Anfangskonsonanten, d. h. von solchen, die sich im Anlaut befinden; 3) dabei gelten darauffolgende Vokale ebenfalls grundsätzlich auch als äquivalent.

Der ersten Besonderheit folgt Rilke in seiner Lyrik vollkommend: die alliterierenden Konsonanten befinden sich entweder gleich nebeneinander (Konvergenz) oder innerhalb einer Zeile bzw. Strophe (Divergenz):

- *Ich will nicht **l**angen nach dem **l**auten **L**eben;*
- *und eine **L**inde ist mein **L**iebungsbaum;*
- *Und **s**tammen sich **S**tamm zum **S**tamme;*
- *Da drin: das **t**räge **T**reten ihrer **T**atzen;*
- *Ich bin wie eine **F**ahne von **F**ernen umgeben.*

Die zweite Besonderheit der Alliteration wird von Rilke nicht völlig befolgt, es sind nicht nur im Anlaut platzierte alliterierende Konsonanten zu treffen: *und*

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

*steinerner und stiller sind die lichten / Gestalten an dem Eingang der Alleen; und steigt aus betäubenden Träumen / arm ins tägliche Tun; nur hoch, wie ein behelmter Hüne.*

Was die dritte Besonderheit betrifft, gilt sie für Rilkes Poesie überhaupt nicht. Wir finden viele Belege, wo es fast nur um den Gleichklang von Konsonanten geht und die begleitenden Vokale keine Äquivalenz zeigen: *Weißes Wasser gehen in stillen Wiesen; dunkel wellen die Wiesen im Winde; die in der Kühle ihre Kelche heben; dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge u. a.*

Bei Rilke spielen nicht nur die relative Nähe zwischen den alliterierenden Elementen eine große Rolle, sondern auch syntaktische Strukturen, wo sie vorkommen. Am häufigsten sind durch Alliteration gebundene Paarformeln, rhythmische Wortpaare mit der Konjunktion *und*, die aus dem alten Alliterationsvers herkommen. Dabei verwendet Rilke nicht nur konventionelle Formeln, die in der Sprache etabliert sind, wie *ganz und gar*, sondern auch originelle: *Darüber hängt der Himmel brach und breit; sie sind starr und stumm; warm und weise; Ich will immer warnen und wehren; und fern ist Staub und Stadt; ganz ohne Lärm und Laut; Du bist der Bittende und Bange; Im Gelärme von Markt und Messe; zwischen Tag und Traum; seine Güte und sein Gewand; Wehmut und Wonne; Menschen und Mächte; Leid und Lust; wie Laub und Lehm; in seiner Macht und Melodie.* Auf solche Weise wird das rhythmische Wirkungspotential von zwei-, drei- oder mehrgliedrigen Wörterfolgen im Spiel gesetzt.

Die mannigfaltige Syntax Rilkes zeigt sich auch durch viele andere Strukturen, die mit der Alliteration zusammenwirken, insbesondere:

– attributive Gefüge: *Schimmernde Schwäne in prahlenden Posen; an den kränklichen Knaben; diese steile Stunde; In den weißen Wiesenquellen; und du warst die schönste Schale; im welken Walde;*

– prädikative Gefüge: *solang ich fühle, wie die Brust sich breitet; Reitet der Ritter in schwarzem Stahl; finden es fade; deine strahlende Stirne stieg;*

– possessive Gefüge: *und greife scheu nach seiner Rosen Röte; in der Stille*



der **Steine**; nur ein **Gast des Golds**; im **Land des Lichts**; die **Wecker eines Winds**; die **Welt der Wirrnis**; im **schrägen Bett der Bäche**; in des **Mantels Melodie**; im **Zwange dieser Zeiten**; mit einer **Masse / von Melissen**; aus **Meilen von Mosaik**;

– Aufzählung: **Mit Mythe, Mai und Meer**; als **Berg**, als **Brand**; Zufälle sind die **Menschen, Stimmen, Stücke**; darin sie lebte, **wachsend, weit und weise**; und dann ein **Rauschen / Und ein Ruf der Ronde**;

– parallele Strukturen mit der lexikalischen Repetition und eventuell mit der Konjunktion *und*: die gleichen **Striche** und die gleichen **Strahlen**; so ohne **Zürnen** und ohne **Zagen**; der Weg ist **schlecht**, der Weg ist **schmal**.

Es sind auch Sätze und Verse zu treffen, wo alle (oder fast alle) Anlaute alliterierend sind: ...und **werden wachsen wie des Waldes Beeren / den Boden bergend**; **Dunkel wellen die Wiesen im Winde**; **solang der Hals / das Haupt ins Horchen hält**; **ich bin der Hirt am Hang der Heiden**; mit meinem **Schweigen nur ein Schauern schenken**; und **schützend soll sie schauen auf sein Schweigen**; **ihr Garten und Gut grenzt gerade an Gott**; und meine **willigen Werke wachsen / von Wiederkehr zu Wiederkehr**.

16

Die Tatsache, dass in Rilkes Gedichten der Gleichklang von Konsonanten nicht unbedingt vom Gleichklang von Vokalen gefolgt wird, lässt uns die Alliteration vom Stabreim unterscheiden.

Unter dem **Stabreim** (Silbenrepetition) verstehen wir also Äquivalenz der Silben bzw. der Kombinationen von Konsonanten und Vokalen zweier oder mehrerer Wörter oder Stämme.

Im Anschluss an Georgij Vekshin (2005), unterschieden wir nach der Reihenfolge der Wiederholungselemente einen equiphonischen und einen metaphonischen Stabreim. Beim **äquiphonischen Stabreim** erfolgt die Wiederholung in der gleichen Reihenfolge, direkt, parallel: *Das ist die Sehnsucht: **wohnen im Gewoge**; **Zart wie ein zages Birkenbeben**; und **schaue durch alle Alleen**; **Du Dunkelheit**, aus der ich stamme; **Dein Blick**, den ich mit meiner **Wange / warm**, wie mit einem Pfühl, empfangen; **Ich will***

dich **leise leiten**.

Beim **metaphonischen Stabreim** ist die Wiederholung invertiert, spiegelhaft. Die Silben und Laute werden umgestellt und in verschiedenen Konfigurationen wiederholt, die Reihenfolge der Laute ändert sich: *die **frommste** aller **Formen** sprang; Denn alles um ihn **irrt** und **rinnt** und **prunkt**; Sie **flattern** bange durch die **Tafelrunde**.*

Unser Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass Rilkes Stabreime häufig in Kombination mit Alliteration und nicht unbedingt im Anlaut vorkommen:

- sowohl äquiphonische: *die **Kirschenbäume** und die **Kinder kranken**; Und jeder **Rüstung** bar will ich mich **brüsten**; **Gleiten leise** auf **glänzendem Glatt**; viele **kleine** Glücke, / **verkleidet** schon als Kinder; wie eine **farblose Flamme** / **flattert** sein Bart;*

- als auch metaphonische: *Und **leise rieseln seine** Töne / Dem **schlichten Liede lauschen** sie; Dort **bleibt** der Frühling immer **halb** und **blaß**; Ich liebe **vergessene Flurmadonnen**, / die **ratlos warten** auf irgendwen.*

---

17

Dabei können Kürze und Länge der Vokale vernachlässigt werden, die für Endreime eigentlich als verschiedene Laute gelten:

- *Und dennoch **ruht** (lang) der **runde** (kurz) **Vogelruf** (lang);*
- *in der **Kühle** (lang) anderer **Küste** (kurz);*
- *ohne **rechnen** (kurz) und **reden** (lang);*
- *und mit den kostbaren **Schnäbeln** aus **Jaspis** (kurz) und **Jade** (lang).*

Außerdem zeigt auch der Stabreim eine Gebundenheit an syntaktische Strukturen, darunter:

- Paarformeln mit der Konjunktion **und**: ***Gestalt** und **Gebet**; durch ihr **Vernehmen** und **Verneinen**;*

- attributive Gefüge: ***zuckende Zungen**; **überhäuft** mit **Himmeln**, **überstarke** / **Überlieferte**, die **überstehen**;*

- possessive Gefüge: *in der **Kühle** anderer **Küsten**; aus der **Geschichte** der **Gebärden**; der **Klang** meiner **Klapper**; Was aus der **Mutter Mund** ihm*

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

*scholl;*

– parallele Strukturen mit der lexikalischen Repetition und der Konjunktion *und*: *Bin dein **Gewand** und dein **Gewerbe**; keine **Geste** und kein **Gebet**;*

– parallele Fragesätze: *Was ist begonnen, und was ist **verflossen**? / Was ist **verschuldet**? Und was ist **verziehn**?;*

– Chiasmus: *Du siehst, ich will **viel**. / **Vielleicht** will ich alles.*

Einen großen klangmalerischen Wert hat in Rilkes Lyrik der **Binnenreim**, der vorliegt, wenn es im Vers Wörter gibt, die entweder mit Endreimen oder miteinander gereimt sind. Binnenreime unterscheiden sich vom allgemein üblichen Reim am Versende dadurch, dass mindestens eines der am Reim beteiligten Wörter im Versinnern steht. Zhirmunskij (1975: 74) nennt den Binnenreim „Erscheinung der abgebildeten Melodik“, da er den Wohlklang des Gedichtes verstärkt.

Rilke setzt alle sechs Unterarten des Binnenreimes nach Gerhard Grümmer (1988: 68 ff.) ein:

▪ **Binnenreim im engeren Sinne**, wenn sich beide Reimwörter innerhalb derselben Verszeile befinden: *Unten **klauben** die **duffen Tauben**, was sie nicht mögen; Du sagtest **leben** laut und **sterben** leise; **Todkrank krallt** das **Gerank** sich an die Mauer;*

▪ **Schlagreim**, wenn die gereimten Wörter unmittelbar aufeinander folgen, d. h. konvergent platziert sind: *Ihm ist, als ob es tausend **Stäbe gäbe**; O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund, / der unerschöpflich **Eines, Reines**, spricht; Mit der **Stirne** auf **Steinen weinen**.*

▪ **Inreim**, wenn sich ein Wort im Versinnern mit dem Wort am Versende reimt: *Denn sieh: sie werden **leben** und sich **mehren**; und werden sie wie / ausgeruhte Hände / erheben, wenn die **Hände** aller **Stände** / und aller Völker müde sind; hell vom **Feuerschein** aus dem Verlauf / der **Gerichte**, die ihn nie **vernichten**;*

▪ **Zäsureim**, wenn sich das Reimwort im Versinnern vor einem

metrischen Einschnitt (Zäsur) befindet: *er lernte das Schweben*, | *ich lernte das Leben*; *Wir heben* | *und wir drehen* / *eine und eine Figur*;

▪ **Mittenreim**, wenn ein Wort am Versende mit einem Wort im Inneren der vorhergehenden oder der nachfolgenden Zeile gereimt wird: *Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren* / *Und auf die Fluren laß die Winde los*; *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*, / *die sich über die Dinge ziehn*; *liegen sie nicht wie Werkzeug da und Ding?* / *Ist nicht der Ring selbst schlicht* / *an meiner Hand*; *In diesem Innern, das wie ausgehöhlt* / *sich wölbt* und *wendet in den goldnen Smalten*; *Doch sieghaft, sicher* und *mit einem süßen* / *grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht* / *und stampft es aus mit kleinen Füßen*.

▪ **Kettenreim**, wenn die Reime fortlaufend vom Versende auf die Mitte der folgenden Zeile übergehen; im folgenden Fragment vom Gedicht „Das Rosen-Innere“ prägen zwei Kettenreime den ganzen Text:

*Wo ist zu diesem Innen  
ein Außen? Auf welches Weh  
legt man solches Linnen?  
Welche Himmel spiegeln sich drinnen  
In den Binnensee  
dieser offenen Rosen,  
dieser sorglosen, sieh:  
wie sie lose im Losen  
liegen, als könnte nie  
eine zitternde Hand sie verschütten.*

Eine eindringliche Wirkung erzielt Rilkes **Paronymie** (Paronomasie, paronymische Attraktion), ein Wortspiel mit ähnlich lautenden Wörtern – Paronymen. Dazu zählen sowohl Wörter, die nur eine zufällige Klangähnlichkeit aufweisen, aber weder inhaltlich noch etymologisch zusammengehören, als auch Wörter des gleichen Stammes in verschiedenen Abwandlungen (Grümmer 1988: 122). Bei Rilke stellen die Paronyme gleiche Redeteile dar, die meistens divergent platziert sind:

- *Weit, wie mit dichtem Diamantstaube*
- *bestreut, erscheinen **Flur** und **Flut**;*
- *Dein **Wille** geht wie eine **Welle**;*
- *aber ohne **Ende** ist die **Erde**;*
- *aus den **Ohren** der **Toren**;*
- *So viele Engel suchen dich im Lichte*  
*und stoßen mit den **Stirnen** nach den **Sternen**;*
- *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht,*  
*daß der **Wind** wie ein **Kind** erwacht;*
- *denn dort bin ich **gelogen**, wo ich **gebogen** bin;*
- *Alle, welche dich **suchen**, **versuchen** dich.*  
*Und die, so dich **finden**, **binden** dich.*

Es kommt auch Paronymie von verschiedenen Redeteilen vor, die zur Konvergenz neigen:

- *Aus vollen **Früchten** **flüchtet** sie sich;*
  - *an einer fremden **stillen Stelle**;*
- *Sie haben alle **müde Münde**;*
- *Unsere Worte sind goldene Büsten,*  
*die wir in unsere **Tage tragen**.*

Aus den Beispielen ist ersichtlich, dass die Paronyme sowie Binnenreime auch an syntaktische Strukturen angebunden sind.

## **FUNKTIONEN DER KLANGMALEREI IN DER POESIE VON R. M. RILKE**

Nach dieser allgemeinen Charakteristik des empirischen Materials drängt sich die Frage auf, warum überhaupt Mittel der Klangmalerei eingesetzt werden bzw. worin deren Funktion besteht?

Eine mögliche Antwort auf diese Fragen gibt uns Hans Weis (1941), der sich auf eines der ältesten alliterierenden Zeugnisse beruft, um das Wesen des Stabreimes zu erläutern: auf das althochdeutsche „Hildebrandslied“. Er nennt folgende Gründe, die die Beliebtheit von Alliterationen bei den



deutschsprachigen Autoren erklären: die Nähe zum Gesang und zur Mündlichkeit, die Lust an der Wiederholung, die gleichsam als „Gedächtnisstütze“ fungiert, die menschliche Neigung zur „Ordnung“ und „Bequemlichkeit“ als Ausdruck für das Streben nach sprachkommunikativer Effizienz (Weis 1941: 14 f.). Dies gilt als allgemein gültige Voraussetzungen für die Klangmalerei in deutschsprachigen Texten.

In Bezug auf Rilkes Poesie lassen sich zwei Hauptfunktionen der Klangmalerei unterscheiden: ästhetische (sprachspielerische) und ikonische, die sich in einer wechselwirkenden Beziehung befinden, d. h. sie wirken meistens komplexweise, aber die eine oder die andere Funktion kann in einem konkreten Gedicht überwiegen. Der Begriff „Funktion“ wird hier in der Bedeutung „Aufgabe“ verwendet. Einfach gesagt: die Funktion bestimmt, wozu der Einsatz von der Klangmalerei dient.

**Die ästhetische Funktion** der Klangmalerei ist die Hauptfunktion von jedem poetischen Sprachmittel. Sie besteht in ästhetischer Einwirkung des Gedichtes auf den Leser und ist mit der Sprachspielerei, Wohlklang, Melodik, Komposition, Attraktion, Expressivität und Sprachmagie verbunden. Die Klangmalerei dient also als Wohlklang-, Expressivitäts-, Attraktions- und Gestaltungsmittel des Gedichtes. Rilke nutzt gern die sprachlichen Möglichkeiten, die Mittel der Klangmalerei bieten, um eine Stimmung zu erzeugen, Expressivität zu verstärken sowie Überraschungseffekte, Neugier, Spaß und Vergnügen beim Leser auszulösen.

Indem Rilke klangmalerische Wörter in eine Wörterfolge bringt, lässt er sich meistens nicht von einem bestimmten Sinn leiten, sondern vom Klang der Wörter schlechthin. Er spielt mit Wörtern, und der Sinn entsteht im Prozess des Schaffens, im Prozess der Sprachspiele. Diese spielerische Spezifik der poetischen Sprache führt zur Prärogative der Form vor dem Inhalt, was als Hauptmerkmal der Poesie bestimmt und durch die poetische Funktion der Sprache im Sinne von Roman Jakobson (1981) bedingt wird.

Als erstes Beispiel möchten wir ein kleines Gedicht anführen, das eine weite Palette von Klangmalereimittel demonstriert:

\*\*\*

*Der Bach **h**at leise Melodien.  
Und fern ist **S**taub und **S**tadt.  
Die **W**ipfel **w**inken **h**er und **h**in  
und **m**achen **m**ich so **m**att.  
Der **W**ald ist **w**ild, die **W**elt ist **w**eit,  
mein **H**erz ist **h**ell und groß.  
Es **h**ält die blasse Einsamkeit  
mein **H**aupt in ihrem Schooß.*

Mannigfaltige Assonanzen und Alliterationen verleihen dem Gedicht eine abwechslungsreiche Klangstruktur. Sein Reiz liegt wohl weniger auf der semantischen, sondern eher auf der phonetisch-intonatorischen und ästhetischen Ebene.

In der ersten Strophe dient die Klangmalerei auch dazu, die Unreinheit des Endreimes zu mindern: *Melodien – hin*. Dank der Alliteration fällt die Unreinheit nicht so stark ins Ohr.

22

Obwohl die Endreime in Rilkes Gedichten meistens sehr rein sind, kommen aber ab und zu vokalische oder konsonantische Reimunreinheiten vor. Im Fragment vom XXVI. Gedicht des Zyklus „Träumen“ fällt der Reim **i – ü**, der allgemein als unrein gilt (Kayser 1999: 84 f.), dank der Alliteration nicht so stark ins Ohr:

*Alles **s**chlürft **h**eil an der **S**tille sich. –  
Wie da die Seele sich **s**chwellt,  
daß sie **a**ls **s**chimmernde **H**ülle sich  
legt um das **D**unkel**n** der Welt.*

Das betrifft auch eine Unreine zwischen stimmhaften und stimmlosen Konsonanten (Kayser 1999: 87). Beispielsweise schwächt die **l**-Alliteration der letzten Strophe vom Gedicht „Wenn es nur einmal so ganz stille wäre“ die Unreine zwischen dem **ng**-Laut und dem **nk**-Laut in den gereimten Wörtern ab:

*Dann könnte ich in einem tausendfachen  
Gedanken bis an deinen Rand dich denken  
und dich besitzen (nur ein **L**ächeln **l**ang),  
um dich an alles Leben zu verschenken  
wie einen **D**ank.*

Der ästhetischen Funktion ist auch die kompositionelle Funktion der Klangmalerei untergegliedert. Die Klangmalerei kann bei Rilke als Gestaltungsmittel des Gedichtes dienen, wie im folgenden Gedicht:

\*\*\*

*Das ist **m**ein **S**treit:  
Sehnsuchtgew**e**ih**t**  
durch alle Tage sch**w**e**i**fen.  
Dann, stark und **b**reit,  
mit tausend Wurzel**s**treifen  
tief in das Leben **g**re**i**fen –  
und durch das **L**e**i**d  
**w**e**i**t aus dem Leben **r**e**i**fen,  
**w**e**i**t aus der **Z**e**i**t!*

---

23

Der sprachspielerische Reiz gründet sich auf einer **ei**-Assonanz als Gestaltungsmittel des Gedichtes. Diese Assonanz verbindet den Stoff des Gedichtes zusammen, trägt zu seiner Architektonik bei, so dass der Inhalt im Klangmalereikorsett realisiert wird. Die Wörter werden nicht nur horizontal, waagrecht, linear – morphologisch und syntaktisch – verbunden (Kohäsion), sondern auch vertikal, senkrecht (Kohärenz), indem Anklänge von Lauten geschaffen werden.

**Die ikonische Funktion** der Klangmalerei besteht darin, dass Laute und Lautkomplexe zu ikonischen Zeichen (Ikonen) werden, die verschiedene Eigenschaften des ausgedrückten Sachverhalts nicht konventionell (wie Symbole, zu denen verbale Zeichen gehören), sondern abbildhaft widerspiegeln, vgl. (Peirce 1998: 307). Vom kognitiven Standpunkt aus stellt ein Ikon Gleichstellung vom Zeichen und seiner mentalen Repräsentation dar,

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



d. h. eines Konzeptes, das im Bewusstsein des Rezipienten aktiviert wird.

Ein Beispiel wäre das Gedicht „Und sieh: ihr Leib ist wie ein Bräutigam“, wo der Leib einer armen Frau geschildert wird. In der zweiten Hälfte des Gedichts kommt der Vokal **a** vierzehnmal vor:

*In seiner Schlankheit sammelt sich das Schwache,  
das Bange, das aus vielen Frauen kam;  
doch sein Geschlecht ist stark und wie ein Drache  
und wartet schlafend in dem Tal der Scham.*

Das Artikelwort *das* könnte nicht in Acht genommen werden, wenn das **a** in jedem Vers nicht zwei- bis viermal wiederholt würde. Dabei wiederholt sich das kurze **a** am Anfang der Verse und das lange **a** am Ende, die Strophe endet mit der dreifachen Repetition des langen **a**, so dass das dauerhafte Warten und Schlafen ikonisch abgebildet werden (wird).

Die ikonische Funktion der Klangmalerei hat **drei** untergegliederte Funktionen: suggestive, onomatopäische und lautsemantische.

**Die suggestive Funktion** der Klangmalerei besteht darin, dass dadurch bestimmte Konzepte bzw. Zustände dem Rezipienten (Leser bzw. Hörer) des Textes eingeflößt werden.

Besonders wirkungsvolle Äquivalenzen in suggestiver Funktion zeigt folgendes Gedicht:

\*\*\*

*Der Abend ist mein Buch. Ihm prangen  
die Deckel purpurn in **D**amast;  
ich **lö**se seine goldnen Spangen  
mit kühlen **H**änden, ohne **H**ast.  
Und **l**ese seine erste **S**eite,  
beglückt durch den vertrauten Ton, –  
und **l**ese leiser seine **z**weite,*

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

und *seine dritte träum ich schon.*

Der Abend wird mit einem Buch metaphorisch verglichen, das der Autor (das lyrische Ich) liest, und während des Lesens schläft er ein. Wiederholungen von **ei, s, h** in verschiedenen Kombinationen tragen samt der Anapher (*und*), der lexikalischen Repetition (*lesen*) und den Paronymen (*lösen – lesen*) dazu bei, dass beim Leser ein suggestiver Effekt und der Eindruck des Einschlafens entstehen.

**Die onomatopäische Funktion** sieht Schallwörter (Onomatopäika) als bedeutungstragende Elemente voraus. Sie helfen dem Autor eine Illusion der Lautzuspielung des Gedichtes zu schaffen. So wählt Rilke folgende assoziationsreiche Wörterfolge:

*Abendläuten. Aus den Bergen **hallt** es  
wieder neu zurück in immer mattern  
Tönen. Und ein Lüftchen fühlst du **flattern**  
von dem grünen Talgrund her, ein kaltes.  
In den weißen Wiesenquellen **lallt** es,  
wie ein **Stammeln** kindischen Gebetes <...>*

25

Die Schallwörter *hallen, flattern, stammeln, lallen* tragen dazu bei, dass der Rezipient des Textes begleitende Töne in seinem Bewusstsein „hört“: Glockenklang, einen Windhauch, Kindersprache.

Im Gedicht „Die Stille“ sind zwei markante Beispiele zu finden:

*Hörst du, Geliebte, ich **hebe die Hände** –  
hörst du: es **rauscht**...*

Der Begleitton wird doppelt geschaffen: durch das Schallwort *rauschen* und durch den alliterierenden **h**-Laut. Das Wort *rauschen* ist ikonisch in dem Sinne, dass es ein Geräusch zugleich nennt und imitiert, unterstützt von der **h**-Alliteration. Die zwei Funktionen – onomatopäische und lautsemantische – befinden sich im Zusammenwirken. Auf solche Weise macht der Dichter auf gesteigerte Hörfähigkeit in der Stille aufmerksam.

**Die lautsemantische Funktion** beruht darauf, dass Laute und Lautkomplexe Bedeutung bzw. Bedeutungsmerkmale tragen oder zumindest Assoziationen vermitteln können. Mit anderen Worten: ein Laut oder sogar eine Vokal- oder Konsonantenfolge steht für einen bestimmten Inhalt.

In der Psycholinguistik ist der Versuch unternommen worden, den verschiedenen Phonemen einen absoluten semantischen Wert zuzuschreiben, so ist Lautsemantik bzw. Lautsymbolik entstanden. Beispielsweise verbinden sich düstere Stimmungen (Furcht, Ehrfurcht, Gruseln, Trauer) mit **u, o**, während heitere Gefühle sich an **i** oder **e** anschließen. Für diese Hypothese sprechen psychologische Untersuchungen, die in Bezug auf „helle“ und „dunkle“ Vokale durchgeführt worden sind (Küper 1976: 65 f.). Die Wörter mit dunklen Vokalen **a, o, u** beziehen sich auf größere Referenten, die Wörter mit hellen Vokalen **i, e** beziehen sich auf kleinere Referenten. Laut Ch. Küper (1976: 63) erweisen sich die Lautfiguren als bedeutungstragende Elemente, indem sie durch die phonologische Ähnlichkeit eine semantische Ähnlichkeit oder einen semantischen Unterschied herstellen.

Die Lautsemantik kann vom Dichter verwendet werden, damit der Rezipient bestimmte Inhalte unreflektiert wahrnimmt. Indem wir lautmalerische Gedichte lesen bzw. hören, entsteht in unserem Bewusstsein bzw. Unterbewusstsein unwillkürlich ein Sinn oder ein Konzept – ein bestimmtes mentales Bild. Es ist fraglich, ob der Dichter das bewusst oder intuitiv macht. Aber es ist schließlich nicht so wichtig. Hauptsache ist, dass sehr oft in Rilkes Gedichten Zusammenhänge zwischen Laut und Sinn finden lassen.

Betrachten wir diesbezüglich einige Gedichte Rilkes in Anlehnung an Bedeutungen von Lauten, die Arthur Nowy (1984) und Hermann Strehle (1956) liefern. Repräsentativ sind die ersten Zeilen des 1. Sonettes an Orpheus:

*Da stieg ein Baum. **O** reine Übersteigung!  
**O** Orpheus singt! **O** hoher Baum im **O**hr!*

Hier wird Bewunderung durch Orpheus Singen geäußert. Die Interjektion **O!** und die **o**-Assonanz verstärken diese Bedeutung, denn für den **o**-Laut steht die Bedeutung ‘Bewunderung, strahlend, schön, groß, wohlgeformt’ (Strehle 1956:

196). Es bleibt nur der Begeisterung Hermann Mörchens durch diese Verse anzuschließen: „welche Vergewaltigung der Anschauung! Welch ein Wagnis, Unsagbares so auszusagen!“ (Mörchen 1958: 48).

Die **w**-Alliteration veranschaulicht der zweite Vers aus dem Gedicht „Das sind die Stunden, da ich mich finde“ *dunkel wellen die Wiesen im Winde*. Der **w**-Laut bezeichnet, so z. B. Nowy, ‘aufwühlende Bewegung, bewegte Hülle, etwas Wechselndes, Wandelndes’ (Nowy 1984: 132), ‘fortbewegend’ (Strehle 1956: 197). Wenn wir diesen Vers lesen oder hören, entsteht in unserem Bewusstsein ein Bild der wellenartigen Bewegung des Grases auf der Wiese.

Während des Lesens des Verses *im Gelärme von Markt und Messe* stellt man Gelärm dank dem hier alliterierenden **m**-Laut sehr klar vor (das Gedicht „Wenn ich einmal im Lebensland“). Er gehört zu den Summ-Lauten und wird qualifiziert als ‘summend abgeschlossen, innendrin, zusammengedrängt’, ‘gehäuft’ (Strehle 1956: 197), ‘zusammen’ (Nowy 1984: 132). Diese Charakteristik entspricht der Semantik der Wörter *Gelärm, Markt und Messe*.

Das Gleiche geschieht mit der Äußerung *an einer fremden stillen Stelle* („Liebeslied“). Dank der **st**-Alliteration wird die Bedeutung des Wortes *still* verstärkt. Nowy beschreibt die Lautkombination **st** als ‘ruhiges, standortgebundenes Geschehen, statisch, unsichtbar’ (Nowy 1984: 131). Bei Strehle finden wir eine ähnliche Charakteristik: ‘zischend, von weg schiebend, ausweitend, formlos, offen, leer’ (Strehle 1956: 196). Die Seme ‘ruhig’ und ‘statisch’ wirken verstärkend für die Aktivierung des Konzeptes *STILLE* im Bewusstsein des Rezipienten.

27

Ein Paradebeispiel für die Lautsemantik bietet das Gedicht „Advent“:

### ADVENT

*Es treibt der Wind im Winterwalde  
die Flockenherde wie ein Hirt,  
und manche Tanne ahnt, wie balde  
sie fromm und lichterheilig wird;  
und lauscht hinaus. Den weißen Wegen*

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

*streckt sie die **Z**weige **h**in – bereit,  
und **w**ehrt dem **W**ind und **w**ächst entgegen  
der einen Nacht der **H**errlichkeit.*

Solche Seme des **w**-Lautes wie ‘aufwühlende Bewegung, bewegte Hülle, wechselnd, wandelnd’, so Nowy (1984: 132), ‘windartig, blasend, aufblasend, schwellend, hinweisend, fortbewegend, offen, hohl, leer’, so Strehle (1956: 197), schaffen im Bewusstsein des Rezipienten ein Bild des Schneegestöbers und der schönen windigen Schneelandschaft. Das wird unterstützt durch die rhythmischen Vokalfolgen **a**, **au**, denen bei Strehle solche Seme zugeschrieben werden, wie ‘strahlend, schön, dunkel (unten) Bewunderung, groß, weit, ausgedehnt, offen, hohl, leer, weiblich, rund, ganz, voll, stumpf’ (Strehle 1956: 194). Außerdem aktiviert werden die Konzepte HEILIGKEIT, HEILIGE NACHT dank der alliterierenden **h**-Laut. Bei Strehle steht für den **h**-Laut: ‘leise, hauchend Erleichterung, leicht, schwellend, hinweisend, hohl, hüllend’ (Strehle 1956: 185), bei Nowy: ‘leichte Bewegung, Geisteshauch, Luftzeichen, Atemlaut, Höhe’ und sogar ‘Gott’ (Nowy 1984: 207).

Obwohl Rilkes Lyrik hohe anziehende Kraft aufweist, wird ihm häufig eine Rätselhaftigkeit, Unklarheit bzw. Rede jenseits der Vernunft vorgeworfen. Wie es gezeigt wurde, wird durch die Klangmalerei eine wesentliche ästhetische und ikonische Wirkung von Rilkes Lyrik geschaffen. Die Lautfiguren als bedeutungstragende Elemente leisten einen maßgeblichen Beitrag zur Einheit von Inhalt und Form, was von vielen Rilke-Forschern betont wird, wie z. B. von Hermann Mörchen:

„Inhalt“ und dichterische “Form” sind bei Rilke so völlig zusammengehörig, daß kein Anlaß besteht, aus der etwaigen Diskrepanz von “Denken” und “Dichten” Einwände gegen den Rang dieser Dichtung herzuleiten“ (Mörchen 1958: 20).

Die Einheit von Inhalt und Form hat bei Rilke eine innovative, bahnbrechende Prägung. Deshalb ist er „zukunftsbezogener Künstler der Jahrhundertwende“ (Pagni 1984: 11) geworden und hat Nachfolger in verschiedenen Nationalliteraturen ins Leben gebracht.

**FAZIT.** Im „Stundenbuch“ beschreibt Rilke unter anderem dichterisches Schaffen, indem er sich an Gott wendet:

*In deinen langen Bogengängen  
begegneten die Dichter sich  
und waren Könige von Klängen  
und mild und tief und meisterlich.  
Du bist die sanfte Abendstunde,  
die alle Dichter ähnlich macht;  
du drängst dich dunkel in die Munde,  
und im Gefühl von einem Funde  
umgibt ein jeder dich mit Pracht.*

Die Analyse der Klangmalerei in der Lyrik Rilkes erlaubt uns, ihn mit Recht *König von Klängen* zu nennen. Wahrhaftig hat *sich der Gott in seinen Mund gedrängt*, um sprachliche Laute mit Schönheit, Sinn und Bedeutung zauberhaft ausstatten zu lassen.

Es dürfte anhand des Belegmaterials demonstriert worden sein, dass Rilke in seinen lyrischen Gedichten eine Fülle unterschiedlicher Mittel der Klangmalerei verwendet, die verschiedene zusammenwirkende Funktionen erfüllen. Durch eine Zusammengruppierung bestimmter Laute kann eine beträchtliche ästhetische und ikonische (incl. suggestive, onomatopäische und lautsemantische) Wirkung erreicht werden.

Die Besonderheiten der Klangmalerei in Rilkes Gedichten können wie folgt zusammengefasst werden:

- sie zeichnet sich durch Platzierung im Anlaut aus, möglich sind aber auch andere Positionen im Wort;
- Vokaldauer wird nicht in Acht genommen;
- bei Alliterationen ist keine dazu gehörige Äquivalenz der Vokale typisch;
- Metathesen und unreine Lautanklänge sind nicht ausgeschlossen;
- innerhalb des Verses, der Strophe und des ganzen Textes kommen sowohl Konvergenz als auch Divergenz von Lautfiguren vor;
- Lautfiguren sind an syntaktische Strukturen gebunden.



Im Großen und Ganzen trägt die kreative und wirkungsvolle Klangmalerei Rilkes zum Wohlklang des Textes sowie zum Inhaltsausdruck gravierend bei.

Von weiterem Interesse soll quantitative Untersuchung von Lautfiguren sowie Analyse vom ikonischen Potential anderer Sprachmittel in lyrischen Texten von Rilke sein.

## REFERENCES

Braak, Ivo (1980) *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung*; 6. Aufl. Kiel: Hirt. 324 S.

Conrad, Rudi (1985): *Lexikon sprachwissenschaftlicher Termini*. Leipzig: Bibliographisches Institut. 281 S.

Flakowski-Janković, Martina (1993): *Klangstrukturen und inhaltliche Aussage in lyrischer Dichtung: Untersuchungen zur Phonostilistik; theoretische Grundlagen und praktische Analyse*. Frankfurt am Main: Hector. 420 S.

Grimm, Reinhold (1981): *Von der Armut und vom Regen: Rilkes Antwort auf die soziale Frage*. Königstein/Ts.: Athenäum. 101 S.

Groß, Michael (1988): *Zur linguistischen Problematisierung des Onomatopoetischen*. Hamburg: Buske. 261 S.

Grümmer, Gerhard (1988): *Spielformen der Poesie*. Leipzig: Bibliographisches Institut. 243 S.

Jakobson, Roman (1981): *Linguistics and Poetics*. In: *Roman Jakobson. Selected writings. 3: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Paris: The Hague / New York: Mouton. P. 18–51.

Kabell, Aage (1978): *Metrische Studien 1: Der Alliterationsvers*. München: Fink. 313 S.

Kayser, Wolfgang (1999) *Kleine deutsche Versschule*. 15. Aufl. Tübingen: Francke. 123 S.

Kozhevnikov, Vadim M. / Nikolaev, Petr A. (Hgg.) (1987): *Literaturnyj enciklopedičeskij slovar' [= Literaturlexikon]*. Moskva: Sovetskaja enciklopedija. 751 S.

Kühnel, Jürgen (1978) *Untersuchungen zum germanischen Stabreimvers*. Göppingen: Kümmerle. 397 S.

Küper, Christoph (1976): *Linguistische Poetik*. Stuttgart, Berlin [u. a.]: Kohlhammer. 148 S.

Löwenstein, Sascha (2004): *Poetik und dichterisches Selbstverständnis: eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 282 S.

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

- Man, Paul de (1999): *Allegorii chtenija: Figural'nyj jazyk Russo, Nicshe, Ril'ke i Prusta [Allegorien des Lesens: figurative Sprache Rousseaus, Nietzsches, Rilkes und Prousts]: übers. aus dem Englischen*. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. 368 S.
- Mönckeberg-Kollmar, Vilma (1946): *Der Klangleib der Dichtung*. Hamburg: Claassen & Govers. 81 S.
- Mörchen, Hermann (1958): *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart: Kohlhammer. 496 S.
- Nowy, Arthur (1984): *Zauber der Laute unserer Sprache. Feststellungen und Anregungen zum Umgang mit der Sprache*. Stuttgart: Steinkopf. 244 S.
- Pagni, Andrea (1984): *Rilke um 1900. Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk*. Nürnberg: Hans Carl Verl. 182 S.
- Peirce Ch. S. S. (1998): *The Essential Peirce. Volume 2: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*. Bloomington: Indiana University Press. 624 p.
- Schulz, Hartwig (1970): *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. München: Hanser. 160 S.
- Strehle, Hermann (1956): *Vom Geheimnis der Sprache: sprachliche Ausdruckslehre – Sprachpsychologie*. München: Reinhardt. 201 S.
- Vekshin, Georgij V. (2005): *K fonostilistike porozhdenija teksta [Zur Fonostilistik der Textgenerierung]*. In: *Filologicheskie nauki*. № 6. S. 22–31.
- Weis, Hans (1941): *Deutsche Sprachspielereien*. München: Oldenbourg. 114 S.
- Zhirmunskij, Viktor M. (1975): *Teorija stiha [Verstheorie]*. Leningrad: Sovetskij pisatel'. 664 S.

## **TYPES AND FUNCTIONS OF SOUND WRITING IN LYRICAL POEMS BY RAINER MARIA RILKE**

*Liliia BEZUGLA, Mariya TKACHIVSKA*

### **ABSTRACT**

The article deals with the types and functions of sound in the lyrical poetry of Rainer Maria Rilke. The features of his poetry, dedication to the art of sounding words are emphasized. It is noted that the types of sound writing and its functions are important for linguistics in Rilke's poetry. The definition of sound writing as a poetic means is given, the difference between the concepts of Lautmalerei and Klangmalerei is clarified. The attention is focused on the fact that Rilke's poetry is characterized by the purity of rhyme, except for unevenly stressed rhymes, which combine a strong ending (with the main emphasis on the last

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



syllable) with a weak one (when the last syllable forms a suffix or another part of the phrase containing only a secondary emphasis).

Various criteria by which types of sound writing can be distinguished are outlined. It is noted that according to the criterion of a repeating element in Rilke's poetry, the most important types of sound are presented: assonance, alliteration, internal rhyme and paronomasia.

The aesthetic and iconic function of a poetic work is considered. The analysis of the iconic function highlights its three subtypes: suggestive, onomatopoeic and sound semantic. The term "function" is used in the sense of "task". Each of the functions is investigated in the article and illustrated with examples of Rilke's poems. It is found out that the figures of sound in Rilke's poems are characterized by placement in the initial syllable, but can have other positions in the word; vowel length is not taken into account; vowel equivalence is atypical for alliteration; metathesis and uneven consonance are not excluded; both convergence and divergence of phonetic figures occur within the poem, stanza and in the whole text; phonetic figures are tied to syntactic structures. It is emphasized that the creative and effective sound description in the poetry of Rainer Maria Rilke is a significant contribution to the euphony of the text and the expression of its content. As a result, it is proved that Rilke is rightly called the king of sound in poetry.

**Keywords:** *Rilke's poetry, sound writing, aesthetic function, iconic function, alliteration, assonance, internal rhyme, paronomasia.*

## ТИПИ І ФУНКЦІЇ ЗВУКОПИСУ В ЛІРИЧНИХ ВІРШАХ РАЙНЕРА МАРІЇ РІЛЬКЕ

*Лілія БЕЗУГЛА, Марія ТКАЧІВСЬКА*

### АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто типи і функції звукопису в ліричних поезіях Райнера Марії Рільке. Наголошено на особливостях його поезії, присвяті мистецтву звучання слова. Зазначено, що важливими для лінгвістики в поезії Рільке є типи звукопису та його функції. Подано дефініцію звукопису як поетичного засобу, з'ясовано різницю між поняттями *Lautmalerei* та *Klangmalerei*. Акцентовано увагу на тому, що поезії Рільке властива чистота рими, крім нерівномірно наголошених рим, у яких поєднується сильне закінчення (з основним наголосом на останньому складі) зі слабким (коли останній склад утворює суфікс або інша частина словосполучки, що містить лише другорядний наголос).

Окреслено різні критерії, за якими можуть розрізнятися типи звукопису. Зазначено, що за критерієм повторюваного елемента в поезії Рільке представлені найважливіші

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

види звукопису: асонанс, алітерація, внутрішня рима та парономазія.

Розглянуто естетичну та іконічну функцію поетичного твору. При аналізі іконічної функції висвітлено три її підвиди: сугестивна, оноματοпеїчна та звукосемантична. Термін «функція» використовується у значенні «завдання». У статті досліджено кожен із функцій та проілюстровано прикладами поезій Рільке. З'ясовано, що фігури звукопису у віршах Рільке характеризуються розміщенням у початковому складі, однак можуть мати й інші позиції в слові; довгота голосних не враховується; для алітерації є нетиповою еквівалентність голосних; не виключені метатези та нерівномірне суголосся; всередині вірша, строфи та в цілому тексті відбувається як зближення, так і розбіжність фонетичних фігур; фонетичні фігури прив'язані до синтаксичних структур. Наголошено, що креативний і дієвий звукопис у поезії Райнера Марії Рільке є значним внеском у евфонію тексту та вираження його змісту. У підсумку засвідчено, що Рільке справедливо називають королем звуку в поезії.

**Ключові слова:** поезія Рільке, звукопис, естетична функція, іконічна функція, алітерація, асонанс, внутрішня рима, парономазія.

Article submitted on 05 September 2022

Accepted on 7 November 2022

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-02

UDC 821.161.2 – 94.09

## **PARTICULARITÉS DE LA TRADUCTION DES EXOTISMES DU ROMAN *CHERCHEUR D'OR* DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO EN UKRAINIEN**

©Hanna BOHACHENKO, 2022

*maître en philologie,  
Auditrice libre en M1 Interprétation de Conférences  
Université de Strasbourg  
4 rue Blaise Pascal  
CS 90032  
F-67081 Strasbourg cedex, FRANCE  
e-mail: hanna.bohachenko@karazin.ua  
ORCID: 0000-0003-4418-5222*

### **ABSTRACT**

L'article est consacré à l'analyse des particularités de la traduction en ukrainien des exotismes en tant que trait caractéristique de l'écrivain français Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le style d'écriture de l'auteur ainsi que le problème de la traduction de ses romans sont exposés. Le contexte historique du roman est considéré comme une base pour une traduction de bonne qualité.

La base de l'analyse donnée est la traduction d'un des romans de Le Clézio "Le chercheur d'or" réalisé par Halyna Chernienko. L'article envisage deux grandes stratégies de traduction : la domestication (ou naturalisation) et la foreignization (ou d'étrangéisation). On justifie la stratégie choisie par la traductrice. L'article propose également une analyse des difficultés de traduction rencontrées. Ces difficultés sont divisées en quatre groupes suivants : les difficultés phonétiques, lexicales, grammaticales et stylistiques. Il s'agit notamment des noms propres, des caractéristiques lexicales et grammaticales de la langue française, des jeux de mots et des inclusions étrangères (l'anglais, le créole, le latin). Le choix de l'opération ou de la technique de traduction est expliqué et analysé sur des certains exemples.

La méthode de l'échantillonnage continu est appliquée pour une analyse approfondie de la traduction des exotismes dans le roman. Ainsi, quatre-vingts unités sont extraites et divisées en groupes suivants : exotismes géographiques (objets géographiques et espèces endémiques) et exotismes ethnographiques (objets domestiques et outils de travail, objets ethniques et personnes liées au travail).

Les exotismes géographiques représentent environ 70% des exotismes présents dans l'échantillonnage. Lors de la traduction des endémiques, la traductrice recourt aux

© Bohachenko, H., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bohachenko, H. (2022). Particularités de la traduction des exotismes du roman "Chercheur d'or" de Jean-Marie Gustave Le Clézio en ukrainien. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 34-51.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-02

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

équivalents coutumiers et occasionnels, à la translittération et la transcription, au calque et l'adaptation, à l'hyponymie et l'hyperonymie ainsi qu'à la reformulation. L'auteur de l'article propose ses propres options de traduction pour certains endémiques. La translittération, la transcription et le calque sont utilisés pour la traduction des toponymes.

Les exotismes ethnographiques représentent environ 30% des exotismes sélectionnés et font partie des catégories suivantes : objets domestiques et outils de travail (traduits à l'aide de la translittération, la transcription, le calque, l'adaptation et la technique descriptive), objets ethniques et personnes liées au travail (traduits à l'aide de la translittération, la transcription, ou à l'aide de l'équivalent le plus proche).

**Keywords** : *exotismes, méthodologie de la traduction, stratégies de traduction, difficultés de traduction, Jean-Marie Gustave Le Clézio, particularités culturelles.*

## INTRODUCTION

Dans ce monde en rapide évolution, qui se caractérise par la révolution technologique, la traduction et l'interprétation restent néanmoins le principal moyen de communication dans le contexte interculturel. La connaissance des spécificités culturelles de telle ou telle communauté est l'un des facteurs de l'interprétation ou de la traduction de bonne qualité. Notamment, il s'agit de la culture générale comprenant les connaissances culturelles telles que la géographie, les éléments de la culture quotidienne, les rituels, les coutumes et les traditions inhérentes à un pays ou une communauté donnée. Tous cela permet transmettre de bonnes informations et par conséquent assure la compréhension mutuelle.

C'est la littérature qui constitue parmi les autres un héritage patrimonial. Ainsi elle reflète inévitablement la culture du pays ou l'auteur est né.e, passé son enfance, passé toute sa vie. En effet, chaque œuvre est une grande opportunité de découvrir la culture particulière.

Dans le contexte linguistique, les intraduisibles, c'est-à-dire les mots étrangers sans équivalent, est un bon exemple de la reproduction des spécificités culturelles. Par ailleurs, cette notion comprend également "les mots-exotismes", la catégorie lexicale probablement la moins étudiée.

Jean-Marie Gustave Le Clézio est un célèbre "écrivain nomade" français d'origine mauricienne et bretonne, l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages (des romans, des nouvelles, des essais, des traductions des mythes ainsi que des publications de groupe). Le lauréat du prix Nobel en 2008, il a également remporté plusieurs autres prix prestigieux. L'héritage littéraire de Le Clézio a été étudié par Alpozzo (Alpozzo, 2008), E. Kerjean (Kerjean, 2015),

© Bohachenko, H., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bohachenko, H. (2022). Particularités de la traduction des exotismes du roman "Chercheur d'or" de Jean-Marie Gustave Le Clézio en ukrainien. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 34-51.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-02

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

I.R.Kumari et H.Y.Vinesh (Kumari, Vinesh, 2001), C. Meynard (Meynard, 2014), M. Salles (Salles, 2007).

Le ton, le style de Le Clézio s'explique en grande partie par ses nombreux voyages et son goût marqué pour les cultures de différents peuples du monde. Ainsi, les sujets particuliers tels que la négation, la rébellion, les motifs autobiographiques, les motifs exotiques, les descriptions détaillées de l'environnement, la nature et les sentiments sont régulièrement présentés dans ses ouvrages. De plus, son œuvre se caractérise par l'abondance de "mots-exotismes". Son héritage représente par conséquent un sujet particulièrement intéressant pour les recherches.

En même temps, la communication interculturelle constitue un autre facteur important de l'interprétation ainsi que de la traduction de bonne qualité. C'est pourquoi les travaux scientifiques des chercheurs et praticiens dans ce domaine ont servi de base à notre recherche. Notamment il s'agit de F. Batsevykh (Batsevykh, 2004; Batsevykh, 2007), R. Fortner (Fortner, 1992), I. Frolova, D. Nabokova, E. Ovcharenko (Frolova, Nabokova, Ovcharenko, 2017), P. W. James (James, 2006), A. Lefevre (Lefevre, 1992), L. W. Myron et J. Koester (Myron, Koester, 2010), T. Pohribna (Pohribna, 2016), V. Radchuk (Radchuk, 1979), O. Rebriy (Rebriy, 2012), R. Zorivchak (Zorivchak, 1989).

36

Les dictionnaires suivants Dictionnaire français électronique Internaute (Dictionnaire français électronique Internaute 2022), Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio (Flore, 2022), R. Kahane (Kahane, 2022) ont également été utilisés pour la recherche.

**RESULTS AND DISCUSSIONS.** Jean-Marie Gustave Le Clézio est un écrivain Français d'origine mauricienne et bretonne. Ayant reçu les premières critiques positives en 1963, il est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages, parmi les autres deux traductions des mythes, ainsi qu'un grand nombre d'articles et d'essais. L'œuvre de Le Clézio est traduite en 36 langues ; sept ouvrages sont traduits en ukrainien.

J. M. G. Le Clézio ne perd pas l'enthousiasme tout au long de sa vie. Grâce à ces ouvrages plusieurs prix de littérature lui ont été décernés, notamment le prix Dagerman en 1980, le Grand Prix Jean Giono en 1997 et le prix de littérature de la Fondation Prince Pierre en 1998. En 2008 le prix Nobel de littérature lui est décerné. Le Clézio reçoit également deux distinctions nationales. Ainsi en 2009 il devient Officier de la Légion d'honneur ; l'insigne

© Bohachenko, H., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bohachenko, H. (2022). Particularités de la traduction des exotismes du roman "Chercheur d'or" de Jean-Marie Gustave Le Clézio en ukrainien. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 34-51.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-02

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

de l'Ordre de l'Aigle Aztèque lui est attribué en 2010. En 1994, le magazine Lire le classe comme "le plus grand écrivain francophone vivant". Pourtant, Le Clézio reste toujours l'un des auteurs français les plus traduits dans le monde.

Le style d'écriture de J.-M. G. Le Clézio est unique parce qu'il représente une fusion des cultures française et mauricienne et de l'expérience acquise lors de nombreux voyages, donc des cultures des communautés qu'il a visitées et examinées, des textes anciens qu'il a restaurés et ensuite traduits. Il est possible de comparer Le Clézio à un bâtisseur qui construit chaque fois un labyrinthe culturel tout en utilisant des briques fondamentales et ornementales, réelles et mystiques. Tout cela fait le lecteur revenir à et relire certains passages à la recherche d'un double sens dans des mots simples afin de bien comprendre le vrai sens. L'écrivain lui-même se définit comme "français, et donc francophone", et décrit la littérature romane comme "un bon moyen de comprendre le monde moderne" (Rousseau, 2008).

En même temps il est également possible de comparer Le Clézio à un peintre paysagiste qui prend un long moment en observant tout ce qui l'entoure ; puis il le peint. C'est ainsi que le rythme des ouvrages de Le Clézio est lent, mesuré, manquant souvent de dynamisme. Cela s'explique par la présence permanente des descriptions détaillées de l'endroit, de l'environnement, de la nature et des sentiments. Il s'agit très souvent des événements mineurs, comme, par exemple, l'examen d'une ampoule, d'un couteau, ou d'un paquet de cigarettes. Cette façon de s'exprimer immerge le lecteur dans l'atmosphère de l'œuvre. En plus, le lecteur a une chance de tout observer avec ses propres yeux.

Chaque livre de l'auteur est un ouvrage incroyable et métaphorique, qu'il s'agisse du désert (le roman "Désert") ou de la mer sans limites (le roman "La mer"). Par ailleurs, Le Clézio est l'un des écrivains rares préférant la fantaisie et les sentiments au sujet et aux personnages. C'est ainsi que ces livres sont les plus difficiles à traduire.

Malgré la grande popularité de Le Clézio partout dans le monde, il n'existe qu'une seule traduction officielle en ukrainien du roman "Золотошукач", réalisée par Halyna Chernienko et publiée chez Maison d'édition Zhupansky en 2011. Il est à noter que cette traduction a été effectuée avec le soutien du Centre National du Livre de France



Tout traducteur identifie plusieurs difficultés sur le plan linguistique et culturel lorsqu'il se met à la traduction d'une œuvre littéraire. En effet, dans ce cas de différentes stratégies peuvent être appliquées selon les divers théories contemporaines de la traduction. Toutefois, ce sont les stratégies de domestication (ou naturalisation) et de foreignization (ou d'étrangéisation) qui sont les plus populaires et les plus répandues parmi les autres. La domestication vise à adapter le contexte culturel ou de termes propres à une culture cible tandis que la foreignization vise à conserver un maximum de traits de la culture source dans la traduction. Dans l'histoire de la traduction ukrainienne, il y a eu pendant longtemps une tendance à domestiquer les œuvres étrangères, à presque les "réécrire" à leur manière.

Tout d'abord, la traductrice cherche à analyser le contexte historique du lieu et du roman afin de faire une traduction de bonne qualité. Dans notre cas, le roman se déroule en grande partie dans les mystérieuses îles de l'océan Indien. Notamment il s'agit de Maurice, l'un des pays d'Afrique les plus riches, particulièrement connu pour ses grèves, ses lagons et ses récifs.

Bien que la langue officielle soit l'anglais, la majorité de la population parle le créole et le français. En outre, l'hindi, l'ourdou, le tamoul, le chinois et d'autres langues sont également parlés.

38

Lorsque les Français atteignent Maurice au début du 18<sup>e</sup> siècle, de nombreux esclaves noirs africains arrivent sur l'île. Ils s'occupent de la cultivation de la canne à sucre ainsi que de la production du café et des épices. La situation reste inchangée dans certaines régions même après que l'île Maurice soit passée sous la couronne de la Grande Bretagne et l'abolition de l'esclavage en 1833.

Par ailleurs, l'île Maurice abrite la flore et la faune uniques, car le pays est très éloigné de l'Europe. Certaines espèces de plantes et d'animaux sont endémiques. La vie quotidienne mauricienne diffère également de la vie européenne. Tenant compte du fait que le style de Le Clézio est descriptif, c'est pour cela que la traduction de ce roman semble être un véritable défi.

La structure grammaticale du roman est plutôt simple ; pourtant, la composante lexicale est tout à fait étonnante : la présence de divers mots-exotismes y compris de noms propres et d'espèces endémiques, de jeux de mots, liste exorbitante d'étoiles, de marins ainsi que la description de navires différents. Ainsi de nombreuses questions se posent quant à la manière de traduire tel ou tel passage. Donc il faut posséder de la culture générale

extraordinaire pour bien transmettre les notions au lecteur ukrainien pour que ce soit compréhensible, mais en même temps préservant la spécificité de la diversité biologique du pays.

C'est dans cet esprit que Halyna Chernienko a choisi la stratégie de la foreignization. En effet, adapter un tel ouvrage à toute autre culture serait un véritable crime littéraire. En même temps certains éléments de domestication sont également présents pour faciliter la compréhension générale du texte.

La traductrice reprend le style d'écriture de Le Clésio : "En général le rythme de l'auteur est lent, le ton du récit est calme, voire pathétique, parfois primitif, c'est-à-dire que l'auteur montre au lecteur une époque où une personne n'est pas encore eu cette obsession de la poursuite pour le plaisir de la poursuite" note Halyna Chernienko (Le Clésio, 2011: 256). L'épilogue du livre écrit par la traductrice elle-même contient une analyse détaillée du roman. C'est là où Halyna Chernienko relève le contexte historique, l'étymologie du nom du protagoniste ainsi que les références cachées.

Tenant compte du fait que la particularité du style de l'auteur ne provient pas du sujet, mais des émotions et des sentiments, le principal objectif de la traductrice consisterait à révéler la culture exotique tout en préservant le contenu émotionnel de l'œuvre. Il est à noter que malgré un manque de précision dans certains passages Halyna Chernienko a parfaitement réussi.

39

Tout d'abord, analysons les certaines techniques de traduction qui mettent en évidence la méthodologie de la traduction. L'analyse initiale portera sur les "difficultés de traduction" qui peuvent être généralement divisées en quatre groupes : les difficultés phonétiques, lexicales, grammaticales et stylistiques. Il est également à noter que la dominance de la stratégie de foreignization est confirmé à cette étape de la recherche, notamment par les exemples suivants.

Le premier exemple analysé est la dénomination du personnage féminin "Mam". Il ne s'agit pas d'un nom, puisque l'auteur le mentionne: "Anne". Avant de procéder au choix des options pour la traduction, il est nécessaire d'effectuer une analyse contextuelle. Selon le roman ce personnage représente une femme qui vit avec le protagoniste Alexis, sa sœur Laure et leur père. En fait, elle n'est jamais mentionnée comme étant leur mère, ou du moins la femme de leur père, seulement "il (le père) *l'aimait vraiment beaucoup*". Malgré cela, Alexis la traite avec respect et tendresse, à tel point que "j'ai jeté toutes les photos jaunies... les livres qu'elle lisait pour ne pas troubler sa



voix" (Le Clézio, 1998 : 3). En général, selon le contexte, on peut noter que tous les membres de la famille la traitent avec beaucoup d'amour.

Ainsi, on peut conclure que "Mam" représenterait une abréviation du mot "Maman" en rendant la notion possible suivante : une femme qu'ils aiment comme si elle était leur mère, ou même une mère avec laquelle ils ont une relation particulière. Halyna Chernienko choisit plutôt la deuxième option et l'interprète comme "Мем", l'expliquant plus tard comme "une adresse qui contient le concept de "мама-пані-мадам-місіс-богуня-берегуня" (Le Clézio, 2011). C'est plutôt une bonne option, mais nous sommes toujours d'avis que "Мем" a une faible connotation si on parle de la notion de "la mère" pour le lecteur ukrainien moyen.

Quant au nom de famille du protagoniste "L'étang", il est symbolique en faisant référence à sa vocation. Dans ce cas la traductrice choisit de recourir à la stratégie de foreignization et utilise de la translittération "Л'Етанг" en recourant à NDT, c'est-à-dire une note de traduction.

Les caractéristiques lexicales et grammaticales de la langue française posent un problème particulier lors de la traduction en ukrainien. C'est le cas de la dictée lue par Mem: "il y a les mots difficiles ... : "charrette", "soupon", "arc-en-ciel" ... et bien sûr, pour nous faire rire, "les poux", "les choux", "les hiboux" et "les bijoux"" (Le Clézio, 1998 : 4). Pour le lecteur français, il est évident qu'il y a une raison pour laquelle l'auteur a choisi ces mots. Ainsi, la première partie de la dictée comprend des mots difficiles à orthographier, la deuxième partie représente les exceptions à la règle du pluriel des noms se terminant par -ou. En revanche, pour le lecteur ukrainien ce n'est pas tout à fait évident. La traductrice décide néanmoins de recourir à une traduction littérale avec NDT en bas de page pour la deuxième partie. Ainsi, le lecteur ukrainien est un peu confus pourquoi les premiers mots sont difficiles et ont été utilisés pour la dictée.

Tenant compte du fait que la stratégie choisie par la traductrice est celle de la foreignization, le choix fait peut être considérée comme gardant les particularités de langue française en tant que composante de la culture. Toutefois, nous estimons que dans ce cas, il est plus approprié de remplacer ces mots par les mots difficiles à orthographier et les exceptions ukrainiennes.

Un autre exemple des difficultés de traduction : les "jeu de mots". Pour notre recherche deux jeux de mots figurant dans le roman ont été choisis, pour lesquels la traductrice trouve des solutions différentes. Le premier est le

suivant : "Il disait doucement : Anne Anne. Et alors j'avais compris : "Âme"" (Le Clézio, 1998 : 3). Dans ce passage le jeu de mots est basé sur les mots *Anne* et *Âme* qui sont les paronymes. L'orthographe ou la prononciation des équivalents ukrainiens *Анна* et *Душа* ne sont pas proches, c'est pourquoi Halyna Chernienko utilise la technique de "l'équivalent contextuel", c'est-à-dire un bon équivalent dans le contexte donné, *Анна* et *Ангел*.

L'autre est le nom de l'homme que Laura mentionne dans sa lettre à Alexis : "Il y a un anglais, un certain M. Notte (c'est un nom qui ne s'invente pas !)" (Le Clézio, 1998 : 55). Le Clézio n'a pas choisi ce patronyme par hasard. L'une des significations du mot français "une note" est facture, somme à payer. En même temps, Laure elle-même indique que cet homme a menacé de saisir leur maison à Forest Side. Dans ce cas, la traductrice recourt à la technique de la transcription avec NDT en bas de page.

La traduction de phrases en anglais, de dialectes, et de poèmes occupe également une place importante dans le roman. En ce qui concerne l'utilisation de l'anglais, il est à noter que l'auteur recourt assez souvent à cette langue dans son roman ce qui s'explique par le fait que c'est la langue officielle de Maurice. C'est ainsi que l'utilisation de l'anglais influence sur la perception du roman et représente la particularité culturelle. En conséquence Halyna Chernienko décide d'utiliser la technique de l'emprunt sémantique dans certains passages soit en ajoutant l'explication soit en recourant à NDT. Toutefois, dans certains cas la traductrice ne donne pas la signification de l'emprunt si le contexte le permet. Cependant, il arrive que l'anglais soit simplement traduit en ukrainien sans aucune note. Le plus souvent, c'est ainsi que la traductrice cherche à faciliter la compréhension générale.

41

En comparant le texte de départ et la traduction, on peut conclure que les inclusions anglaises sont pour la plupart traduites en ukrainien dans la première partie de l'ouvrage pour laisser au lecteur le temps de s'habituer au roman si exotique. En même temps, on a tendance à les garder dans la deuxième partie du roman.

On va analyser trois options de traduction de l'anglais.

L'hebdomadaire *Illustrated London news* est parfois mentionné. Tous les passages lus par les personnages sont présentés en anglais. La traductrice laisse le titre de l'hebdomadaire en anglais et traduit tout le contenu en ukrainien. Ce choix permet de maintenir l'équilibre lors de la traduction.

La deuxième option est de garder des inclusions anglaises sans explication ou NDT en les mettant en italique. Ce sont de petites inclusions dont la signification est assez claire dans le cadre du contexte.

La troisième option est la conservation des inclusions anglaises dans la langue originale avec explication ou NDT mais qui ne sont pas mises en italique. Elles sont également petites, isolées. Pourtant, le contexte ne suffit pas à la compréhension du sens. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un discours direct.

Les inclusions créoles sont très organiques dans le texte du départ. Pourtant, dans la traduction analysée elles sont toutes traduites en ukrainien. C'est ici que la stratégie de domestication prédomine.

Toutefois, les traducteurs de "Chercheur d'or" dans d'autres langues gardent en grande partie les inclusions créoles. Si on parle de la traduction du roman en anglais, on trouve le cas où le traducteur garde les paroles d'une chanson en créole en ajoutant la version anglaise.

Même la langue latine a trouvé sa place dans ce roman. En particulier, les poèmes, écrits par Alexis pendant son séjour sur Rodriguez :

"Jamque dies auraeque vocant",  
rursusque capessunt  
Aequora,  
qua ridigos eructat Bosphoros amnes..." (Le Clézio, 2011 : 116).

C'est une citation tirée de "L'Argonautique ou Conquête de la toison d'or" de Valerius Flaccus, poète romain et adepte de Virgile. Dans ce cas, la traductrice décide de la garder en recourant à NDT qui explique d'où vient la citation et fournit la traduction ukrainienne. Nous considérons également que c'est la meilleure option.

Notre analyse de la traduction des exotismes dans le roman de Le Clézio " Le chercheur d'or " est basée sur la méthode de l'échantillonnage. Quatre-vingts unités sélectionnées appartiennent au vocabulaire national mauricien. Ainsi, ce sont des exotismes, voire des africanismes. Les exotismes analysés ont été divisés en deux groupes : les exotismes géographiques (objets géographiques et espèces endémiques) et ethnographiques (objets domestiques, objets ethniques, outils de travail et personnes liées au travail).

L'analyse profonde prévoit quatre étapes suivantes : 1) sélection d'unités à partir de la version électronique du texte de départ ; 2) recherche et sélection

© Bohachenko, H., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bohachenko, H. (2022). Particularités de la traduction des exotismes du roman "Chercheur d'or" de Jean-Marie Gustave Le Clézio en ukrainien. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 34-51.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-02

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

d'équivalents dans la traduction ; 3) comparaison entre l'unité et la traduction donnée 4) analyse des techniques de traduction choisies par la traductrice.

À son tour, la dernière étape de l'analyse implique la présence d'un équivalent coutumier (des équivalents assimilés dans la langue ukrainienne), d'un équivalent occasionnel (non assimilé, c'est-à-dire considérée comme "étranger" ; pourtant parfois utilisé), ou d'un néologisme d'auteur (des mots nouveaux introduits par la traductrice).

Le recours à cette analyse s'explique par la possibilité de l'absence d'équivalent dans la traduction et la nécessité d'une analyse contextuelle de l'unité donnée dans certains cas.

Les exotismes "géographiques" représentent ainsi 70 % des unités sélectionnées. Ce groupe comprend les toponymes (noms de lieux) et les espèces endémiques (espèces dont l'aire de répartition naturelle est une région géographique limitée).

En effet, on a constaté que les espèces endémiques sont les unités les plus difficiles à traduire, car la diversité biologique de Maurice est unique. C'est pourquoi il existe peu d'équivalents coutumiers et même d'équivalents occasionnels. La traductrice a dû par conséquent de recourir à plein de techniques, parfois peu évidentes. Tous les endémiques ont été classés en cinq catégories.

43

La première catégorie comprend les endémiques qui ont un équivalent coutumier dans la langue ukrainienne. Le plus souvent, soit une autre espèce appartenant à la même famille qu'une espèce donnée se rencontre en Ukraine, soit une espèce donnée est cultivée en Ukraine en tant qu'exotique.

Il s'agit notamment des lexèmes tels que *des rhododendrons (m)*, *des hibiscus (m)*, *des oursins (m)*, *des anémones (f)*, *des anguilles (f)*, *des mouettes (f)*, *des frégates (f)*, *des pétrels blancs (m)*.

La première catégorie d'exotismes "géographiques" a été traduite en utilisant un équivalent usuel. Cependant, la traduction du lexème *les anémones* reste douteuse. Le mot français "anémone (f)" a deux équivalents ukrainiens : *анемона або вітряниця* (une plante terrestre) et *актинія або морська анемона* (un animal marin). La traductrice choisit la première option. Pourtant, si on analyse toute la proposition "*Au fond, les oursins font des boules violettes, les anémones ouvrent leurs corolles sanglantes, les ophiures*

*bougent lentement leurs longs bras velus*" (Le Clézio, 1998 : 2), l'analyse contextuelle de l'unité montre que 1) les oursins, les ophiures représentent des animaux marins ; 2) l'ensemble de mots "couleurs sanglantes (f, pl)" correspond à la description des anémones en tant qu'animal marin ; 3) *au fond* signifie qu'il s'agit du fond de la mer. C'est ainsi que nous estimons qu'il est préférable de choisir la deuxième option.

Il est également à noter que malgré le fait que le lexème français *hibiscus* (m) a un équivalent usuel ukrainien, la traductrice recourt néanmoins à NDT.

La deuxième catégorie comprend les exotismes qui ont un équivalent occasionnel ukrainien, c'est-à-dire des mots existant dans la langue cible, mais qui ne sont pas répandus et qui ne figurent pas dans les dictionnaires. Dans ce cas, il s'agit de *tamarinier* (m), *jamrose* (m), *paille-en-queue* (f), *sterne* (f), *des euphorbes* (f), *des cormorans* (m).

Le troisième catégorie comprend les endémiques traduits en procédant à l'opération de translittération ou de transcription et/ou en recourant au calque. Les traducteurs l'utilisent rarement si on parle de la traduction d'endémiques malgré le fait qu'en général ce sont les opérations et la technique assez répandues. Il s'agit notamment des espèces exotiques telles que *des aiguilles de filaos* (m), *arbre chalta* (m), *des ophiures* (f), *fa'am* (m), *pistache marron* (f), *patte poule* (f), *vacoa* (m), *arbre de l'Interdance* (m).

44

La translittération, la transcription et le calque semblent être un bon moyen d'introduire de nouveaux mots exotiques dans une autre culture, en particulier dans la culture ukrainienne. Pourtant, il n'est quand même pas clair pourquoi la traductrice ne recourt à NDT que pour certains endémiques particuliers.

La quatrième catégorie comprend les exotismes traduits en recourant à la reformulation, à la hyponymie (la généralisation), à la hyperonymie (la généralisation) ou à l'adaptation. Ces procédés sont également utilisés assez rarement si on parle de la traduction des exotismes ; cependant, la traductrice les utilise le plus souvent. Ce phénomène s'explique par la spécificité de la flore et de la faune données. Cette catégorie comprend les endémiques suivants : *laffe* (m), *coffre* (m), *holothuies* (f), *cent-brasses* (m), *veloutiers* (m), *brèdes songe* (f), *brèdes emballaze* (f), *binzoin* (m), *langue bœuf* (f), *bois zozo* (m), *bois mamzel* (m), *bois cabri* (m), *bois tambour* (m), *tatamaka* (m), *bois conophane* (m), *cassi* (m), *affouche* (m), *badamier* (m), *caillou* (m).



On va analyser quelques exemples.

Dans le cas de l'unité *laffe (m)*, il existe plusieurs noms vernaculaires du langage courant, pouvant désigner aussi d'autres espèces, par exemple poisson volant (m) ou poisson scorpion (m). C'est ainsi que la traductrice choisit la deuxième option *риба-скорпион*. L'unité *coffre (m)* qui désigne une des espèces de poissons a été remplacé par le genre de poissons osseux *риба-собака*. On estime que tenant compte du fait qu'il existe un équivalent ukrainien du nom de famille du poisson donné *кузовок/кузовкові*, il est possible de l'employer dans ce cas notamment. Pour la traduction de l'unité *holothuries (f)* c'est l'hyponymie qui est utilisé, notamment *трепангу*. Pourtant, nous estimons qu'il est également possible d'employer l'équivalent direct *золотурі*.

Par ailleurs, plusieurs exotismes figurant dans le roman n'ont pas d'équivalent ukrainien. Pourtant, la traductrice s'est avérée être inventive. En ce qui concerne l'unité lexicale *veloutiers (m)*, la traductrice recourt à deux procédés différents. Lorsqu'on rencontre le mot pour la première fois dans le texte, elle remplace un arbre de la famille des borraginacées par un autre arbre, rassemblant à celui-ci : *турнефорція*. Dans le deuxième cas, la traductrice utilise l'unité *оксамитове дерево* tenant compte du fait que *velours (m)* se traduit en ukrainien comme *оксамит*. Toutefois, c'est un arbre dont l'aire de répartition est le Nord de la Chine et Extrême-Orient de Russie, Corée et Japon.

45

L'unité lexicale *Tatamaka (m)* représente un arbre unique aux propriétés médicinales (Flore, 2022). Dans ce cas, la traductrice décide de remplacer cette notion par *чорне дерево*, un arbre africain appréciée pour la fabrication d'instruments de musique. Pourtant, nous estimons que dans ce cas il est préférable de créer un néologisme d'auteur en recourant au calque avec NDT pour préserver la notion si unique. C'est également le cas de la traduction d'unité lexicale *affouche (m)*. Cette unité est remplacée par *залізне дерево*, un arbre ressemblant au premier qui possède des propriétés médicinales pareilles. Pour la traduction du lexème *badamier (m)* nous proposons d'ajouter l'adjectif *індійський* pour le rendre plus exotique.

La dernière catégorie comprend les endémiques omis lors de la traduction. En effet, l'omission de quelques exotismes dans le texte caractérisé par l'abondance de lexique exotique n'est pas un crime ; cependant, il est nécessaire de les analyser en tant que des unités lexicales et syntaxiques perdues lors de la traduction. Notamment, il s'agit de *vieilles (f)*, *dames berri*,



*cordonniers (m), fous (m)*. Dans ce cas, nous proposons de recourir à l'hyponymie tout en utilisant un équivalent occasionnel : *зубани, рибу-імператори, алекті, олуші*.

Il est plus facile de traduire des toponymes. Halyna Chernienko n'utilise que trois procédés de traduction : la translittération, la transcription et la calque. En effet, dans le cas de traduction des toponymes qui n'ont pas d'équivalent officiel dans la langue cible, ces trois options sont interchangeables. Ainsi, la version finale dépend des préférences de la traductrice.

Concrètement, la translittération est appliquée pour les toponymes suivants : *Tourelle du Tamarin, Mananava, Le Morne, Trois Mamelles, Rempart, Cases royale, Tamarin, Walgalla, Montagne Bon Die*.

En général, la traductrice procède à cette opération dans deux cas : 1) lorsqu'il est impossible ou presque impossible d'appliquer la calque 2) lorsqu'il existe un équivalent ukrainien, même s'il est occasionnel.

Afin de traduire des toponymes *Enfoncement du Boucan-6, bassin aux Aigrettes*, la traductrice recourt à la transcription et au calque en même temps. Dans ce cas, la traductrice ajoute la technique du calque pour préciser la signification et rendre la notion plus compréhensible.

46

Les noms de lieux *Bassin salé, Mont Terre Rouge, Rivière Noire, Chemin de la Coupe, Anse aux anglais, L'île aux Bénitiers, Enfoncement des Grandes Pierres à Chaux, Rivière Bambous, Rivière Roseaux* sont traduits uniquement à l'aide du calque.

Ainsi, nous pouvons conclure que le nombre de toponymes translittérés et transcrits dans le roman est presque égale au nombre de toponymes calqués, ce qui représente un certain équilibre entre les noms étrangers et ceux adaptés à la culture ukrainienne.

Les exotismes "ethnographiques" reflètent la vie et la culture du peuple mauricien et représentent environ 30% des exotismes figurant dans le roman. Ce groupe est divisé en quatre catégories telles qu'objets domestiques, objets ethniques, outils de travail et personnes liées au travail.

Les objets domestiques comprennent les unités suivantes : *gunny, broc emailé (m), varange (f), lucarne (f), encre au sumac (f), pirogue (f), calebasses (f), arak (m), lampangue du riz (m)*. Pour cette catégorie, la

traductrice recourt à la transcription, la translittération, le calque, la reformulation ainsi qu'à l'adaptation.

La notion de l'unité *lampangue du riz (m)* est un phénomène unique de la culture africaine. Concrètement, cet ensemble de mot signifie une croûte formée par le riz qui adhère à la marmite. Il est tout à fait compréhensible pourquoi la traductrice décide de le généraliser autant que possible. Cependant, nous proposons de garder le sens original en recourant à la transcription avec l'explication juste après : «*лампанг*», *шар сухого рису на дні казана*. Cette opération permet de préserver la spécificité culturelle mauricienne tout en rendant la notion compréhensible pour le lecteur ukrainien.

Par contre, il est plus facile de traduire les objets ethniques. C'est la transcription qui est utilisée pour cette catégorie. Pour la traduction des personnes liées au travail la traductrice décide de trouver les équivalents les plus proches possibles dans la langue cible. Ces deux catégories comprennent les unités suivantes : *Cafres, Marrons, Manafs, Yangue (f), Gunnies, Sirdars*.

Une paire lexicale intéressante à analyser est celle des *Gunnies* et des *Sirdars*, c'est-à-dire les travailleurs et les gérants. Bien que ces mots soient anglais, même en anglais, ils sont considérés comme exotiques. Ils sont employés principalement par les ressortissants des pays africains et indiens. La traductrice recourt à la translittération et la transcription avec NDT pour la traduction de la première unité lexicale ; la seconde est adaptée avec une perte sémantique minimale. Ainsi, l'opposition lexicale dans la traduction n'est pas si explicite. Pourtant, l'opposition sémantique est conservée.

Quant à l'unité lexicale "yangue", aucune définition n'a été trouvée dans les sources officielles, la traductrice donc recourt à l'adaptation en s'appuyant sur l'analyse contextuelle.

**CONCLUSIONS.** Le roman de Le Clézio n'a qu'une seule traduction officielle en ukrainien : "*Золотошукач*" faite par Halyna Chernienko. La traductrice a choisi la stratégie de la foreignization. En même temps certains éléments de domestication sont également présents pour faciliter la compréhension générale du texte, ce qui a été confirmé par l'analyse approfondie. Cette analyse comprenait les "difficultés de traduction"; notamment il s'agit des jeux de mots, de l'interprétation des caractéristiques lexicales et grammaticales de la langue française ainsi que de la traduction des inclusions étrangères et de poèmes dialectaux. Pour analyser les

exotismes, quatre-vingts unités appartenant au vocabulaire mauricien ont été extraites par la méthode de l'échantillonnage continu. Ces unités ont été divisées en deux groupes : les exotismes géographiques et ethnographiques.

Les exotismes géographiques représentent environ 70 % des exotismes présents dans l'échantillonnage. Lors de la traduction des endémiques, qui étaient le plus difficiles à traduire, la traductrice a recouru aux équivalents coutumiers et occasionnels, à la translittération et la transcription, au calque et l'adaptation, à l'hyponymie et l'hyperonymie ainsi qu'à la reformulation. La translittération, la transcription et le calque ont été également utilisés pour la traduction des toponymes.

Les exotismes ethnographiques représentent environ 30% des exotismes sélectionnés et font partie des catégories suivantes : objets domestiques et outils de travail (traduits à l'aide de la translittération, la transcription, le calque, l'adaptation et la technique descriptive), objets ethniques et personnes liées au travail (traduits à l'aide de la translittération, la transcription, ou à l'aide de l'équivalent la plus proche).

## REFERENCES

48

Alpozzo, M. (2008). Le Clézio, le silence et l'infini. *Le Magazine des Livres*. N° 13. pp. 5—8. URL: <http://marcalpozzo.blogspot.com/archive/2009/01/17/leclezio-le-silence-et-l-infini.html> (Dernier accès: 23.06.2020).

Batsevych, F. (2007). *Dictionary of intercultural communication terms*. Kyiv. 205 p. (in ukr)

Batsevich, F. (2004). *Fundamentals of communicative linguistics*. Kyiv. 344 p. (in ukr)

Le Clézio J.M.G. (1998). *Le chercheur d'or*. Paris. 375 p.

Le Clézio, J.-M. (2011). *Gold digger*, translation into Ukrainian from French. Kyiv: Zhupansky's publishing house. 270 p. (in ukr)

*Dictionnaire français électronique Internaute* (2022). URL: <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/calebasse/> (Dernier accès: 25.09.2020).

Flore (Maurice) (2022). *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio* URL: <http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/lexique/canne-asucre-10/> (Dernier accès: 22.09.2022)

Fortner, R. (1992). *International communication: History, conflict, and control of the global metropolis*. Boston, Massachusetts. 390 p.

Frolova, I., Nabokova, D., Ovcharenko, E. (2017). Features of translation of exoticisms of postcolonial literary work. *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University*. Series Foreign Philology. Methods of teaching foreign languages. Issue 85. pp. 37-46. (in ukr)

© Bohachenko, H., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bohachenko, H. (2022). Particularités de la traduction des exotismes du roman "Chercheur d'or" de Jean-Marie Gustave Le Clézio en ukrainien. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 34-51.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-02

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

- James, P.W. (2006). *Globalism, Nationalism, Tribalism*. London. 392 p.
- Kahane, R. (2022). *Les brèdes: légumes feuilles des pays tropicaux*. *Jardins de France*. URL: <https://www.jardinsdefrance.org/les-bredes-legumes-feuilles-des-paystropicaux/#:~:text=Brède%20est%20un%20nom%20typique,Amaranthus%20lividus>. (Dernier accès: 25.09.2022).
- Kerjean, E. (2015). *Le Clézio est univers*. Morlaix. 463 p.
- Kumari, I. R., Vinesh, H. Y. (2001). *L'Océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala. pp. 485-494.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, History and Culture*. London. 256 p.
- La légion d'honneur du Nouvel An (2009). *Le Figaro*. 1 janvier. URL: [https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2009/01/01/01016\\_20090101ARTFIG00231-simone-veil-zidane-et-lagardere-decores-.php](https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2009/01/01/01016_20090101ARTFIG00231-simone-veil-zidane-et-lagardere-decores-.php) (Dernier accès: 01.07.2022).
- Meynard, C. (2014). L'Africain de Le Clézio. *Arborescences Revue d'études françaises*. N°4. DOI: 10.7202/1027431ar
- Myron L. W., Koester J. (2010). *Intercultural Competence: Interpersonal Communication Across Cultures*. Boston, Massachusetts. 388 p.
- Pohribna, T. (2016). Realities as ethnocultural markers in literary text and their translation. *Actual problems of philology and translation studies*. Vol. 10(2). pp. 276-281. (in ukr)
- Radchuk, V. (1979). Artistic adequacy of translation. *Theory and practice of translation*. Vol. 2. pp. 118-122. (in ukr)
- Rebriy, O. (2012). *Modern concepts of creativity in translation*. Kharkiv. 376 p. (in ukr)
- Rousseau, C. (2008). Le Clézio: «il faut continuer de lire des romans». *Le Monde*. 9 octobre. URL: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/09/leclezio-il-faut-continuer-de-lire-des-romans\\_1105232\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/09/leclezio-il-faut-continuer-de-lire-des-romans_1105232_3246.html) (Dernier accès: 25.06.2022).
- Salles, M. (2007). *Le Clézio peintre de la vie moderne*. Paris. 315 p.
- Zorivchak, R. (1989). *Reality and translation (on the material of English translations of Ukrainian prose)*. Lviv. 215 p. (in ukr)

## **PECULIARITIES OF TRANSLATION OF EXOTICISMS OF THE NOVEL *THE PROSPECTOR* BY JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO INTO UKRAINIAN**

*Hanna BOHACHENKO*

### **ABSTRACT**

The article is devoted to the analysis of the peculiarities of translation of exoticisms as a characteristic feature of the French writer Jean-Marie Gustave Le Clézio into Ukrainian.

© Bohachenko, H., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bohachenko, H. (2022). Particularités de la traduction des exotismes du roman "Chercheur d'or" de Jean-Marie Gustave Le Clézio en ukrainien. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 34-51.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-02

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

The features of the writer's style, the problem of translation of his novels are outlined. The historical context of the novel is considered as a basis for high-quality translation.

The basis for the analysis is the translation of one of Le Clézio's novels "The Prospector" by Halyna Chernienko. The two major translation strategies, domestication and foreignization, are also considered in the article. The expediency of the strategy chosen by the translator is substantiated. The article offers an analysis of translation challenges faced by the translator. These ones are divided into four groups: phonetic, lexical, grammatical and stylistic challenges. In particular, it concerns proper names, lexical and grammatical features of the French language, word play and foreign inclusions (English, Creole, Latin ones). The choice of technique or method of translation is explained and analyzed on separate examples.

For an in-depth analysis of translation of exoticisms in the novel, the method of continuous sampling is applied. In particular, eighty units are extracted, which are divided into the following groups: geographical exoticisms (geographical objects and endemics) and ethnographic exoticisms (household and labor objects, ethnic objects and people related to labour).

Geographical exoticisms account for approximately 70 percent of the exoticisms. For the translation of endemics, regular and occasional equivalence, transcoding (transliteration and transcription), calque, contextual substitution, hyponymic, hyperonymic translation and reformulation are used. The author of the article offers his own translation options for some endemics. The methods of transcoding and/or calque are used to translate toponyms. Ethnographic exoticisms account for approximately 30 percent of exoticisms. They are divided into household and labor items (units translated using the methods of transcoding, calque, contextual substitution and descriptive method), ethnic objects and people related to labor (units translated using transcoding and lexical approximation method).

**Keywords:** *exoticisms, translation methodology, translation strategies, translation difficulties, Jean-Marie Gustave Le Clézio, cultural peculiarities.*

50

## **ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЕКЗОТИЗМІВ РОМАНУ ЗОЛОТОШУКАЧ ЖАН-МАРІ ГЮСТАВА ЛЕ КЛЕЗІО УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ**

*Ганна БОГАЧЕНКО*

### **АНОТАЦІЯ**

Статтю присвячено аналізу особливостей перекладу екзотизмів як характерної риси творчості французького письменника Жана-Марі Гюстава Ле Клезіо на українську мову. Окреслюються особливості стилю письменника, проблему перекладу його романів. Розглядається історичний контекст роману як підґрунтя для якісного перекладу.

© Bohachenko, H., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bohachenko, H. (2022). Particularités de la traduction des exotismes du roman "Chercheur d'or" de Jean-Marie Gustave Le Clézio en ukrainien. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 34-51.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-02

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



Основою для перекладацького аналізу взято переклад одного з романів Ле Клезіо "Золотошукач" виконаний Галиною Чернієнко. Розглядаються дві основні стратегії перекладу: одомашнення (доместикація) і очуження (форенізація) та обґрунтовується доцільність стратегії обраної перекладачем. Стаття пропонує аналіз перекладацьких труднощів, з якими зіткнувся перекладач. Такі труднощі поділено на фонетичні, лексичні, граматичні та жанрово-стилістичні. Зокрема, мова йде про власні назви, лексико-граматичні особливості французької мови, гру слів та іноземні вкраплення (англійська, креольська, латинська мова). Пояснюється та аналізується вибір техніки або методу перекладу на окремих прикладах.

Для поглибленого перекладацького аналізу екзотизмів у романі застосовується метод суцільної вибірки, зокрема, вилучається 80 одиниць, які розподілені на наступні групи: географічні екзотизми (географічні об'єкти та ендеміки) та етнографічні екзотизми (предмети побуту і праці та етнічні об'єкти й люди праці).

Географічні екзотизми складають приблизно 70% вилучених екзотизмів. Для перекладу ендеміків застосовуються автохтонний або оказіональний відповідник, транскодування (транслітерація та транскрибування), калька, контекстуальна заміна, гіпо-гіперонімічний та трансформаційний переклад. Для деяких випадків перекладу ендеміків автором статті пропонуються власні обґрунтовані варіанти перекладу. Для перекладу топонімів застосовуються методи транскодування та/або калькування. Етнографічні екзотизми складають приблизно 30 % екзотизмів та розділені на предмети побуту на праці (перекладені за допомогою методів транскодування, калькування, контекстуальної заміни та описового методу) та етнізмів і людей праці (перекладені за допомогою транскодування та наближеного перекладу).

51

**Ключові слова:** екзотизми, методологія перекладу, стратегії перекладу, перекладацькі труднощі, Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо, культурні особливості.

Article submitted on 25 September 2022

Accepted on 03 November 2022



DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-03

UDC: 82–312.6.09

## POSTMODERNIST CONCEPTIONS OF TEXT AND WRITING IN CREATIVE WORKS BY MARGUERITE DURAS

© **Zhanna KUSHCHENKO,**

*Senior lecturer of the Cross-Cultural Communication  
and Foreign Languages Department  
National Technic University «Kharkiv Polytechnic Institute»  
2 Kyrpychova str., 61002 Kharkiv, UKRAINE  
ORCID: 0000-0001-8439-1798*

© **Diana PESOTSKA,**

*PhD (Philosophy), Associate Professor  
Of the Department of Romance Philology and Translation  
V. N. Karazin Kharkiv National University  
4 Svobody Sq., 61022 Kharkiv, UKRAINE  
e-mail: [diana.pesotska@karazin.ua](mailto:diana.pesotska@karazin.ua)  
ORCID: 0000-0002-6544-3713*

---

52

### ABSTRACT

This article is dedicated to the analysis of literature quests to find new expressive capabilities of the word in author's speaking of the French writer of the XX century Marguerite Duras. Creative activity of Duras is considered in the context of postmodern concepts of R. Barthes, M. Foucault, J. Derrida which cast aside logocentric cultural tradition of modernism epoch. In her search for new expressive capabilities of language and writing the female writer encounters difficulties which she herself calls serious drawbacks, bearing in mind the complexity of overcoming inconsistency between the act of speaking and the expressed sense. After all, experience of the world and existence of human in it is absolutely unique, whereas language refers to abstract categories. Thereby, metaphysic dissociation of the human and the world occurs, as this connection may be implemented only indirectly. As a result, language proves to be incapable of expressing reality directly. Text setting of fiction books by Duras reflects the concept of feminine writing which connects literature quests of the female writer with the problems of the feminist theory, the objective whereof is justification of full-fledged rights and equivalence of the existence of various cultures and

© Kushchenko Zh., Pesotska D., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Kushchenko, Zh., Pesotska, D. (2022). Postmodernist Conceptions of Text and Writing in Creative Works by Marguerite Duras. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 52-68.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-03  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

practices, including alternative ones to the dominating masculine discourse, feminine way of life in the world, feminine thinking, feminine writing.

As a woman-author M. Duras comes forward as the creator of her own system of meanings, where principles of dissociation and multi-dimensionality are postulated instead of hierarchy. Having elaborated her peculiar style of writing, Marguerite Duras managed to reach those boundaries where dissociation between language and reality is overcome. Using existing lexical means and stylistic approaches, while shifting accents and deconstructing them, Duras has reached high creative excellence in her quests for new expressive capabilities of the language and the writing. Her texts create space where the essence is not grasped, but created instead, and due to this they are born in the process of their apprehension, active co-creation where the reader acts as co-author.

**Key words:** *the nouveau roman, linguostylistic particularities, body language, “flaccid language”, silence.*

«...text-satisfaction is the Babylon of happiness. In any case there is always place for indetermination: ...the paradigm will preserve mobility, sense will preserve its ambiguity, incompleteness, reversibility; discourse will remain incomplete». (R. Barthes «The Pleasure of the Text»)

**INTRODUCTION. Problem statement.** One of the relevant theoretical of contemporary linguistics is the problem of studying the tendencies of language development, its impact upon existence and thinking of humans, capability to adequately reflect reality. These theoretical reflections are related to the formation of new approach to language which is revealed in radical denial of unambiguous unification of language reality with the reality of cultural tradition, hence the content and status of cultural tradition acquire the possibility to pretend to the status of universal knowledge.

**Analysis of recent studies and publications.** Within the boundaries of Ukraine creative activity of Duras has already been subject of studies by O. Dorosh who analyzed the specifics of author's speech by M. Duras in linguocognitive aspect and studies particularities of communicative behavior from gender point of view. Such researches as M. Marini (The territory of feminine. With Marguerite Duras), M. Borgomano (Marguerite Duras. From the form to the sense), S. Patrice (Marguerite Duras and the history) dedicated their works to M. Duras. However, creative activity of M. Duras has not been

considered yet in the context of postmodern concepts of R. Barthes, M. Foucault, J. Derrida.

**Statement of objective.** The objective of study is consideration of linguostylistic particularities of Romance Studies by Marguerite Duras from the positions of female writing which stipulates the principles of distinction and multi-dimensionality.

**Presentation of the main material.** According to theoretical concepts of postmodern philosophers – R. Barthes, M. Foucault, J. Derrida, who made a significant contribution into the analytics of up-to-date speaking and writing, language is a structure impregnated with mechanisms of power. In relation to it subjects of speaking cannot take a neutral stand. Thus, language imposes upon the one who is speaking his/her place in society. As American linguist R. Lakoff wittily expressed it, it is not so much a person speaking language than a language speaking person. And according to expressions of French philosopher and literary critic R. Barthes language is a generally mandatory form of coercion (Barthes, 1989:549). It is as the language always states or denies something, suggests or hesitates, therefore, it is endowed with «ascertaining power» (R. Barthes). This predetermines the fact that subject of speaking is, first of all, restricted in its choice of expressive capabilities of the word, and, secondly, it involuntarily inhibits expression of another. Therefore, trying to find his/her own individual style of writing, an author finds him/her in the situation when he/her is restricted in the strive to free creation. In order to be understood he/she is forced to «pick up something which is scattered in his/her language» (Barthes, 1989:550).

To overcome the confined space of language, according to R. Barthes, means to shift the accent from expression-result which occurs in rational thinking and speaking, to expression-process which allows to sense individual and unique voice of the subject of speaking who does not only tries to cognize reality by reproducing and copying it, thus being in the middle of this reality, but also go beyond its boundaries. This is the vision of reality from outside where things appear like they are in reality.

Instead of search for «hidden senses» (M. Foucault), its inherent nature, the modern thinking and language transform into a different vision of the world not related to tradition. As a result basic oppositions and values lose their meaning. It is the language that uncovers its existence in the overcoming the boundaries set by the dictator of mind. Such language does not grasp the reality, but, according to R. Barthes expression, only indicates it, stirring it and mixing various instances of the word. As a result it gains possibility to transfer the endless heteronomy of this reality.

From R. Barthes point of view, such plane of human creation where sound of untamed language can be heard is literature. It is in fiction literature that possibility arises to master the language inside which thinking is elaborated which, according to M. Foucault expression, could become external with respect to writing.

Reorientation of cultural-philosophic reflection of Modern epoch promoted appearance of the new literature discourse – feministic literature criticism which considers critics of conventional thinking in relation to the power of universal over individual as subjects of conceptual strain. As a result feministic literature discourse gains the chance to go beyond the boundaries of internal/external logocentric tradition to the wide social field of non-linguistic phenomena of reality (Zherebkina, 2000:20) such as sensitivity, will and desire, power and body, conscious and subconscious phantasm and perversion, game of the signifier, etc. This opened access to the authors to the space of new opportunities in language expression.

A number of women authors emerge whose literature search echo with Barthes principles of textualization, Foucault concepts of language transformation, Derrida reconstruction of writing that found new approaches to expressive capabilities of language and writing. In the middle of the XX century in the European fiction literature and French-speaking literature such phenomenon as “Nouveau Roman” appears. The characteristic features of this literary trend was putting aside the position of omnipotent and omniscient author, non-fiction nature, development of the plot with deteriorated causal sequence where logic development of events does not already play an important part.

One of the most prominent representatives of this trend in French-speaking literature became Marguerite Duras. It is in her works that you can feel an insurmountable desire to experiment with language, to find a way to express her feelings, thoughts and desires, and ultimately her pain. However, in this search for new expressive possibilities of language this female writer encounters difficulties which she herself calls serious drawbacks (Duras, 1987:36), implying to overcome the mismatch between the act of speaking and the content that was expressed. As the experience of the world and human existence in it is absolutely unique, whereas language refers to abstract categories. Therefore, metaphysical disconnection of human and the world occurs as such connection can only occur only indirectly. As a result language proves to be incapable of expressing reality directly. Arrangement of texts in fiction works by Duras reflects the notion of female writing that connects literature searches of the writer with the problems of feminist theory, the objective whereof is to substantiate the full-fledged rights and equivalence of existence of diverse cultures and practices, including those which are alternative to the dominant patriarchic discourse, female way of living in the world, female thinking, female writing.

As the writer herself emphasizes, «When I am writing, something stops functioning inside me ..., this something becomes silent. I allow this something to take it away, this is what pours out of my feminine nature» (Duras, 1987: 261).

As a female author Marguerite Duras acts as the creator of her own system of meanings, those meanings where instead of hierarchies there is a procedure of infinite substitutions and it is those substitutions that stipulate a different order of reality. Content in works by M. Duras is not grasped, but created, it is under ongoing incipience, in certain space which is not localized.

The female writer avoids traditional narrative structure of the text, it is no longer a process of postulating content, of meaning, but it is made of multiple equivalent codes which are included into other texts, into other codes. This is the text that betrays expectations of the logos as there is no structural determination and completeness in it. It shortens the narrative parts where something is clarified. Instead of linear chronological development of the plot



a reader finds him- or herself in a situation when a phrase disintegrates to the level of microstyle, when the text is infinitely proliferated and the content keeps slipping away without substantiating logical development of events.

A phrase for M. Duras is something elusive due to the presence of a large number of gaps, discrepancies, omissions which emphasize reader's attention upon the «unspeakable». The female writer uses technique of fragmented writing, thus there is lack of central words as each phrase of the text is unexpected and at the same time central. As a result the individual is not subject to the central, whereas the text itself becomes embodiment of the individual.

Rejection of rational language in the texts by M. Duras is revealed in the incomplete phrases of her characters. Due to this the dialogues are at the borderline of sense and nonsense. The word order is deteriorated in them, the main in the conversation is always shifted, literary and common language is combined. Main heroes often do not call reality, avoiding the corresponding word. Thus, in «Moderato Cantabile» the main heroine Anne Desbaresdes, trying to find out the details of a murder in a café which caused a real shock for her, resorts to naïve rephrasing, she is perplexed, she speaks about «what is called heart complexities» (Duras).

Conversation of heroes is often organized around the missing word. Due to this communication goes to dead end when heroes are unable to understand each other as the moment to discover the required word is complicated. A prominent example of such situation is a remark by vice chancellor to Anne-Marie Stretter in the novel «Vice Chancellor»: «If I try to tell you what I would like to be capable of telling you, everything will be ruined. ...words for you, those words...from me...to tell you, there are none. I will fail, I will not find the proper ones... I will not tell about what is needed... about what happened to someone else...» (Duras).

In another novel «The Ravishing of Lol Stein» the main heroine Lol also feels complexities to find a word. Trying to answer a question that seems easy that she was asked in her former house in W. Bridge, Lol does not respond at once...



She replies that she does not know if she has ever lived there. She does not finish the sentence» (Duras).

The image of the main heroine Lol V. Stein occupies one of the significant places among all heroines by Marguerite Duras, who acknowledged that all female characters from her books originate from Lol. In the novel by M. Duras «Ravishing» incompleteness is the fundamental feature of the main heroine Lol V. Stein. «Incompleteness» of Lol's identity is primarily revealed in the shortened name of the heroine – Lol V. It is the shortened name of the heroine that seems to add some secrecy to her personality. Later on the author allows her reader to know the full name of Lol – Lol Valérie Stein.

The heroine of Duras novel is a woman whose identity is unstable and whose existence is unstable. Instability of her identity allows her to be nobody and everybody.

Here it is expedient to remember Lacan's concept according to which the structure of subjectivity may not be reduced to single «me» as there is subconscious in the basis of human psyche. The notion of stable «me» is pure illusion as subjectivity has no fixed, stable characteristics. A person may not be identical to itself, its subjectivity is fragmented, broken, devoid of integrity. Such construction of subjectivity is devoid of centered «Me» and remains in the continuous movement of «incipience» of feminine subjectivity.

So, Lol's identity does not gain permanent, substantial and completed form. It, as M. Duras demonstrates, enables feminine subjectivity to be realized through various figures of symbolic identities masquerade, where she becomes not articulated and not cognized in traditional terms.

In other words, M. Duras inscribes the feminine into the void, into emptiness. Woman who has always been an object of very diverse discussions, becomes a symbol of lacking, incompleteness and deficiency. Indifferent mothers, absent bodies, heroines who are faded and separated into parts are characterized by incompleteness, fundamental deficiency, they are victims of suffering and unspoken madness.

Dialogues in M. Duras works is live speech which creates certain sound space or, according to R. Barthes, «noise of language». As the writer herself stated: «We cannot express it, but we can force it to sound» (Duras, 1987: 48). Inclusion of other narrative elements into text – violent horns of steamers, noise of sea or wind, timbre of voices (voice of vice chancellor who is whistling), smells (intoxicating smell of magnolia in the garden of Anne Desbaresdes), colors and other phenomena – all this creates certain polyphony of the writing fabric. As a result the reader feels effect of not only sense vision in the text, but also hearing effect of speech sounding: «The boy has not yet learned to resist tenderness of this voice that was so intimate. Not responding, he raises his hands again, lowers them onto the keys exactly where it is needed. Then G major scale sounds in the waves of this mother love, once, then once again. A horn from the side of arsenal signals the end of the working day. The light becomes lower. The scales were performed so impeccably that this even softens the enraged lady» (Duras).

If at certain moment sense masters the process of speaking, it instantly dissolves in the polyphony of heroes' voices, dissipating in the sound space where its clearness and distinctness is lost. It is rather a spontaneous speech, an improvisation of sort which is subject to simply the desire to speak about nothing and about everything at once. As R. Barthes said in the context of his concept of «powerless language» – this is exactly the expression-process which the conventional verification principles cannot be applied to.

Distinctness of stylistic methods by M. Duras is revealed in numerous repetitions of some phrase. For instance, in the novel «Vice Chancellor» the phrase: «Everyone is whispering» is repeated many times, almost during the entire episode of ball at the embassy, thus additionally reinforcing the effect of phonetic impact upon the reader. On the other hand, repetitions nonetheless unite the fragmented parts of text. This, in its turn, creates an effect of rhythm in the sounding of text, thus uniting Duras language with the sounding of music. It is not accidentally that artistic imagery in her works is strengthened by the performance of musical works. This is Diabelli's sonatina performed by a small boy, son of Anne Desbaresdes in the novel «Moderato Cantabile» and play by Schubert performed by Anna-Maria Stretter in the novel «Vice

Chancellor». Even verbal repetitions themselves in the works can be interpreted as musical refrains of certain kind characteristic for the music form Rondo which means “circle” in translation. Perhaps it is a hint that heroes of her works are doomed to wander in circles. Their consciousness is locked in recirculation of Eternal return suggested by Nietzsche where they see no exit. Here lies the source of psychological breakdown, hopelessness, disharmony in the lives of heroes in the fiction texts by M. Duras.

Shortened and incomplete phrases characteristic for writing by M. Duras testifies about the economy of stylistic means used by this female writer. She follows the way of simplified syntax, tries to reach short writing without grammar, «writing of only words ... lost words. Written there. And abandoned at once» (Duras 1985:71). It is the so-called broken stylistics, language which is freed from the power of syntax. Such language, in M. Duras opinion, possesses particular power, it gains intensity and resonates with the «unspeakable». Its texts are overfilled with asyndetons, i.e. phrases where complex-compositional connection is broken, conjunctions and separate words are omitted. It grants language not only brevity, but also greater expressiveness. At the same time the ambiguity of dialogue also increases. Here is an example of a shortened phrase in the novel «Moderato Cantabile»: «What’s this? – the child cried – Something happened, said the lady. – No, Anne Desbaresdes said, nothing» (Duras). Another fragment also illustrates shortening of the sentence structure, restriction of syntax and vocabulary: «A crime, yes. – And I didn’t know about it, you see» (Duras).

It is often that the writer uses such stylistic means as ellipsis where not only individual words are omitted but even whole word combinations. For instance, a reply of vice chancellor from the novel bearing the same name vividly reflects his dismay and worry. Turning to Charles Rosset, vice chancellor makes excuses: «I did not understand myself what I was saying... when I heard about «Blue Moon» ... I lost my head completely... I decided that everything was allowed for me... I know that I am unforgivably tactless, but... what about you?... He does not continue» (Duras).

These are not events or even characters of heroes or their ideas that go into the foreground in fiction works by M. Duras, but internal world of heroes, their

individual consciousness with its uncertainties, fears, passions, desires. Due to this the tie between dialogue and the history of text is not logical, but first of all emotional.

By recording certain minimal details of things or human appearance, the writer is trying to reach the depths of human consciousness through exterior. In the thoughts of her heroes there are always incomplete stirrings of the soul that remain unnoticed, the so-called tropisms – primary psychic reactions which lie in the basis of our feelings, words, gestures, etc. For instance, in the scene with music lesson in «Moderato Cantabile» the writer in short, but well-aimed phrases transfers spontaneity of psychic reaction of a small boy, Anne Desbaresdes' son, his protest against excessive pressure applied against him from the side of his music teacher: «With the sounds of her voice the boy somehow became shrinking at once. He looked as if he was thinking calmly, without hurry, and then he replied incorrectly, presumably on purpose. In a different place he is sitting, «grasping his knuckles on his knees firmly» (Duras).

Emotional and psychic reactions of heroes in works by M. Duras are closely connected with physiological movements of the body. Due to this the reader sees with his/her external view what the hero is passing through inside. In other words, literacy search for new expressive capabilities of writing leads the author to using such phenomenon in her creative activity as body language. This is yet another proof that Duras style of writing is close to feminine, as body language is one of the central categories of conceptual apparatus in feminist theory.

Thus, using body language in the novel «Vice Chancellor», the author emphasizes the effect of emotional perception of the text. In the scene with dialogue between French ambassador in India with the vice chancellor the writer points reader's attention to the look of vice chancellor which changes together with the change in his internal state. In one case vice chancellor raised his eyes and the ambassador perceived this as audacity, in another – the look becomes steady like the look of a dead person, and finally: «His look suddenly erupted with interest» (Duras).

In the novel «The Ravishing of Lol V. Stein» the main heroine tries to conceal her strong embarrassment, confusion of her emotional balance. She says: «I have a strong heartbeat and I'm afraid that Tatiana will notice that» (Duras). At the same time, the body for M. Duras, just like for feminist researchers is a place where power strategies of manipulations and regulations with the human body are inscribed that recreate mechanisms of social inequality and injustice. It particularly refers to female body as the place of repressive practices related to violence, aggression, physical pain. These are women who primarily become (especially in the so-called «third world» countries) objects of unbearable sufferings during the periods of world-wide cataclysms – wars, consequences of colonialism, hunger, economic ruin.

A striking example of such repressed body is an image of beggar girl, whose story, passing as the leitmotif through the entire novel «Vice Chancellor», became an expression of extreme pain and sufferings. Describing the history of 17-year old girl whose mother got her out of the house as she was forced by hunger and misery to do that, Duras in her strive to bypass the logocentric language to convey the unspeakable pain, find a point, where, according to J. Derrida expression, «the thought breaks away from language in the most profound manner» (Derrida 2000:175). It is the language of madness, which M. Foucault in his book «History of madness» calls «language without support», i.e. language which ultimately breaks away from grammar and syntax: «She (beggar girl) is saying what nobody understands». Sometimes «she sings and says, she pronounces unnecessary words in deep silence» (Duras 1967:181). Language of madness is essentially a language which cannot be pronounced as it is the language of silence. It has no right to be pronounced, no right of vote, it is marginalized and repressed.

However, at the same time, this is the language which speaks for itself, in «words without language» (M. Foucault) and without subject of speaking, the language which is immersed in itself. And it means this is the language which, overcoming the restraints of rational language and looking through it, opens to the unknown, to what could not be said before. As Marguerite Duras writes herself about pain, «hunger, death of feelings»... and «about death in life that remained un-lived» (Duras). According to M. Duras to get rid of this pain means



– «to wander» – she manages to find the corresponding word! Actually, it was this that beggar girl strived for at the beginning of the novel when her psychic and physical sufferings were only beginning. But then her desire to «wander» was some kind of mystery for the reader, and only at the end of the novel the sense opened up with its tragic resolution: to «wander» – means to fall into oblivion. George Crone, one of the heroes of the novel «Vice Chancellor», says about the beggar girl: «...she managed to wander and forgot everything, she does not remember, who she is, whose daughter she is, and she no longer knows any boredom...» (Duras).

Heroes of M. Duras get into situations when implacable and unexpected life circumstances prove to be stronger than their will and desire, not letting them implement their own life program. However, they resist not only life circumstances, but also themselves. Trying to find themselves in this life, their essence, they ultimately fail to find it. Due to this every one of them live a life that does not seem to be his/her own as fate throws them somewhere aside from the expected path.

Texts by M. Duras touch eternal existential matters – imperfection and contradiction of person, his/her abandonment in life, tragedy of his/her existence in the world as existence till death. Pain and death penetrate deeply into her texts. However, this is not just physical death, but rather a state of symbolic or psychological death of personality during the time of physical living. Episode from the novel «Vice Chancellor» can be taken as example when Anne-Marie Stretter, replying to the question of her friends who she sees in the person of vice chancellor, says that she sees a «dead person» in front of her.

In «Moderato Cantabile» the subject of passion is also connected with death: «They touched each other with their lips, following the same burial rite as their hands, ...cold, trembling». Then follows the dialogue which is ambiguous as usual: «I would like you to die, said Chauvin. – I have already died, said Anne Desbaresdes» (Duras).

The writer's style of writing is rich in symbolisms and metaphors which demand the reader to turn on his/her imagination to perceive the text. These stylistic means are displayed in a particularly vivid way in the description of



female fates, main heroines of the novels. As they strive to self-realization, rush to individual freedom undergo failure not only due to universal problems of life, but also due to the fact that they live in a patriarchic world where women are subject to particular discrimination by the feature of their sex. Their life space is limited to prescriptions of patriarchic morale which they cannot overcome.

Thus, in the novel «Moderato Cantabile» the iron fencing of the park behind which the house of Anne Desbaresdes was located can be compared with the confined space where she was forced to live. Her psychological death is related to the impossibility to reach freedom and experience real sincere feelings. And the image of birds that slept peacefully behind this fencing symbolizes dormant consciousness of those who live behind it, being satisfied with ordinary existence among the «strong society, with solid pillars, confident in its rights» and false throughout.

In the novel «The Ravishing of Lol V. Stein» the image of bird with broken wings signifies futility of Lol's aspiration to find herself, her fate beyond the glance of symbolic great «Other». Her image is associated with absence, let us remember Lacan's «Woman does not exist». It is for good reason that the writer emphasizes her attention on the white color of her hair, and the image of Lol as such is depicted through the metaphor of «bodilessness» and transparency.

In the novel «Vice Chancellor» dead birds on the sea shore are associated with the state of dramatic breakdown which undergoes Anna-Maria Stretter between those perspectives which opened for her in her youth and the possibility of self-realization, when she held promise as a talented piano player, and the life that was waiting for her in India after marriage, when she admitted the «existence of pain that was too old to cry it out» (Duras). She also undergoes psychological death, putting up with her fate, «hear heaven broke and she accepted it» (Duras).

Owing to utilization of textual eroticization of writing, the writer achieves maximum possible intensity of emotional strain. Emotions of her heroes are so

strong that they cannot be restrained, their expression become physical necessity.

Sometimes emotional strain reaches the level of obsession manifested in shouting. These violent shouts of vice chancellor are turned to Anna-Maria at the end of the party that took place at the embassy: «After shouts he starts crying without saying a word, at the same time all his limbs are trembling» (Duras).

Shouts are opposed by quiet or silence, while this does not mean there is no language. They can be interpreted as «soundless shout» or «shout of the soul».

Therefore, histories of heroes from fiction works by M. Duras become point of contact of multidirectional impacts. As a result, their consciousness is split into several personalities who contradict one another, engage into struggle with one another. Hence the state of disharmony experience in consciousness of heroes by M. Duras, hence contradiction and ambiguity of senses which cause delay of speech leading to silence. Having encountered the «unspeakable», language and writing prove to be incapable of expression. They become numb, as a result of words substitution there is quiet and silence. Silence for M. Duras means impossible ending, like, for instance, an episode when vice chancellor is trying to communicate with Anna-Maria Stretter: «Everyone is waiting. They are silent. Waiting. They are silent like before» (Duras). And then: «He is silent. She is talking to him. He is silent. He became silent once and for all...» (Duras).

It is shouting and silence which are the two poles of language which manages to get closer to the «unspeakable». It is that language which is transformed, freed from restraints of logocentrism, which gains an opportunity to indicate what, in M. Foucault opinion, cannot be pronounced.

**CONCLUSIONS.** Having developed her own particular style of writing, Marguerite Duras managed to achieve the impossible that few of the male writers could accomplish – to reach those boundaries where disunion between language and reality is overcome. Using existing lexical means and stylistic techniques, and at the same time shifting accents and demonstrating them, M. Duras achieved high artistic skills in her search for new expressive

capabilities of language and writing. Her texts create space where sense is not confined, but created, hence they are born in the process of their perception, active co-creation where the reader acts like co-author.

Writing by M. Duras extends beyond the boundaries of conventional meanings of words which only set a certain direction. Having created her «own language», the writer managed to get closer to the «unspeakable» that occurs in contradictory and unique experience of human life in the world, thus coming closer, according to apt expression by R. Barthes, to the «unreachable horizons of language».

This is writing which opens anew the unity of words and things, which expand the framework of conventional literature discourse, representing the concept of feminine as such that cannot be either grasped or determined clearly. As M. Duras said herself: «Sometimes I feel: writing is nothing when it's just mumbling in the wind, it has to unite all things in one» (Duras, 1985:122).

It is certain that creative work of Marguerite Duras will also have invaluable significance for further development of theoretical foundations and search for new ideas of such literature phenomenon as feminine language and writing where the principle of diversification and multi-dimensionality is postulated instead of unambiguity and identity.

## REFERENCES

- Barthes R. (1989). *Pleasure from the text. Semiotics. Poetics*. Moskva: Progress (in Rus).
- Zherebkina I. (2000). *Read my desire*. Moskva. (in Rus).
- Duras M. (1987). *La vie matérielle*. Paris : P.O.L. a.
- Duras M. (1985). *Écrire, dit-elle*. Imaginaires de Marguerite Duras. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Duras M. *Moderato cantabile*. URL : <https://1001ebookgratuit.com/lire-moderato-cantabile-1-gratuit-chapitre>
- Duras M. *Le vice-consul* URL : <https://booksonline.com.ua/view.php?book=117363>
- Duras M. *Le ravissement de Lol V. Stein*. URL : <https://www.pdfdrive.com/le-ravissement-de-lol-v-stein-e34070262.html>
- Duras M. (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard.

© Kushchenko Zh., Pesotska D., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Kushchenko, Zh., Pesotska, D. (2022). Postmodernist Conceptions of Text and Writing in Creative Works by Marguerite Duras. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 52-68.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-03  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

Derrida J. (2000). *Violence and metaphysics. Writing and difference*. Moskva: Akademicheskiiy projekt. (in Rus).

Duras M. (1967). Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster. *L'Archibras*, n°2. Paris : Le Terrain Vague.

Dorosh O. (2006). *Linguocognitive and communicative aspects author's feminine language in M. Duras's novel*. Avtoref. dys....kand. filolohichnyh nauk. Kyiv. (in Ukr).

Duras M. (2009). *Lover*. Kyiv: A-ba-ba-ha-la-ma-ha. (in Ukr).

Lakoff R. (2000). Language and a woman's place. *Gendernyie issledovaniya*. № 5. (in Rus).

Foucault M. (1991). Hermeneutics of subject. *Kurs liektsyi v Kolezh de Frans*. Moskva: Progress. (in Rus).

Foucault M. (1993). *The order of discourse*. Kyiv. (in Ukr).

Foucault M. (1977). *Words and things*. Moskva: Progress. (in Rus).

## ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ТЕКСТУ І ПИСЬМА У ТВОРЧОСТІ МАРГЕРІТ ДЮРАС

Жанна КУЩЕНКО, Діана ПЕСОЦЬКА

67

### АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу літературознавчих пошуків нових виражальних можливостей слова в авторському мовленні французької письменниці ХХ століття Маргеріт Дюрас. Творчість Дюрас розглядається в контексті постмодерністських концепцій Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, які відкидають логоцентричну культурну традицію епохи модернізму. У пошуках нових виражальних можливостей мови і письма письменниця стикається з труднощами, які сама називає серйозними недоліками, маючи на увазі складність подолання невідповідності між актом мовлення і висловлюваним смислом. Адже переживання світу та існування людини в ньому є абсолютно унікальним, тоді як мова звертається до абстрактних категорій. Тим самим відбувається метафізична дисоціація людини і світу, оскільки цей зв'язок може бути реалізований лише опосередковано. Як наслідок, мова виявляється нездатною до безпосереднього вираження дійсності. Текстова структура художніх творів Дюрас відображає концепцію фемінного письма, яка пов'язує літературні пошуки письменниці з проблематикою феміністичної теорії, метою якої є обґрунтування повноправності та рівноцінності існування різних культур і практик, у тому числі альтернативних домінуючому маскулінному дискурсу, фемінного способу життя у світі, фемінного мислення, фемінного письма.

© Kushchenko Zh., Pesotska D., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Kushchenko, Zh., Pesotska, D. (2022). Postmodernist Conceptions of Text and Writing in Creative Works by Marguerite Duras. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 52-68.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-03

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

Як жінка-автор М. Дюрас виступає творцем власної системи смислів, де замість ієрархії постулюються принципи дисоціації та багатовимірності. Виробивши свій особливий стиль письма, Маргеріт Дюрас зуміла досягти тих меж, де долається дисоціація між мовою і реальністю. Використовуючи існуючі лексичні засоби та стилістичні прийоми, зміщуючи акценти та деконструюючи їх, Дюрас досягла високої творчої досконалості у пошуках нових виражальних можливостей мови та письма. Її тексти створюють простір, де сутність не схоплюється, а твориться, і завдяки цьому вони народжуються в процесі їх осягнення, активної співтворчості, де читач виступає співавтором.

**Ключові слова:** *Новий роман, лінгвостилістичні особливості, мова тіла, "в'яла мова", мовчання.*

Article submitted on 05 July 2022

Accepted on 04 November 2022

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04

UDC: 821.112.2(721/727)-31Traven.09

## EXPERIENCIAS MEXICANAS DE B. TRAVEN DESDE UNA LECTURA IMAGOLÓGICA

© Olga MANDRYKO, 2022

Doctoranda  
del Departamento de Filología Romance  
de la Universidad Nacional Vasil Karazin de Járkiv  
4 Svobody Sq., 61022 Kharkiv, UKRAINE  
e-mail: [ilovespaik@hotmail.com](mailto:ilovespaik@hotmail.com)  
ORCID: 0000-0003-4426-9397

### RESUMEN

El artículo presenta el análisis histórico-literario del *Salario amargo* (Die Baumwollpflücker), la primera novela del escritor alemán B. Traven que la mayor parte de su vida intelectual vivió y escribió, en alemán, en México donde murió, centrando sus principales obras en la vida de la población autóctona del estado de Chiapas. El *Salario amargo* todavía no hace hincapié en el tema de la población autóctona, cuyos representantes solo aparecen de forma episódica en el texto, y describe la experiencia del recién llegado a México autor-narrador en su busca de trabajo. Hasta hoy, esta obra ha sido analizada mayormente como un texto autobiográfico y desde la óptica sociologizante, siendo destacada la actitud izquierdista del autor. Sin embargo, no ha sido tomado en cuenta cómo B. Traven está creando, a lo largo de la narración, una imagen cultural del país que lo encantó por toda su vida. Se resalta qué aspectos sociales y culturales de la Revolución Mexicana atraen al autor que, a la vez, no deja de ser crítico acerca del estado actual de las cosas. De esta manera se propone una óptica imagológica en la recepción de la obra. Asimismo, a pesar de que los investigadores de B. Traven siempre resaltaban su orientación izquierdista (de corte anarquista) en la recepción de esta revolución, pocos fueron quienes valoraron el hincapié que hizo él en el papel de la población autóctona en el proceso revolucionario. Mientras tanto, B. Traven se adelantó a los escritores mexicanos de origen quienes describieron el papel y destino de los indios en la revolución. Fue él quien escribió las primeras novelas en México que presentaron a los indios como participantes activos de los procesos revolucionarios. Y fue también él quien puso un énfasis especial en el componente autóctono como núcleo espiritual de la nación mexicana y en su papel para el esperanzador futuro del país.

69

© Mandryko O., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Mandryko, O. (2022). Experiencias mexicanas de B. Traven desde una lectura imagológica. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 69-85.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



**Palabras clave:** B. Traven, Salario amargo, Revolución Mexicana, Chiapas, indigenismo.

**INTRODUCTION.** B. Traven (1882–1969) fue un novelista que escribió en alemán durante la primera mitad del siglo XX y escogió como tema central de sus obras a los indios mexicanos. B. Traven residió y murió en México, el origen nacional del escritor así como su nombre verdadero siguen siendo enigmáticos hasta hoy, lo que no es tema del presente artículo. Michael L. Baumann describió así los rasgos del retrato literario del escritor: “B. Traven es uno de estos escritores híbridos que no pertenecen a una sola cultura. Escribió principalmente en alemán; afirmó ser norteamericano, vivió en México” (Baumann, s.f., p. 8). El mismo Traven hasta los últimos días intentaba pasar desapercibido haciendo declaraciones como esta para la revista *Weltbühne* (El escenario mundial): “Me considero a mí mismo como un trabajador para el bien de todo el mundo, sin nombre ni gloria como cualquier trabajador que se esfuerza por llevar a la humanidad un paso más adelante” (citado en Gutke, 1987, p. 51). Respecto al pseudónimo del autor, no se sabe con certeza qué significa la letra **B** que antecede al apellido. En muchas publicaciones sobre él, así como en las carátulas de sus libros tanto en alemán como en traducciones a varias lenguas, se suele poner Bruno Traven. Pero el propio B. Traven enfatizó que su nombre no era Bruno, ni Ben, ni Benno: “Estos nombres, así como las innumerables nacionalidades que me han dado, entre ellas la alemana<sup>1</sup>, son invenciones de críticos que quieren aparecer como muy ingeniosos y bien informados” (citado en Suárez s. f., p. 9).

Para los lectores europeos de los años 20–50 del siglo pasado este nombre se presentaba indisoluble de las imágenes de México. La narrativa de B. Traven recrea la sociedad mexicana en varios momentos cruciales de su historia. Sus obras alcanzaron gran popularidad durante aquellos tres decenios del siglo pasado tanto en México, como en el extranjero, lo que en gran medida se debía al considerable interés por la Revolución Mexicana (1910–1917), siendo B. Traven su ferviente simpatizante. Hubo muchísimas traducciones al español e inglés; también en los países eslavos, en la época de entreguerras, aparecieron seis traducciones al polaco, y diez al checo. Al ucraniano solo fue traducida por entonces una novela: *Збирачі бавовни* (1930; *Die Baumwollpflücker*). No obstante, esta fue la primera traducción de la obra a alguna lengua eslava,

© Mandryko O., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Mandryko, O. (2022). Experiencias mexicanas de B. Traven desde una lectura imagológica. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 69-85.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

puesto que la traducción checa *Česači bavlny* vio la luz en 1931, y la polaca *Bawelna i krew*, en 1934. Paradójicamente, las tres traducciones eslavas aparecieron antes que la traducción al español: *Salario amargo*, 1969.

El libro fue traducido al ucraniano por E. Burkisser en colaboración con V. Málik; lamentablemente no hemos podido encontrar ningunos datos de estos/as traductores/as, ni siquiera sus nombres. A la vez es necesario señalar que el estilo de la traducción no es perfecto; entre otras cosas, algunas frases en español que en el original alemán el autor las dejó sin traducción, aparecen traducidas al ucraniano con errores, a veces. Por otra parte, no podemos menos de sentirnos complacidos por haber sido nuestros traductores los primeros en crear la versión en alguna lengua eslava.

**RESULTS AND DISCUSSIONS.** El *Salario amargo* fue la primera obra extensa de tema mexicano del escritor. El contenido de la novela se ajustaba perfectamente al creciente interés de la modernizada cultura ucraniana de los años veinte por los países del hemisferio occidental, tanto más que hasta entonces no hubo novelas propiamente dicho mexicanas, traducidas al ucraniano. La novela presentó México a los lectores ucranianos sin los clichés exotizantes, muy difundidos en aquel entonces. Es una novela sobre el México trabajador, sobre las huelgas obreras y el duro trabajo en el campo y en los pozos petrolíferos. En este contexto encontramos incluso una referencia ucraniana, cuando el protagonista Gales llega a un pozo petrolífero “en unos harapos y andrajos que vestido así nadie en Europa, ni siquiera en Odesa, saldría a la calle” (Traven, 1945, p. 44)<sup>2</sup>.

El itinerario de Gales, inmigrante en México, como el propio autor, es largo y muy diverso: recolector de algodón, trabajador en los pozos petrolíferos, panadero en Tampico, y, finalmente, termina acarreando ganado para un hacendado. Sus patrones son a veces mexicanos, otras veces, norteamericanos, también los de varios países europeos. El protagonista siempre sufre dificultades laborales, varios conflictos, trata de animar a los compañeros a luchar por sus derechos (y no sin éxito). En Tampico, por ejemplo, el patrón de la panadería se verá obligado a entenderse con la recién creada agrupación sindical de sus trabajadoeres. Según la opinión del eminente universitario uruguayo Jorge Ruffinelli: “En realidad, la estructura de esta novela,

© Mandryko O., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Mandryko, O. (2022). Experiencias mexicanas de B. Traven desde una lectura imagológica. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 69-85.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

fragmentaria, episódica, está mostrando su carácter didáctico y panfletario. La literatura sirve aquí para mostrar una determinada situación de explotación laboral y las maneras que tiene el proletariado de reunirse, de entablar conflictos y alcanzar sus aspiraciones. Esta es la originalidad de Traven por encima de virtudes estrictamente narrativas; dicho de otro modo el tema proletario es lo que aquí interesa más, poniendo en segundo lugar el perfil psicológico de los personajes o la proyección metafísica de la condición humana...” (Rufinelli, 1976, p. 28).

Sin embargo, el respetado profesor deja desapercibida la dimensión culturológica que también tiene el texto. Al describir a su personaje siempre viajando, siempre en busca de trabajo, el autor configuró el panorama único mexicano, en el que se reflejan mutuamente la sociedad y la geografía, costumbres humanas y comportamientos de los animales, las condiciones de trabajo y el clima. El principal rasgo de la novela es que la narración inicialmente planeada por el escritor como un relato sobre sus búsquedas del empleo viene a ser un canto a la tierra que le ofrece al hombre tanto los medios de existencia, como la alegría de vivir. A la vez, el principio narrativo expresado por el autor al comienzo de la obra: “Hay que saber ver y desvelar lo romántico” (Травен, 1930, p. 38) deriva en un canto a la arriería. La dura travesía con el hato através de extensas llanuras da lugar a unos sentimientos estéticos en el alma del narrador. Gales describe encantado la belleza de la tierra mexicana: “Todo estaba reverdeciendo alrededor. Un país del verano eterno. ¡Oh, México, tierra maravillosa, oh, tierra encantadora, fabulosa y rica en canciones! No hay otro igual en este mundo” (Травен, 1930, p. 165). Y así, presenciamos un cambio radical de la perspectiva narrativa, ya que al texto de la novela precede una canción de algodoneros mexicanos, de contenido proletario, escrita en alemán por el propio autor, mientras que al final, la descripción de las penalidades del desempleo y del yugo de la explotación ceden a la fascinación por el país y la familiarización con sus tradiciones.

En esta novela, las masas indígenas se describen como gente ignorante, sin educación, pronta a trabajar por menor precio. Sin embargo, cuando se trata de la representación individual y no de un grupo, los personajes autóctonos aparecen pintados como tradicionalmente honestos, valientes, resistentes y

hasta aventureros. Así es Gonzalo: “Gonzalo era azteca de origen. Oriundo de Huehuetoca, sus antepasados habían sido caciques. Las memorias familiares de un linaje tan alto siguen siendo vivas en el país” (Traven, 1945, p 71). Gonzalo propone a su rival Antonio un “duelo azteca”, o sea con lanzas: “Encontramos dos arbolitos jóvenes de altura igual, atamos fuerte nuestros cuchillos a la rama más alta y los lanzamos mutuamente, hasta que se rinda el que no pueda más” (Traven, 1962, p. 59). Al quedar gravemente herido, Gonzalo muere, lo cual se puede interpretar como una metáfora del choque de la cultura indígena con los aventureros españoles.

En la descripción de los indígenas, es muy característico el episodio en que Gales, ya como arriero, se encuentra en su camino con unos bandoleros indios; este pasaje demuestra las leyes del honor propias incluso del mundo “fuera de la ley”. Los bandidos demandan el rescate, entonces Gales les propone que se lleven una vaca de pezuña herida y un ternero que siempre andan atrasados. Los bandidos aceptan recibir este ternero en vez de otra vaca madura y quedan muy contentos hasta con este trofeo tan pequeño. El narrador lo explica así: “Muchos indios desconocen cómo ordeñar vacas. Ellos saben hacerlo solo cuando un ternero se está amamantando, porque si no, la vaca no va a dar ni gota de leche” (Traven, 1962, p. 149). El resultado de este trato “diplomático” sin disputas y tirotería fue el mutuo contento: “Mis bandidos quedaron satisfechos de obtenerlo todo de manera tan fácil y agradable y después de charlar tan amablemente. Y yo, también muy contento de que no me hubieran quitado más” (Traven, 1962, p. 151).

Esta llena de ironía descripción de un encuentro peligroso va comentada por B. Traven acerca de los orígenes del bandolerismo mexicano. El escritor no les echa culpa a los indios que se convierten en bandoleros, sino a la influencia negativa de los colonizadores europeos y capitalistas estadounidenses en toda la nación: “¡Acabar con los bandidos! Eso se veía bien cuando lo pedían los periódicos; también lo ordenaba el gobierno americano (como si tratara con una colonia) en beneficio de las inversiones norteamericanas en el país. <...> Trescientos años de esclavitud, depravación y tortura bajo los amos españoles seguidos de cien años de dictadura militar y capitalista bajo ladrones que vivían en palacios y no podían sino desmoralizar a la gente más honrada del mundo”

© Mandryko O., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Mandryko, O. (2022). Experiencias mexicanas de B. Traven desde una lectura imagológica. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 69-85.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

(Traven, 1983, p. 211). Por lo mismo, incluso los bandoleros están vistos por el escritor como gente digna de respeto y simpatía.

La aspiración de B. Traven de crear una imagen multifacética del país se plasma en su estilo, particularmente en descripciones amplias de lugares, comida, danzas, bandas musicales citadinas, comercio en las estaciones de ferrocarril. B. Traven narra como si fuera filmando el país y captando con su objetivo todas las expresiones de su rostro. Las descripciones de B. Traven son la expresión estilística de su amor por la cotidianidad mexicana: “Las calles estaban repletas de vendedores. Había mesitas donde se vendían barquillos calientes. En otras, el café. En otras más, gallinas frías o pescado frito, o carne al horno con panecillos, o también tortillas. Se podía comprar ensaladas, bananas, papayas, manzanas, uvas, naranjas. En unos pequeños quioscos se vendían cigarrillos, puros y tabaco, en otros, periódicos y revistas. Sobre numerosas mesas había mucha agua con hielo: limonada de jamaica, tamarindo, piña, naranja, papaya y muchas más. Por todas partes iban y venían chicos y mujeres con canastas o cajones de puros. Ellos vendían chicles, dulces, semillas secas de calabaza, cacahuets, frutas y flores” (Травен, 1930, p. 116).

Atravesando el país con un hato de cientos de reses, el narrador, más que luchar por sus derechos, aprende cómo amar la vida. Su transformación de simple peón en los algodonales a obrero petrolero, su viaje desde una panadería en Tampico hasta un rancho situado a trescientas cincuenta leguas de una ciudad, se transforma en un camino del amor al país y sus habitantes. Es este viaje forzoso el que transforma la descripción de las duras pruebas a que se somete el protagonista al inicio, en un himno a México, país donde hierven las fuerzas de la vida.

B. Traven llegó a México en 1924 con una preconcebida opinión positiva sobre este país lo que se debía a las ideas que el escritor se había formado de la Revolución Mexicana que despertó un vivo interés entre los intelectuales norteamericanos y europeos, tanto más entre los de la izquierda. Él llegó ilegalmente, en la época postrevolucionaria. Y los logros de la revolución no pudieron menos que dejarlo asombrado. Según anota K. Guthke (citado en Rall, 2013, p. 83), el escritor de una vez empezó a informarse sobre su nueva patria y a interesarse por la situación política y social de México: “... el antiguo

© Mandryko O., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Mandryko, O. (2022). Experiencias mexicanas de B. Traven desde una lectura imagológica. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 69-85.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



revolucionario y autor alemán de esbozos literarios sobre la vida cotidiana pudo reconocer temas familiares en su exótico nuevo medio; tal vez incluso se haya dado cuenta muy pronto de que podría perseguir sus intereses políticos y literarios sin desviarse mucho de su trayectoria original”. En México, el escritor encontró un ambiente ideal para un revolucionario que en Alemania de aquella época no había podido realizar. Desde entonces, casi todas sus novelas serán ambientadas en el México prerrevolucionario y postrevolucionario

A lo largo del texto del *Salario amargo* están diseminados episodios que dan al lector una idea optimista de esta revolución y las transformaciones realizadas. Varios personajes dicen frases como estas: “Aquí, en México, no te mueres de hambre. Menos si eres extranjero. Pides trabajo y lo consigues” (Traven, 1969, p. 10), o: “Este país tiene un gobierno para los trabajadores y los ayuda en todo” (Traven, 1969, p. 112). Incluso la policía y funcionarios públicos se comportan benignamente con los trabajadores huelguistas: “*Huelguezar* no es holgar – dijo el secretario con firmeza” (Traven, 1969, p. 129); un oficial de policía justiciero caracteriza así a su colega injusto: “Este hombre pertenece a la vieja escuela que todavía sueña con la dictadura” (Traven, 1969, p. 119). La novela, cuyo tema central todavía no es la Revolución Mexicana como tal, ni la índole de la población autóctona, contiene en sí la semilla de los futuros textos donde el autor se sumergiría de pleno en la vida indígena y en las transformaciones que la revolución trajo al mundo autóctono.

La actitud simpatizante de B. Traven hacia la Revolución Mexicana tiene tres puntos de apoyo. Dos de ellos el escritor comparte con muchos otros no mexicanos liberales o de la izquierda moderada: el primero, su naturaleza popular y antidictatorial, el segundo, su antinorteamericanismo. B. Traven en varios escritos suyos insiste en que el dictador Porfirio Díaz realmente vendía las riquezas de México al capital extranjero sin obligarlo a crear empleos y personal calificado. Además, él insistía en la originalidad de la Revolución mexicana, previa a la Rusa realizada por los bolcheviques, ya que está empezó en el año en que terminó aquella y en la mexicana no influyeron ni los textos, ni las doctrinas socialistas. Fue una revolución realmente popular, a pesar de quedar después el pueblo simple engañado y alejado del poder por los astutos políticos y jefes militares enriquecidos y aburguesados. Según Guadalupe



Nettel: “Traven estaba convencido de que la Revolución mexicana, a pesar de sus inmensos logros, no iba a detenerse en la repartición de las tierras y en la Constitución. La consideraba un proceso mucho más largo que tarde o temprano iba a llevar a una humanidad nueva mucho más justa y equitativa” (Nettel, 2010, p. 45).

A la vez, el tercer punto decisivo de la visión promexicana y prorrevolucionaria del escritor lo diferencia cardinalmente de otros simpatizantes no mexicanos: el hincapié que hacía sobre el papel de la raza indígena en esta revolución. B. Traven encontró en el mundo indígena muchos ejemplos que debería seguir todo el pueblo mexicano en su desarrollo cívico. La experiencia comunitaria indígena podría ser muy provechosa para todo el país y debería ser establecido a nivel nacional. Esto se refiere a cómo los indígenas hacían justicia, a su preocupación por el bienestar de la comunidad antes que por el de cada individuo, a su sentido de igualdad y no de competencia personal. Para B. Traven, simpatizante entonces del anarquismo, el estilo de vida comunitaria indígena, libre de todo tipo de represión y explotación, resultó muy esperanzador y modélico, aplicable a otros países.

Es de subrayar que B. Traven destacó muy perspicazmente el valor de los pueblos autóctonos para la ideología de la Revolución Mexicana antes de que lo hicieran los propios intelectuales mexicanos y autores de la copiosa novelística de la Revolución Mexicana. Vale la pena señalar que la primera obra sobre esta que fue también de contenido indigenista – la novela *El resplandor* de Mauricio Magdaleno solo aparecería en 1937, en tanto que B. Traven logró publicar hasta esta fecha siete (!) obras de contenido revolucionario y proindígena.

Al respecto de su indigenismo, fue de importancia invaluable la experiencia que adquirió en sus viajes por el estado de Chiapas, en el sur de México, que tiene una tasa elevada de población autóctona hablante de varias lenguas pertenecientes a la familia mayense. Como fotógrafo, B. Traven formó parte de una expedición, organizada por el arqueólogo Enrique Juan Palacios. A fines de junio se separó del equipo, y emprendió un viaje solo a través de Chiapas hasta principios de agosto. En 1927, en la Universidad Nacional Autónoma de México, tomó un curso de verano de seis semanas: “Idiomas castellano, maya

y náhuatl: cultura e historia” y volvió a Chiapas. En 1928 viajó a Chiapas otra vez, visitando a las comunidades mayas de los lacandones, en la frontera con Guatemala y en los sitios de excavación de Chichen Itzá. Y también tomó otros cursos de verano en la Universidad Nacional Autónoma de México, esta vez de “Literatura Latinoamericana e Historia Mexicana”. Como resultado de sus viajes por Chiapas sale el libro de viajes *Land des Frühlings* (Tierra de la primavera) publicada por la editorial alemana Büchergilde Gutenberg, que contenía 62 fotos tomadas por B. Traven. Este valiosísimo libro no apareció en traducción española, en México, hasta 1996 y, lamentablemente, resultó truncado ya que no contiene las fotos tomadas por el propio escritor que fueron compiladas en la edición alemana. En el libro se trata de 270 etnias que viven en Chiapas, se dan detalles precisos sobre su manera de vestir, sobre su cocina, lenguas, costumbres, creencias. Las fotos presentan diferentes tipos antropológicos: los indios están sentados cerca de sus casuchas, cubiertas de paja, en vestidos muy pobres, rotos a veces; bajo las fotos están los comentarios del propio autor.

Como muchos libros de B. Traven y el propio pensamiento suyo, este libro resulta algo contradictorio. Según la opinión de G. Nettel: “... la actitud hacia los indios de Chiapas, y hacia México en general, resulta ambivalente: por un lado considera que se trata de seres ‘primitivos y semicivilizados’ sin mucha capacidad de concentración y, por otro, los ve ni más ni menos que como la única esperanza de la humanidad: si en algún lado habría de darse una sociedad más justa e igualitaria en la que el hombre no fuera el lobo del hombre, para Traven no podía ser sino entre los indígenas de América: ‘Aún somos muy jóvenes en América...] Somos el mañana. En nuestro continente se decidirá el sino del próximo milenio; se prepara la cuna de una nueva cultura. Y nacerá en México porque ahí se experimentan los dolores de parto.’ Que ese mismo cambio pudiera llevarse a cabo entre los europeos era algo que al escritor le resultaba muy poco probable, como también le parecía dudoso el resultado que las ideas bolcheviques iban a tener en la Unión Soviética” (Nettel, 2010, p. 45). Fijémonos en dos cosas muy significativas para la ideología de B. Traven. La primera es que el escritor ya asocia a sí mismo con el país, en que todavía no ha vivido mucho tiempo, al usar la primera persona del plural del verbo *ser* – *somos* y el pronombre *nuestro*. La segunda, al hablar del futuro de

México y de todo el continente americano él hace hincapié en la población autóctona que es garantía y fundamento de los futuros logros civilizacionales de América, insistiendo también que tal regeneración comenzaría en México. De esta manera él contradice radicalmente a José Vasconcelos, una de las más eminentes autoridades intelectuales mexicanas, el primer Secretario de la Instrucción Pública de la época postrevolucionaria (1921–1927), quien, ensalzando en su famoso libro *La raza cósmica* (1925) el futuro papel civilizacional de México y de los pueblos mestizos demostraba, a la vez, desprecio a los indios que seguían conservando sus culturas y lenguas. Más aun, decepcionado de los resultados de la revolución, él escribiría en 1933: “Cada revolución ha sido el desencadenamiento salvaje que arrasa el trasplante europeo penosamente cultivado por mestizos y criollos <...> un ambiente que sigue siendo azteca en su capa profunda. Transformar ese aztequismo subyacente, es una condición indispensable para que México ocupe sitio entre las naciones civilizadas. Mientras no sean educadas las masas, subsistirá el sistema de sacrificios humanos... El viejo instinto que pide sangre no estaba vencido” (citado en Portal, 1980, pp. 154-155).

Así, B. Traven adelantó el naciente indigenismo optimista mexicano y coincidió con las mismas tendencias que ya se estaban manifestando en los países andinos donde su ardiente propagandista fue el peruano J. C. Mariátegui que también polemizó con J. Vasconcelos.

Posteriormente, B. Traven más de una vez volvería a Chiapas. *Land des Frühlings* (Tierra de la primavera) se adelantó en 20 años al clásico ahora libro etnográfico sobre Chiapas del famoso científico Ricardo Pozas Arciniega *Juan Pérez Jolote: Biografía de un tzotzil* (1948) que es una biografía novelada a partir de la conversación con un indio de Chiapas y que nos presenta, según el autor, a un personaje que: “... convive dentro de dos tipos de economía: indios con restos de organización prehispánica, la una y nacional de tipo capitalista, occidental, la otra” (Pozas, 1959, p. 7) – justamente como con casi veinte años de antelación lo comenzó a presentar novelísticamente B. Traven. Su sincero interés por los pobladores y la naturaleza de Chiapas, a donde él seguiría volviendo, se reflejó en el grupo de novelas que el escritor denominó el *Ciclo de la Caoba*.

Esta serie de novelas narra sobre los habitantes del estado de Chiapas en los tiempos de la Revolución Mexicana. Los primeros libros del ciclo se publicaron en Berlín en 1931, y tras la prohibición, en 1934, de las obras del escritor en Alemania, siguieron editándose en Zúrich y Praga. La última novela de la serie, *El general: Tierra y libertad*, vio la luz en Estocolmo, traducida al sueco, en 1939 con el título *Djungelgeneralen*. La versión original *Ein General kommt aus dem Dschungel* (Un general sale de la selva) solo se editaría en 1940, en Ámsterdam. Así, a lo largo del decenio, al lector europeo se le iba abriendo un mundo desconocido y las descripciones geográficas del autor prohibido se convirtieron en un descubrimiento espiritual. La perspectiva puramente mexicana se evidencia a través del tema de la dictadura de los últimos años del gobierno del presidente Porfirio Díaz, cuando las tendencias dictatoriales llegaron a ser claramente visibles y fueron una de las causas de la Revolución Mexicana y de sus consecuencias. Las novelas de B. Traven fueron leídas, en Europa como un llamamiento contra la represión y contra la dictadura nacionalsocialista. La novela *Gobierno* fue puesta en el primer índice de libros prohibidos publicado por el régimen nazi.

El lema de la revolución mexicana «¡Tierra y libertad!», que es el *leitmotiv* de la novela *El general: Tierra y libertad*, adquiere una dimensión suprapolítica. En esta novela final la comunidad creada por los rebeldes recibe el nombre de “Solipaz” (o sea: sol y paz). En este nombre se refleja la idea de la armonía entre la naturaleza y la sociedad. Según Carmen Mejía Ruiz: “Se puede decir que esta obra es la adaptación de la vida de Emiliano Zapata, incluyendo el eslogan ‘Tierra y Libertad’. La comunidad agrícola que el General y sus partidarios fundan, Solipaz, al final de la novela es una utopía anarquista. Utopía, porque la realidad mexicana de aquella época está rodeada del caos que una dictadura deja y la debilidad humana por el poder. De todas formas, la destrucción del sistema de los caciques se hará realidad y el autor refleja la esperanza futura de que en México puedan nacer comunidades semejantes a la de Solipaz. A pesar de la utopía de la obra, Traven consigue introducir esa conciencia social en sus personajes que tan dormida estaba en Hispanoamérica y que es el motivo por el que surge la Revolución Mexicana” (Mejía Ruiz, 1987, p. 34).

Siendo muy certera esta característica de la novela, es necesario advertir un error muy difundido que repite también C. Mejía Ruiz. Es que el eslogan “Tierra y libertad” que sí era muy popular durante la Revolución Mexicana, nunca había sido formulado oficialmente por los ideólogos del movimiento de Emiliano Zapata. Según Marta Portal, autora de la muy nutrida investigación sobre la novela de la Revolución Mexicana: “Hay un dato de cierto interés histórico al analizar artículos de Flores Magón<sup>3</sup> aparecidos en *Regeneración* [periódico anarquista mexicano; en adelante sigue la cita que M. Portal retoma de J. Silva Herzog – O. M.]: “En un artículo publicado el 1 de octubre, bajo el rubro de TIERRA’, Flores Magón usa por primera vez como lema del Partido Liberal: ‘Tierra y Libertad’. Este lema lo tomó de los anarquistas catalanes, quienes a su vez lo tomaron del partido ruso que en la década de 1860 luchó en aquel país precisamente por eso, tierra y libertad. Este lema se ha atribuido en México, equivocadamente, al caudillo agrarista Emiliano Zapata. Puede asegurarse que ninguno de los documentos oficiales del zapatismo, de 1911 a 1920, está calzado con tales vocablos”. Y concluye: “Zapata y los suyos, en realidad, nunca cambiaron su lema más modesto: ‘Reforma, Justicia, Libertad y Ley’” (Portal, 1980, p. 66).

No obstante el izquierdismo anarquista de B. Traven, viendo él la paulatina burocratización de la vida postrevolucionaria en México, las tendencias a la concentración del poder en manos de un solo partido: Partido Revolucionario Institucional, el propio escritor se transformó durante su larga vida en México y se convirtió en escéptico en cuanto a los logros de la revolución, en sus últimas obras ya desaparece el fervor radical, de la misma manera como antes aun se desilusionó de los presuntos logros sociales de la Unión Soviética.

En cuanto a las discusiones sobre la pertenencia nacional de las obras de B. Traven (a la literatura mexicana o alemana) que permanece objeto de discusión, podríamos aceptar el concepto de extraterritorialidad de George Steiner (Steiner, 1972). Sin embargo, a pesar de la autoridad indiscutible del renombrado intelectual y su perspicacia al desvelar un fenómeno que viene existiendo desde hace tiempo, pero no ha sido tomado en consideración anteriormente, nos solidarizamos más bien con la modificación del término, propuesta por la estudiosa argentina Marisa Martínez Pérsico: “No obstante, la



extraterritorialidad es una condición ontológicamente imposible. Sería más adecuado adoptar el rótulo *literatura posnacional* como categoría superadora del concepto de Estado–Nación que los cánones escolares implantaron en América Latina desde la independencia de los jóvenes países con el objetivo de fijar cotos ideológicos a las incipientes repúblicas a través de las políticas lingüísticas. <...> Porque una voz siempre se narra desde un topos, aunque éste sea una construcción de la experiencia de apropiación de espacios plurales, como sucede a muchos escritores contemporáneos, nómadas y multilingües. <...> Nunca se está fuera de un territorio, ni siquiera en sentido literal. <...> Es por este motivo que adhiero a la idea de literatura posnacional o sugiero reemplazar el concepto de extraterritorialidad por el de politerritorialidad o multiterritorialidades (Martínez Pérsico, 2012, pp. 11–12).

**CONCLUSIONS.** Efectivamente, lejos de minusvalorar el descubrimiento del fenómeno por el célebre pensador, el término acuñado por él parece onto- y semánticamente impreciso, ya que es imposible no estar en algún territorio, ni tampoco dejar de ser influido, en tal o cual medida, por el territorio de adopción o el de origen, lo que corrobora la propia polémica acerca de la pertenencia nacional de la obra de B. Traven. Preferiríamos llamar a B. Traven escritor politerritorial, según el planteamiento de M. Martínez Pérsico. A la vez, en las discusiones acerca de en qué literatura encasillar la obra de B. Traven, solo se han esgrimido, por una parte, la lengua de sus textos y sus ideas políticas, lo cual evidenciaría su cariz alemán y europeo, y, por otra parte, los temas, personajes y lugar de acción –mayormente mexicanos y ante todo indígenas– que aproximan al escritor a la literatura mexicana. Sin embargo, nunca se ha tomado en consideración la honda veta telúrica, especialmente selvática, de sus obras, la que lo vincula estrechamente con la literatura latinoamericana.

La figura de B. Traven resulta muy sorprendente porque, a pesar de no haber nacido en el mundo latinoamericano y escribiendo en alemán, coincidió con las tendencias principales de la literatura latinoamericana de los años 20–40 del siglo XX, y sus técnicas narrativas fueron al unísono con la prosa latinoamericana de aquel entonces: a veces demasiado sociologizante, pero orientada a encontrar y expresar la identidad nacional a través de la figura del indio y la base telúrica. B. Traven llegó a retratar el papel del indio en y su valor



para la Revolución Mexicana adelantándose a cualquier otro autor, mexicano de nacimiento. El tema indígena fue muy candente en aquella época debido al auge del indigenismo en la literatura y las artes, en el debate social y en la retórica política. A pesar de que el indigenismo de B. Traven es meramente social y documental, sus creaciones coinciden con las obras indigenistas de la época (con la famosa *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza, por ejemplo), antes de que salieran al escenario Ciro Alegría y José María Arguedas, en el Perú, Mario Monteforte Toledo, en Guatemala, o Rosario Castellanos, en México, prosistas que adoptaron nueva óptica – cultural y psicológica – en la presentación del indio.

### NOTES

<sup>1</sup> Como se ve, el autor oculta así hasta su nacionalidad, lo que fue parte de su estrategia existencial de permanecer enigmático y valorado por sus obras exclusivamente. Pero la explicación de tal actitud esta fuera del propósito del presenta artículo.

<sup>2</sup> Lamentablemente, hasta la fecha no nos ha sido posible encontrar esta novela en ediciones en papel, ni tampoco en formato pdf; solo disponemos del texto completo en traducción ucraniana. En *Google libros* es posible atinar con algunas páginas o, incluso, solamente frases en original (en ediciones diferentes) o en su traducción española. Así que todas las referencias a tales citas serán hechas a partir de las ediciones presentes en el mencionado recurso. En caso de la imposibilidad de encontrar de esta manera las páginas necesarias, recurrimos, sin tener otra salida, a nuestra propia traducción indirecta al español hecha a partir del texto ucraniano.

<sup>3</sup> Ricardo Flores Magón (1873–1922), ideólogo del anarquismo mexicano; *Regeneración*, periódico anarquista fundado por su hermano Jesús. Podemos suponer que el hecho de asociar B. Traven este lema con el movimiento zapatista se explica por su propia filiación anarquista.

### REFERENCES

Traven, B. (1930). *The Cotton-Pickers*. Kharkiv; Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy (In Ukr).

Baumann, M. L. (s.f.). B. Traven: una introducción. Obtenido en [https://www.academia.edu/4925331/Bauman brunotraven](https://www.academia.edu/4925331/Bauman_brunotraven)

Martínez Pérsico, M. (2012). Contemporáneos, nómadas y multilingües. La posnacionalidad de la narrativa latinoamericana actual. *Colindancias*, 3, 9-15.

© Mandryko O., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Mandryko, O. (2022). Experiencias mexicanas de B. Traven desde una lectura imagológica. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 69-85.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

- Mejía Ruiz, C. (1987). *La figura del dictador en la novela moderna y contemporánea (narrativa hispanoamericana)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Obtenido en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/53271/1/5309871567.pdf>
- Nettel, G. (2010). La ilusión de la primavera. *Letras Libres*, 144, 44-45.
- Portal, M. (1980). *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*. Madrid.: Espasa–Calpe, S. A.
- Pozas, R. A. (1959). *Juan Pérez Jolote, biografía de un tzotzil* (3-ra ed.). México / Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Steiner, G. (1972). *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. London: Faber and Faber.
- Suárez, L. Prólogo a las «Obras escogidas de B. Traven». En Traven B. *Canasta de cuentos mexicanos*, pp. 2–17. Obtenido en: [https://www.academia.edu/23280063/Traven\\_B\\_-\\_Canasta\\_De\\_Cuentos\\_Mexicanos](https://www.academia.edu/23280063/Traven_B_-_Canasta_De_Cuentos_Mexicanos)
- Rall, D. (2010). La Revolución mexicana en *Tierra* (1932) y *iMi General!* (1934), de Gregorio López y Fuentes, y en *La rebelión de los colgados* (1936) y *El General. Tierra y Libertad* (1940), de B. Traven. En Olivia C. Díaz Pérez / Florian Gräfe / Friedhelm Schmidt-Welle (Eds.), *La Revolución mexicana en la literatura y el cine* (pp. 71–89). Madrid / Frankfurt am Main / México D.F.: Iberoamericana / Vrevuert / Bonilla Artigas.
- Ruffinelli, J. (1976). Traven: La rebeldía necesaria. *Texto Crítico*, 3, 22-50.
- Traven, B. (1945). *Die Baumwollpflücker*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg,
- Traven, B. (1962). *Die Baumwollpflücker*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Traven, B. (1983). *Die Baumwollpflücker*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg im Diogenes-Verlag.
- Traven, B. (1969). *Salario amargo*. México, D. F.: Diana, 1969.

## **MEXICAN EXPERIENCES OF B. TRAVEN: THE POSSIBILITY OF IMAGOLOGICAL READING**

*Olga MANDRYKO*

### **ABSTRACT**

The article presents the historical-literary analysis of *The Cotton-Pickers* (*Die Baumwollpflücker*), the first novel by the German writer B. Traven, who spent most of his intellectual life living and writing (in German) in Mexico, where he died, and focused his

© Mandryko O., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Mandryko, O. (2022). Experiencias mexicanas de B. Traven desde una lectura imagológica. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 69-85.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

main works on the life of the native people of the state of Chiapas. The Cotton-Pickers did not emphasize the issue of the native population, whose representatives only appear episodically in the text, and described the experience of the author-narrator who recently arrived in Mexico in his search for work. Until today, this novel has been analyzed mainly as an autobiographical text and from a sociological perspective, highlighting the author's leftist attitude. However, it has not been taken into account how B. Traven is creating, throughout the narrative, a cultural image of the country that enchanted him throughout his life. The social and cultural aspects of the Mexican Revolution, those that attracted the author who, at the same time, does not stop being critical about the current state of things, are highlighted too. In this way, an imagological perspective is proposed in the reception of the work. Likewise, despite the fact that B. Traven's researchers always underlined his leftist orientation (anarchist in nature) in the reception of this revolution, few were those who valued the emphasis he placed on the role of the native population in the revolutionary process. Meanwhile, B. Traven described the role and destiny of the Indians in the revolution earlier than Mexican-born writers did it. It was he who wrote the first novels in Mexico that presented the Indians as active participants in the revolutionary processes. And it was also he who placed special emphasis on the autochthonous component as the spiritual core of the Mexican nation and on its role in the hopeful future of the country.

**Key words:** *B. Traven, The Cotton-Pickers, Mexican Revolution, Chiapas, indigenismo.*

## МЕКСИКАНСЬКІ КОНТЕКСТИ Б. ТРАВЕНА: ІМАГОЛОГІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ ВИВЧЕННЯ

Ольга МАНДРИКО

### АНОТАЦІЯ

У статті подається історико-літературний аналіз роману *Збирачі бавовни* (*Die Baumwollpflücker*), першого у творчості німецького письменник Б. Травена, який більшу частину свого інтелектуального життя жив у Мексиці, де й помер, писавши по-німецькому, але зробивши темою основних своїх творів життя корінного населення штату Чіапас. У *Збирачах бавовни* ще не акцентується тема корінного населення, хоча його представники в тексті епізодично присутні; натомість описано досвід пошуку роботи недавно прибулим до Мексики автором-оповідачем. Досі цей твір аналізувався переважно як текст автобіографічний і під оглядом соціологічним, з наголошенням лівої політичної позиції автора. Але не було взято до уваги, як протягом оповіді автор створює культурний образ країни, що причарувала його на все життя. У статті висвітлюється, які саме соціальні та культурні аспекти Мексиканської революції

© Mandryko O., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Mandryko, O. (2022). *Experiencias mexicanas de B. Traven desde una lectura imagológica. Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 69-85.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-04  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

приваблюють автора, який водночас не полишає і критичної оцінки стану речей. У такий спосіб застосовується імагологічна оптика сприйняття твору. Водночас, попри те що дослідники Б. Травена завжди наголошували на його лівій (анархістського спрямування) орієнтації у сприйнятті цієї революції, мало хто звертав увагу на наголос, який він робив на ролі корінного населення в революційних подіях. Тим часом Б. Травен випередив власне мексиканських письменників, які описували роль та долю індіанців у революції. Саме він особливо підкреслив значення автохтонної складової як духовного ядра мексиканської нації, роль цього компонента для обнадійливого майбутнього країни.

**Ключові слова:** Б. Травен, Збирачі бавовни, Мексиканська революція, Чіанас, індієнізм.

Article submitted on 05 July 2022

Accepted on 1 November 2022

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

UDC 821.161.2 – 94.09

## **TRANSFRONTALITÀ DELLE IMMAGINI LETTERARIE: ESTRAPOLAZIONE DEL PERSONAGGIO ITALIANO DEL BURATTINO PULCINELLA**

©Giulia TYMOFIEIEVA, 2022

*docente*

*Department of Romance Philology and Translation*

*School of Foreign Languages*

*V.N. Karazin Kharkiv National University*

*4 Svobody Sq., Kharkiv, 61022, UKRAINE*

*e-mail: [j.tymofieieva@karazin.ua](mailto:j.tymofieieva@karazin.ua)*

*ORCID: 0000-0002-6546-4562*

### **SINTESI**

L'articolo è dedicato al protagonista del teatro popolare nazionale italiano dei burattini, al burattino (alla marionetta) Pulcinella e alla sua determinante influenza nel favorire in molti paesi, la nascita di immagini nazionali di eroi letterari nei teatri di strada, nei teatri dei burattini, delle marionette ma presenti anche nei teatri drammatici stabili.

86

Dal momento della sua comparsa fino all'inizio del XX secolo vengono evidenziate le varianti nazionali di questo personaggio nei teatri e nelle letterature dell'Europa occidentale e centrale, ne considera soprattutto gli aspetti geografiche, politiche e culturali diversi e propri di ogni paese.

Grazie all'intensificarsi dei rapporti economici e politici a partire dall'inizio del XVII secolo, questo personaggio inizia ad essere presente nei teatri popolari nazionali e nella letteratura europea e vede il graduale trasferimento di artisti itineranti, marionettisti e burattinai.

A seconda della geografia del paese, dei tratti caratteriali nazionali, degli stereotipi nazionali, Pulcinella cambia immagine, nome, comportamento, parla lingue diverse, ma, e questo è l'elemento più importante, conserva molte caratteristiche, sia esteriori che interiori, del suo predecessore. Comparando esempi di molti burattini e marionette, si vede che in ognuno di essi sarà presente la qualità distintiva di Pulcinella: la lotta contro l'ingiustizia e la denuncia critica del cattivo operato delle autorità.

Nell'articolo sull'esempio di invarianti di questo carattere, come l'inglese Punch, l'olandese Pickelgering, il francese Polychenelle, il francese Guignol, il tedesco e l'austriaco Hanswurth, lo spagnolo e il portoghese Don Cristobal, Il ceco Kaszparek, il tedesco

© Tymofieieva G., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Tymofieieva, G. (2022). Transfrontalita delle immagini letterarie: estrapolazione del personaggio italiano del burattino Pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 86-107.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

Kasperle , si vede come tutti questi protagonisti conservano i due elementi cardine del suo personaggio: la protezione delle persone che sono state offese e il desiderio della vittoria del bene sul male.

In ogni paese, i personaggi creati sul prototipo di Pulcinella, furono accolti calorosamente dal pubblico e divennero molto popolari, soprattutto tra la gente comune. Allo stesso tempo, differivano dall'originale con la loro colorazione nazionale; divennero portavoce di tratti caratteriali nazionali, stereotipi etnici nazionali.

L'articolo sostiene l'opinione di molti studiosi che le origini del protagonista del teatro popolare italiano dei burattini, Pulcinella, discendono dall'altro protagonista dell'antico teatro popolare Maccus, perché Pulcinella adotta le caratteristiche dell'aspetto dell'antico personaggio, come ad esempio: un personaggio con una testa di forma irregolare, una grande gobba sulla schiena, un naso adunco, una grande pancia e occhi vivaci che trafiggono l'interlocutore. Con piccole trasformazioni, queste caratteristiche del suo aspetto vengono acquisite non solo da Pulcinella, ma anche da numerose varianti nazionali di questo personaggio in Europa. Inoltre, queste conservano anche i tratti tipici del carattere di Pulcinella, come la sfrontatezza, l'astuzia, la sete di giustizia e la vittoria in una discussione.

Nell'Ottocento la marionetta Pulcinella torna in Italia e diventa un burattino di legno, il Pinocchio. Esteriormente, Pinocchio non è molto simile alla marionetta di Pulcinella. Del personaggio di Pulcinella, rimangono l'ingenuità e la "sfrontatezza di un giovane galletto", e un cuore gentile. Tuttavia, come il suo prototipo, diventa molto popolare sia in Italia che all'estero, e ancora una volta, proprio come il suo predecessore, Pinocchio trasmette il carattere nazionale italiano.

Il romanzo di Carlo Collodi è così popolare che molte sue traduzioni vengono distribuite in tutto il mondo e vengono creati nuovi eroi che acquistano caratteristiche nazionali, come il tedesco Zeppel Kern dello scrittore Otto Julius Birbaum. Inizia un nuovo ciclo di influenza di Pulcinella (Pinocchio) sulla cultura mondiale.

**Parole chiave:** *Pulcinella, marionetta, immagine tradizionale, invariante nazionali dell'immagine di Pulcinella, estrapolazione dell'immagine, teatro popolare dei burattini, commedia dell'arte.*

**INTRODUZIONE.** Le riflessioni dell'umanità sui problemi della ricerca dell'origine della vita, sul ruolo dell'individuo nel contesto dell'universo si sono concretizzate in alcune immagini, motivi e trame letterarie che hanno superato la profondità della loro generalizzazione artistica al di là delle opere specifiche e dell'epoca storica in esse rappresentata. Questi concetti contengono inesauribili possibilità di comprensione filosofica dell'essere e caratterizzano i momenti nodali dell'eredità letteraria e del processo storico e

© Tymofieieva G., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Tymofieieva, G. (2022). Transfrontalita delle immagini letterarie: estrapolazione del personaggio italiano del burattino Pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 86-107.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



letterario. Grazie al profondo significato umano, al contenuto morale e ideologico insito in questi concetti, essi superano i limiti dell'epoca che li ha creati e acquisiscono un valore duraturo. Sono percepiti come espressione simbolica delle proprietà dello spirito umano, accentuazione dei motivi che definiscono l'esistenza umana, atteggiamento verso la vita, la morte, la natura, verso un'altra persona, verso la società, creatività, distruzione, ecc. L'esperienza spirituale, essendo diventata la conquista di precedenti specifiche epoche storiche e culturali, sublima alcuni universali semantici e diventa una tradizione che ha la capacità di riprodurre e rinnovare la percezione quando viene coinvolta in un'altra epoca culturale e storica.

Una di queste immagini tradizionali è quella di Pulcinella, l'eroe del teatro dei burattini italiano. In base alle sue caratteristiche semantiche, Pulcinello, come la maggior parte delle immagini tradizionali, è diventato una sorta di tipo psicologico o modello comportamentale, a causa del quale ha iniziato ad essere percepito come un certo segno, simbolo. In quanto immagine tradizionale, è caratterizzata (insieme alla relativa stabilità delle dominanti semantiche) dalla polisemanticità, che determina la possibilità di varie interpretazioni e trasformazioni, la costante "modernizzazione" formale e semantica, la multifunzionalità. La sua multifunzionalità è dovuta anche al fatto che nel suo significato semantico è un sistema artistico aperto, che non solo mostra evidenti connessioni con la realtà, ma è anche una struttura immanente della vita sociale, che ha un insieme di funzioni di base e ausiliarie.

Il personaggio di Pulcinella, che originariamente appariva come un eroe marionetta, si trasformò in seguito in una delle immagini tradizionali del teatro convenzionale e si diffuse soprattutto nell'epoca della commedia dell'arte italiana. Si trattava di teatro d'improvvisazione, ma le opere dovevano essere rappresentate da personaggi fissi, maschere, e le opere dovevano consistere in scene con scontri tra i personaggi, conflitti, amori, gelosie, lotte, riconciliazioni tra le maschere. Nel nord Italia, a Venezia, c'erano le loro maschere di Pantalone, del Dottore, di Brigella e di Arlecchino, e nel sud, a Napoli, le loro, come Coviello, Pulcinella, Scaramuccia e Tartaglia. Poi si sono mescolati. Nel XVII secolo la Comedia del Arte si trasformò in uno

splendido teatro, per il quale famosi drammaturghi europei iniziarono a comporre opere.

Natalia Smirnova, nota studiosa del teatro delle marionette, ha sottolineato che "chi poteva immaginare che nel giro di 200-300 anni una marionetta di un audace e allora già popolare Pulcinella sarebbe arrivata in molti paesi europei, dove sarebbe stata chiamata con nomi diversi e sarebbe diventata il passatempo preferito delle piazze di Londra e Parigi. E tra qualche generazione gli abitanti di Inghilterra, Francia, Germania e Repubblica Ceca avrebbero dimenticato l'origine italiana del loro amato burattino e avrebbero presupposto che la Polychinelle sia nato da qualche parte nella provincia francese, che il bel paravento di velluto, dipinto d'oro, è sempre esistito nel paese, e che l'allegria commedia di Polychinelle non è altro che una delle manifestazioni dell'arguzia francese, la brillantezza della sua mente allegra e giocosa. E gli inglesi, da qualche parte alla periferia di Londra, guardando il dramma popolare "Punch and Judy" non avrebbero avuto dubbi sul fatto che Punch abbia il carattere attaccabrighe inglese e intelligente, eccentrico e veggente, e avrebbero creduto che Punch possa essere nato solo nel loro paese, consacrato dal genio di Shakespeare e Ben-Johnson" (Krugkov, 2019).

89

L'immagine del personaggio italiano di Pulcinella e le sue estrapolazioni in tutta Europa (Punch in Inghilterra, Pickelgering in Olanda, Polychinelle in Francia, Hanswurst in Germania e Austria e molti altri) possono servire come una vivida illustrazione del continuum spazio-temporale come concetto e principio di ricerca di filosofia culturale, trasgressività e referenzialità.

Condividendo il punto di vista di Barkova E.V., riteniamo che "il continuum di contenuti è associato all'assegnazione di costanti in esso, che fissano l'identità di alcuni elementi le proprietà o gli stati della cultura, sempre presenti nel processo culturale. Le costanti agiscono come un tipo speciale di determinanti, che si manifestano costantemente nel processo storico e culturale" (Krugkov, 2019). Secondo noi, le costanti di Pulcinella e di tutti i derivati di questo personaggio sono che erano tutti portavoce, criticavano l'autorità e lottavano contro l'ingiustizia, non si piegavano all'autorità, ma avevano un buon senso dell'umorismo e sapevano trovare una via d'uscita da ogni situazione difficile. Allo stesso tempo, ognuno di questi protagonisti

© Tymofieieva G., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Tymofieieva, G. (2022). Transfrontalita delle immagini letterarie: estrapolazione del personaggio italiano del burattino Pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 86-107.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

mostra una qualità insita in ogni essere umano: la trasgressività, che significa "superare i confini, andare oltre le convenzioni, le norme culturali e sociali" (Krugkov, 2019).

Le epoche storiche e la posizione geografica hanno impresso i personaggi delle marionette e gli eredi di Pulcinella hanno esibito tratti caratteriali specifici dei loro paesi e degli eventi storici.

Le immagini tradizionali sono state ripetutamente studiate da numerosi ricercatori (come, ad esempio, Plassard, 2015; Soldani, 2020; Lovito, 2017, and al.). Studiando direttamente l'immagine di Pulcinella si è impegnato le caratteristiche dell'immagine, la sua esistenza nel teatro popolare italiano.

Lo scopo del nostro studio è quello di studiare l'estrapolazione dell'immagine di Pulcinella ad altri sistemi drammatici nazionali, lo studio comparativo dell'immagine di Pulcinella con le sue invarianti multinazionali.

**RESULTS AND DISCUSSIONS.** Fin dall'antichità, le bambole, le marionette, i burattino hanno accompagnato le persone dalla nascita alla morte. Le bambole erano fatte di argilla e legno, stoffa e paglia, ramoscelli e ossa di mammut. La bambola più antica, che secondo gli archeologi ha circa 30-35 mila anni, è stata trovata in un sito di sepoltura in Boemia. Non c'è dubbio che la statuetta sia una bambola, ma se fosse un giocattolo rimane un mistero. Le bambole rinvenute dagli archeologi nell'Antico Egitto e negli antichi Stati orientali di Sumer e Akkad risalgono all'Età del Bronzo. Si tratta di giocattoli, anche se molto convenzionali, per lo più piatti, privi di zampe e arrotondati nella parte inferiore del corpo. All'epoca le bambole erano attributi religiosi, ma molto più tardi sono diventate giocattoli e oggetti di intrattenimento.

Nella maggior parte dei casi, le bambole erano associate a rappresentazioni di parenti defunti. Si pensava che le bambole di legno contenessero l'anima del defunto. Dovevano essere nutriti e poi lo spirito del defunto che entrava nell'amuleto avrebbe aiutato i vivi negli affari terreni. Le bambole rituali tradizionali sono di pezza e senza volto. Nei villaggi dicono che è solo un'incapacità di dipingere bene il viso, e i colori non lo erano. Ma il significato

va molto più in profondità. Una bambola senza volto era considerata un oggetto inanimato, inaccessibile alle forze maligne e malevole, e quindi innocua per il bambino; un esempio lampante è la bambola ucraina motanka.

Per secoli, molti popoli del mondo hanno paragonato la vita umana a una marionetta tirata da fili. Le marionette hanno da tempo attratto le persone sia per la loro inquietante somiglianza con gli esseri viventi, sia per il fatto che gli spettacoli di marionette hanno costantemente dato origine ad argomenti religiosi, filosofici e mondani.

Già nell'antichità, durante le cerimonie religiose, si iniziò a utilizzare le figure degli dei – icone. Possono essere considerate le prime marionette teatrali, anche se le prime citazioni scritte di marionette sono associate a feste religiose in Egitto, come la festa dedicata alle vite degli dei Osiride e Iside (XVI secolo a.C.).

Nell'antica Grecia, oltre alle feste religiose, c'era il teatro domestico. Uno di questi era gestito dal burattinaio Potein. In questi teatri si rappresentavano storie profane, favole, parabole e commedie di Aristofane, Plauto e altri autori antichi, cercando soprattutto di intrattenere e divertire il pubblico.

Nell'antica Roma le marionette non erano utilizzate solo per l'intrattenimento. Le autorità romane inscenavano processioni con enormi fantocci per divertire e intimidire le folle. C'erano enormi mostri africani con fauci spaventose chiamate denti aguzzi. Questi atti ci suggeriscono che non avevano solo lo scopo di incutere paura ai loro cittadini, ma riflettevano anche una politica bellicosa nei confronti degli Stati vicini. Non appare più come un semplice divertimento, privo dell'umorismo, della filosofia mondana e dell'amore per la vita degli antichi greci.

## MACCUS

I teatri di marionette medievali e moderni di vari Paesi devono le loro origini a un personaggio romano, l'eroe marionettistico di una commedia popolare



Foto 1. Maccus (foto da Internet da accesso libero)

antica-attelana, con una testa irregolare, una gobba sulla schiena, un naso adunco, una pancia enorme e uno sguardo vivace e penetrante: Maccus (foto 1). È stata scoperta dagli archeologi e risale agli inizi del I secolo a.C.

Con una testa dalla forma irregolare, una gobba sulla schiena, un naso adunco, una pancia enorme e uno sguardo vivace e penetrante.

Secondo gli studiosi, due eminenti drammaturghi di quell'epoca – Pomponio e Novio – trattarono letterariamente la commedia popolare-

atellana (una breve farsa nello spirito della buffoneria), creando così una commedia romana nazionale. E questa è stata l'antesignana della commedia dell'arte italiana.

L'Atellana è interessante in quanto in essa l'azione era posta nelle mani di personaggi mascherati. Il più originale di loro era Maccus: quando si voltava in direzioni diverse, sembrava a volte sorridere, a volte arrabbiarsi, a volte indignarsi.

Quattro di esse sono tratte dalle favole di Atella, note ai Romani fin dal III secolo a.C.: Maccus era un sempliciotto, Bucco era uno spaccone, Pappus era un vecchio avaro, Dossenus era un gobbo e un astuto filosofo.

Il più originale di tutti era Maccus: girandosi in diverse direzioni, sembrava sorridere, poi arrabbiarsi, poi indignarsi.



## PULCINELLA: MARIONETTA

A cavallo tra il XV e il XVI secolo, i burattinai italiani crearono il loro Maccus, chiamandolo Pulcino, Pulcinella o Pulcinello, che significava "piccolo galletto", poiché sembrava un galletto arrogante con un buffo becco.



Foto 2. Pulcinella  
(foto da Internet da accesso libero)

La marionetta di Pulcinella (foto 2), è sempre stata riconoscibile per via di un'ampia camicia bianca trattenuta da una cintura, un berretto in testa, una gobba e un ventre sporgente, una semi-maschera nera, un naso adunco e una voce stridula e penetrante, simile ad uno squittio.

Allegro energico e militante, divenne un eroe nazionale italiano, contribuì alla liberazione nazionale, al rifiuto delle norme della dura morale ascetica medievale predicata dall'Inquisizione.

Durante l'Inquisizione molti teatri di marionette furono vietati, i burattinai furono imprigionati e bruciati sul rogo. Ma il teatro dei burattini è

sopravvissuto e i burattinai hanno potuto inventare personaggi che sono diventati conosciuti da tutti.

## Pulcinella in maschera dalla Commedia dell'arte (foto 3)

La marionetta risulta avere radici così profonde nel paese tanto che anche gli attori drammatici hanno voluto interpretare questo personaggio. Quando, molto tempo dopo, nascerà la famosa Commedia dell'arte, la maschera di Pulcinella ne farà parte e avrà origine nell'antica città di Acerra vicino a Napoli. Sul palcoscenico, poteva interpretare vari ruoli: il servo, il giardiniere, il guardiano, il mercante, l'artista, il soldato, il contrabbandiere, il ladro o il bandito.



Foto 3. Pulcinella in maschera dalla Commedia dell'arte  
(foto da Internet da accesso libero)

© Tymofieieva G., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Tymofieieva, G. (2022). Transfrontalita delle immagini letterarie: estrapolazione del personaggio italiano del burattino Pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 86-107.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



Gli abiti di Pulcinella erano di stoffa di canapa ruvida, con un cappello a punta alta. Indossava sempre una maschera dal naso adunco.

Pulcinella era un gobbo dal ventre grosso che parlava con voce acuta e stridula. Inoltre, la gobba è apparsa a causa dell'abitudine di doversi chinare ogniqualvolta veniva picchiato da alcuni personaggi della commedia. I tratti predominanti del suo carattere sono a volte l'ingenuità, a volte l'astuzia ma aveva anche molti vizi come quello della gola, della pigrizia e aveva un senso dell'umorismo osceno. Tuttavia, ciò che caratterizza di più l'immagine di Pulcinella è che era un paladino della giustizia contro l'ingiustizia, un critico feroce sul cattivo operato delle autorità, e in quasi tutte le esibizioni si è rivelato un eroe vittorioso. I Pulcinella divennero gli antenati delle commedie di burattini in Europa.

I burattinai viaggiavano con loro in diversi Paesi e, di conseguenza, ognuno aveva il proprio Pulcinella, come Punch in Inghilterra, Polichinelle in Francia, Don Cristobal in Spagna, Hanswurst in Germania e molti altri personaggi simili. Da un lato si assomigliavano, erano giullari gobbi con il naso lungo, indossavano cappelli da giullare e portavano manganelli con cui affrontavano i maltrattanti. Ma, d'altra parte, ognuno di essi rifletteva tratti nazionali distintivi. In ogni paese, è sempre stato l'eroe a catturare meglio l'umore del popolo.

94

## **PUNCH (INGHILTERRA)**

L'Inghilterra fu il primo paese in cui degli artisti itineranti portarono e introdussero la marionetta Pulcinella.

Lì questa marionetta iniziò a chiamarsi Punch (foto 4), e il suo carattere iniziò gradualmente a cambiare a seconda della situazione economica e politica del paese.

Se alla fine del XVII secolo Panch era un simbolo di libertà, nel XVIII secolo, durante la rivoluzione



Foto 4. Punch foto da Internet da accesso libero)

© Tymofieieva G., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Tymofieieva, G. (2022). Transfrontalita delle immagini letterarie: estrapolazione del personaggio italiano del burattino Pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 86-107.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

industriale, si trasformò in un simbolo del vizio.

Tuttavia, Punch era così popolare che gli scrittori professionisti crearono opere teatrali e i poeti scrivevano ballate.

Il Punch inglese, trasportato da burattinai girovaghi dall'Italia all'Inghilterra all'inizio del XVI secolo, era un contadino astuto e dispettoso, coraggioso e testardo, che puniva i trasgressori con il suo pesante bastone. Tuttavia, con l'inizio della rivoluzione industriale a metà del XVIII secolo, Punch si trasferì in città e divenne un operaio.

Il suo carattere cambia radicalmente: diventa violento, maleducato e un vero teppista. È stato persino mostrato come un ladro e un assassino ed è stato definito il simbolo di un vizio che non ha nessuna delle buone qualità.

Alcuni studiosi ritengono che George Gordon Byron abbia scritto in uno dei suoi sonetti dedicati al "Pugno trionfante": "Chi finge di essere offeso quando ti vede uscire impunito dagli artigli del diavolo, chi si rammarica che tu uccida il diavolo è un ipocrita" (Aaronovitch, 2011).

95

È noto il caso di un burattinaio che decise di cambiare il finale tradizionale di una commedia su Punch per punirlo di tutte le sue marachelle. La sua opera non si conclude con la vittoria di Punch, ma con la vittoria del diavolo.

Il pubblico furioso cominciò a gridare e a lanciare grumi di fango sullo schermo. Il burattinaio non ha avuto altra scelta che riproporre la fine della sua performance e ripristinare lo spettacolo che tutti conoscevano a memoria. Punch ha vinto e il pubblico ha applaudito con gioia.

Paradossalmente, Punch è un vero e proprio bullo, un bugiardo, un ladro, non ha nessuna delle buone qualità, ma come il popolo inglese pensasse al suo burattino preferito lo si può evincere almeno dalla famosa "Panegrigo a Punch" di Jonathan Swift: "Punch viene preso a calci, / A pugni, a schiaffi, a schioppettate, / Ma è scaltro, malizioso, audace / E non si cura di nessuno" (Aaronovitch, 2011) (*tradotto dall'inglese*).



Foto 5. Pickelgering  
(foto da Internet da accesso libero)

## PICKELGERING      ARINGA AFFUMICATA (OLANDA DEL XVII SECOLO)

Il viaggio di Pulcinella attraverso l'Europa continuò in Olanda, dove divenne l'Aringa affumicata – Pikelgering (foto 5) e parlava il fiammingo. Il nome stesso parla della popolarità di questo personaggio tra la gente comune.

La prima menzione scritta di questo

personaggio risale al 1620.

Sebbene Pickelgering abbia mantenuto molti dei tratti del suo parente italiano, non sappiamo nulla della sua feroce critica alle autorità. Ma questo era il periodo della recente liberazione dell'Olanda dal giogo spagnolo, un periodo di fioritura del sistema giudiziario olandese, e quindi il teatro in lingua fiamminga era molto popolare.

96

## POLYCHINELLE      (FRANCIA,      XVII SECOLO)

In Francia, Pulcinella divenne Polychinelle (foto 6), fu riconosciuto dai francesi come "proprio" e parlò a nome del popolo francese.

Il nuovo personaggio è stato creato dal burattinaio italiano Jean Brioche. La prima menzione di questo personaggio risale al 1649.

Il nuovo look è stato creato dal burattinaio italiano Jean Brioche.

Esteriormente, Polychinelle era molto diverso dalla sua

Foto 6. Polichinelle (foto da Internet da accesso libero)



controparte italiana: aveva due gobbe: una davanti, al posto della pancia, l'altra dietro.

Sulla testa, al posto di un berretto, c'è un cappello triangolare indossato sopra una parrucca bianca. I polsini in pizzo sporgono dalle maniche del caftano e c'è un prezioso colletto in pizzo sul collo.

Questo Pollychinelle è già un vero francese, sia interiormente che esteriormente. È un grande attaccabrighe e ama prendere in giro tutti, dall'entourage del re, ai ministri della chiesa, giudici, scienziati e attori fino al grande Voltaire.

Questo personaggio era così popolare che famosi autori francesi come Lesage, Fuselier e de Orneville scrissero per lui opere teatrali. Polychinelle non si distingueva né per la devozione né per la raffinatezza delle espressioni, ma a volte compiva buone azioni.

### **GUIGNOL (FRANCIA, FINE XVIII-INIZIO XIX SECOLO)**

La popolarità di Polychinelle era così alta che alla fine del XVIII secolo fu creato un altro personaggio francese, Guignol, a sua immagine e somiglianza (foto 7).

Si tratta di una marionetta d'autore inventata da Laurent Mourget, un tessitore di Lione rimasto senza lavoro.

Guignol indossava abiti quotidiani tipici dei residenti di Lione, parlava nel gergo dei tessitori locali e difendeva i diritti dei lavoratori, il che significa che era molto vicino alla gente comune.



Foto 7. Guignol (foto da Internet da accesso libero)

Non solo ha condiviso la fama di Polychinelle, ma l'ha superata. Una delle migliori è considerata la commedia in tre atti *Il passaggio*, recitata nel gergo dei tessitori di Lione. Era inframmezzato da giochi di parole e allusioni ai duri eventi della loro vita.



La popolarità di Guignol era così grande che il numero di teatri Guignol, cioè quelli in cui recitava come protagonista, aumentò rapidamente e la loro geografia si estese.

Il nome Guignol diventò di uso comune in francese: in Francia e non solo lì, ma in tutta l'Europa occidentale, un burattino azionato con la mano ha preso il nome di "guignol".

Guignol è ancora oggi presente sui palcoscenici dei teatri di burattini francesi, ha solo cambiato pubblico da quello adulto a quello dei bambini.

### **SALSICCIA HANSWURST (GERMANIA E AUSTRIA, FINE DEL XVIII SECOLO)**

Anche la Germania e l'Austria avevano la loro immagine di un eroe nazionale – l'Hanswurst (salsiccia) (foto 8), ma il suo carattere variava da regione a regione.

In Germania, era un buon vecchio ghiottone, un bullo comune, furbo e allegro, un materialista che non si inchinava davanti ad alcuna autorità.

In Austria, si è trasformato in un ingenuo contadino alpino, non particolarmente intelligente, che faceva facilmente cose stupide e cercava ogni opportunità per eludere il lavoro.



Foto 8. Hanswurst (foto da Internet da accesso libero)

Questo personaggio è stato creato da Joseph Stranitzky, il padre della commedia popolare viennese.

Era conosciuto con nomi diversi in varie parti della Germania e dell'Austria: Pikkelhering, Hanswurst, Kasperle.

Le parole e le espressioni dell'allegro e del monello, del realista e del "materialista alla rovescia" Kasperle o Hanswurst sono spesso diventate proverbi.

© Tymofieieva G., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Tymofieieva, G. (2022). Transfrontalita delle immagini letterarie: estrapolazione del personaggio italiano del burattino Pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 86-107.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



Foto 9. Hanswurst tedesco  
(foto da Internet da accesso libero)

Hanswurst di Germania (foto 9) è stato menzionato per la prima volta nel 1494; era un popolano urbano, un sempliciotto, un furbo, un allegro burlone, un buon vecchio goloso, un bevitore e un frequentatore di festa, un personaggio che non riconosceva alcuna autorità, un materialista e un cinico.

Hanswurst austriaco (foto 10) era un contadino alpino, allegro, ingenuo e pigro, non particolarmente

intelligente, furbo, abile e pieno di risorse, fa facilmente

cose stupide, un donnaiolo, ma allo stesso tempo cortese e modesto.

L'eroe tedesco Hanswurst ("Hans la salsiccia"), come il suo progenitore italiano, era dotato di difetti mondani e talvolta anche di vizi.

H.E. Lessing, educatore tedesco del XVIII secolo, scrisse di questo eroe fantoccio nella sua "Diciassettesima Lettera ai Letterati":

"È stupido e goloso, ma la sua golosità gli fa bene, anche se in generale è semplice, ma non privo di astuzia, un codardo, ma allo stesso tempo un temerario. Gli piace mangiare e bere, divertirsi... Non si piega a nessuna autorità... È un grande realista, riesce a sfruttare persino il diavolo. Hanswurst è un materialista dalla testa ai piedi, un praticante sano, che sta sul terreno della realtà vivente" (Lessing, 2003).

Il Kasperle è uno dei preferiti del popolo tedesco e compare ancora nelle strade, nelle piazze, nei bazar e nelle fiere.



Foto 10. Hanswurst austriaco  
(foto da Internet da accesso libero)





Foto 11. Don Cristobal (foto da Internet da accesso libero)

## DON CRISTOBAL (SPAGNA E PORTOGALLO, XVIII SECOLO)

A differenza di altri paesi europei, il teatro delle marionette spagnolo e portoghese era estremamente conservatore. Secondo i gusti e le tradizioni locali, Pulcinella vi ha preso lo splendido nome di Don Cristobal. Ma lo stesso personaggio burattino è molto contraddittorio: in alcune rappresentazioni era un piccolo nobile codardo e arrogante, in altre era un orgoglioso nobile hidalgo, un combattente per la giustizia.

## KAŠPAREK (BOEMIA, FINE DEL XVIII SECOLO)

Il personaggio ceco delle marionette, Kašparek (foto 12), è ritenuto un fratello del Guignol di Lione e del Kasperle tedesco. Apparve nel regno di Boemia alla fine del XVIII secolo, nel 1790, sostituendo il suo predecessore, chiamato Pimperle che parlava il tedesco.

Kašparek parlava al pubblico in ceco, una lingua che all'epoca non era ufficialmente riconosciuta dalle autorità. Il popolo accolse con entusiasmo il nuovo, comprensibile eroe, che protestava contro la dominazione tedesca e austriaca della Boemia.

Kašparek era di solito una marionetta, che rappresentava

Foto 12. Kašparek (foto da Internet da accesso libero)

le sue commedie sia per strada che in varie case. È apparso sul palcoscenico come buffone nelle commedie sul Dottor Faustus e sul Don Giovanni.

Il burattinaio di fama mondiale Matěj Kopecký divenne famoso in Boemia nel XIX secolo, esibendosi al fianco di Kašparek. Un monumento a lui e al suo



personaggio è stato eretto nel 1947 nella città di Koloděj, vicino a Lužnice. È realizzato in marmo bianco. Raffigura il Kašparek di Kopecký, una marionetta dalla quale non si è mai separato.

Kašparek era un contadino ceco di buon carattere e allegro, un furbo sottoproletario, un burlone e un buffone, dalla battuta pronta, allegro, di buon umore, che parlava il ceco (a differenza del suo predecessore Pimperle, che parlava tedesco) e che era in grado di trovare una via d'uscita da qualsiasi situazione difficile.

Questo personaggio divenne un simbolo dell'identità nazionale del popolo ceco e fu di grande importanza durante il periodo della lotta del popolo ceco contro il dominio austriaco.

### **KASPERLE / KASPERL / KASPER (GERMANIA, FINE XVIII SECOLO)**



Foto 13. Kasperle  
(foto da Internet da accesso libero)

Un tedesco assoluto spietato Kasperle (foto 13), amante della birra e delle salsicce e ancora uno dei preferiti del popolo tedesco, appare ancora per le strade, nelle piazze, nei mercati, nelle fiere e intrattiene il pubblico con umorismo rude e volgare, ma è sempre pronto ad aiutare il bene persone fuori da situazioni spiacevoli.

101

Era un personaggio da fiera di carattere

selvaggio, un ghiottone sornione, amante di salsicce, birra e wurstel, intratteneva il pubblico con il suo umorismo rude e volgare, un'altruista, prendeva in giro il ricco avaro e il monaco grasso e goloso, la guardia vigliacca e stupida e la principessa narcisista, non temeva né le streghe né gli stregoni, era intelligente e intraprendente e salvava le persone laboriose e buone da situazioni spiacevoli.



Foto 14. Pinocchio  
(foto da Internet da accesso libero)

## **PINOCCHIO (OCCHIO DI PINO) (ITALIA, XIX SECOLO)**

Nel XIX secolo, l'originale Pulcinella ingenuo e bonario tornò in Italia in trionfo, ed era un burattino di legno vivente chiamato Pinocchio (foto 14).

Il personaggio è stato creato dallo scrittore italiano Carlo Collodi nel 1881.

Era disubbidiente, un allegro bugiardo, un pigro e frivolo egoista, con molti difetti, ma con un cuore gentile.

All'esterno, Pinocchio non assomiglia molto al burattino di Pulcinella. Del personaggio di Pulcinella, rimangono l'ingenuità e la "sfrontatezza di un giovane galletto", e un cuore gentile. Tuttavia, come il suo prototipo, diventa molto popolare sia in Italia che all'estero e, ancora una volta, proprio come il suo predecessore, Pinocchio trasmette il carattere nazionale italiano.

102

## **ZAPFEL KERNS (GERMANIA, FINE XIX E INIZIO XX SECOLO)**

Le traduzioni della fiaba di Carlo Collodi del racconto fecero il giro del mondo e in Germania divenne Zapfel Kerns (foto 15) dello scrittore Otto Julius Bierbaum, trasmettendo i tratti nazionali tedeschi.

A differenza di altri personaggi nazionali di cui Pulcinello era il prototipo, questo eroe nazionale non è diventato molto popolare nel mondo e nemmeno in Germania, nella sua patria.

Allo stesso tempo, ha mantenuto una somiglianza con il prototipo, possedendo tratti caratteriali e aspetto simili.

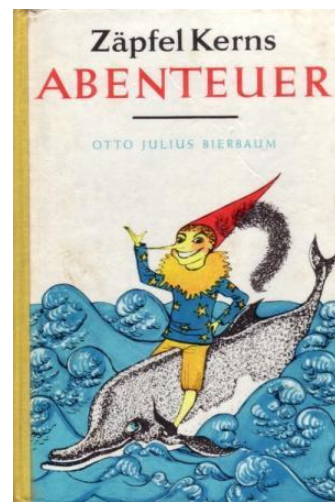


Foto 15. Zapfel Kerns (foto da Internet da accesso libero)



**CONCLUSIONS.** Sull'esempio dell'immagine dell'eroe burattino Pulcinella possiamo rintracciare come in un unico contesto storico leggero, che attraversa i confini politici e culturali, si verifichi un cambiamento dell'immagine dell'eroe nazionale, a seconda del paese, del tempo, degli eventi politici e come in ogni nuovo paese, anche all'interno di uno stesso paese, ma cambiando i confini sociali e culturali l'eroe acquisisca il proprio nome, il proprio carattere, il proprio aspetto, rimanendo lo stesso burattino a guanto, che si esibisce nelle piazze, che recita in opere teatrali di autori già nuovi, ma che è comunque voce del popolo, critico.

Il "limitatore" di questi confini culturali è la società stessa, che dà forma a determinati bisogni e interessi delle persone, che predeterminano il livello stesso e la scelta delle tecnologie per l'esistenza di tale immagine.

### REFERENCES

- Aaronovitch, B. (2011). *Rivers of London*. London: Gollancz.
- Bierbaum, O. J. (2014). *Zäpfel Kerns Abenteuer*. Berlin: Omnium Verlag.
- Bragaglia, A. G., Serao, M. (2001). *I mille volti di una maschera. L'immagine di Pulcinella nelle tradizioni e nell'arte di tutto il mondo*. Napoli: Pagano.
- Caserta, C. (2006). *Pulcinella. Viaggio nell'ultimo Novecento, tra favola e destino*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- César, O. y Torres Monreal, F. (2002). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Česká divadla (2000). *Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav.
- Collodi, C. (2008). *Le avventure di Pinocchio*. Roma: Guinti Junior.
- Esposito, T. (2007). *Il Museo di Pulcinella*, Acerra Nostra, 2007.
- Feuillet, O. (1846). *La Vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures*. Paris, Hetzel.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario del teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- Grano, E. (2013). *Lo cunto de la bulla e de lu cuorno*. Algrafica: Tetraktis MmxIII.
- Hetzel, P.-J. (1874). *Les méfaits de Polichinelle*. Paris: Hetzel.
- Krugkov, S. (2019) *The life and amazing adventures of the famous Signor Pulcinella of Naples*. Moskva: Khignaya Lavka. 88 p. (in rus)
- Lessing, H. E. (2003). *Werke und Briefe*. 12 Bände in 14 Teilbänden. Berlin: Hrsg. v. Wilfried Barner

- Lovito, G. (2017). Pulcinella e Baudolino “maestri” dell’arte della parola e dell’affabulazione. *Babel*. Vol. 35, pp. 135-154.
- McGhee, S. (2015). *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*. New York, New York: Routledge.
- Montano, A. (2003). *Pulcinella. Dal mimo classico alla maschera moderna*. Napoli: Libreria Dante & Descartes.
- Paerl, H. (2002). *Pulcinella. La misteriosa maschera della cultura europea*. Sant'Oreste (RM): Apeiron Editori.
- Plassard, D. (2015). *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*. Milan: Silvana editoriale.
- Revilla, F. (1990). *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rudlin, J. (1994). *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. London, England: Routledge.
- Serafini, L. (1984). *Pulcinellopedia (piccola)*. Milano: Longanesi & C.
- Soldani, A. (2020). *Il segreto di Pinocchio. La storia della "vera" Fatina e dei luoghi del burattino. Con un epistolario inedito*. Con scritti di Claudia Bertocci, Maurizio Bruschi, Giulio M. Manetti. Firenze: Florence Art Edizioni.
- Wagner, K. (2002). *Verkehrserziehung damals und heute. 50 Jahre Verkehrskasper*. Karlsruhe: Wissenschaftliche Staatsexamensarbeit (GHS).

**TRANSFRONTALITY OF LITERARY IMAGES:  
EXTRAPOLATION OF THE ITALIAN PUPPET HERO  
PULCINELLA**  
*Yulia TYMOFIEIEVA*

**ABSTRACT**

The article concerns one of the most important characters of national Italian puppet theatre, the marionette Pulcinella, and its influence on the images of folk heroes of puppet and drama theaters, street performances and literary works in European countries.

National invariants of this character in the theaters and literatures of Western and Central Europe from the time of the appearance of this character to the beginning of the twentieth century are highlighted.

Due to the expansion of economic and political ties, from the beginning of the 17th century, Pulcinella, together with itinerant artists and puppeteers, begins its transition to most European national folk theaters and literature. Depending on the geography of the country,

© Tymofieieva G., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Tymofieieva, G. (2022). Transfrontalita delle immagini letterarie: estrapolazione del personaggio italiano del burattino Pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 86-107.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



its national character traits and national stereotypes, Pulcinella changes his image, his name, his behavior, and language. However, what is the most important, each national puppet retains both external and internal features of their original predecessor, Pulcinella.

Examples provided in the article prove that most of the national invariants of Pulcinella possess his main character trait, that is, a fight against injustice and fierce criticism of authorities. Such characters as the English Punch, the Dutch Pickelgering, the French Polychenelle and Guignol, the German and Austrian Hanswurth, the Spanish and Portuguese Don Cristobal, the Czech Kaszparek and the German Kasperle invariably pursue two main goals: to protect the wronged and to defeat the evil. In each of the countries, the characters created on the prototype of Pulcinella, were warmly accepted by the public and became very popular, especially with common people. At the same time, they differed from the original with their national coloring; they became the mouthpiece of national character traits, national ethnic stereotypes.

The article seconds the opinion of many literary scholars that the origins the marionette character of Pulcinella can be traced to the Italian folk theater hero of Maccus, mainly because Pulcinella adopts the features of that ancient character's appearance, such as an irregularly shaped head, a large hump on his back, a hooked nose, a large belly and lively shrewd eyes. With small changes and variations, these features of appearance are received not only by Pulcinella, but also by the numerous national invariants of this character in Europe. However, all these national invariants also preserve the typical traits of Pulcinella's character, such as cockiness, cunning, thirst for justice and victory in an argument.

105

In the 19th century, the Pulcinella marionette 'returns' to Italy and transforms into the wooden puppet Pinocchio. Carlo Collodi's novel becomes so popular that it is translated in many countries of the world, and the new characters modelled on Pinocchio, acquire national features, such as Zeppel Kern by the German writer Otto Julius Birbaum.

This begins a new round of Pulcinella's influence on the world culture.

**Keywords:** *Pulcinella, traditional image, national invariants of Pulcinella's image, extrapolation of the image, folk theater, commedia dell'arte.*

# ТРАНСФРОНТАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБРАЗІВ: ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ ІТАЛІЙСЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ГЕРОЯ ПУЛЬЧИНЕЛЛИ

Юлія ТИМОФЄЄВА

## АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено розглядові одного з найголовніших персонажів національного італійського театру ляльок, маріонетці Пульчинелле, та його впливу на образи народних героїв лялькових та драматичних театрів, вуличних балаганів та літературних творів європейських країн.

Виокремлено національні інваріанти цього персонажа в театрах і літературах Західної та Центральної Європи з часу появи цього персонажа допочатку XX століття. Завдяки розширенню економічних та політичних зв'язків, з початку XVII століття Пульчинелла починає переходити в національні народні театри та літературу Європи разом із мандрівними артистами ляльководами та маріонетниками.

Залежно від географії країни, національних рис характеру, національних стереотипів, Пульчинелла змінює образ, ім'я, поведінку та мову. Але, найосновніше, що кожна національна маріонетка зберігає більшість як зовнішніх, так і внутрішніх рис свого попередника Пульчинелли.

Приклади, наведені в статті, доводять, що в більшості національних інваріантів Пульчинелли присутня найголовніша його якість – це боротьба з несправедливістю й люта критика влади.

Такі персонажі як англійський Панч, голландський Пікельгерінг, французькі Полішенелль та Гіньоль, німецький та австрійський Гансвурт, іспанський та португальський Дон Крістобал, чеський Кашпарек та німецький Касперле, незмінно переслідують дві основні мети: захищати скривджених і перемагати зло добром.

У кожній з країн, персонажі, створені за прототипом Пульчинелли, тепло приймалися публікою та ставали дуже популярними, особливо у простих людей. При цьому, вони відрізнялись від оригіналу своїм національним забарвленням; вони ставали виразниками національних рис характерів, національним етнічним стереотипом.

Авторка статті поділяє точку зору багатьох літературознавців, що походження героя італійського народного театру маріонетки Пульчинелли можна простежити від героя античного народного театру Маккуса, особливо тому, що Пульчинелла переймає риси зовнішності цього античного персонажа, такі як голову неправильної форми,

© Tymofieieva G., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Tymofieieva, G. (2022). Transfrontalita delle immagini letterarie: estrapolazione del personaggio italiano del burattino Pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 86-107.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-05

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

великий горб на спині, гачкуватий ніс, великий живіт та проникливі очі. З невеликими змінами або варіаціями ці риси зовнішності отримує не тільки Пульчинелла, а й численні національні інваріанти цього персонажа в Європі. Однак, усі ці національні інваріанти зберігають також і типові риси Пульчинелли, такі як задирикуватість, хитрість, жагу до справедливості та перемоги в суперечці.

У ХІХ столітті маріонетка Пульчинелла "повертається" в Італію й перетворюється в дерев'яного Піноккіо. Роман Карло Коллоди стає настільки популярним, що його переводять у багатьох країнах світу, і нові образи, створені на основі Піноккіо, здобувають нові національні риси, як, наприклад, Цеппель Керн німецького письменника Отто Юлиуса Бирбаума. Так починається новий сплеск впливу Пульчинелли на світову культуру.

**Ключові слова:** Пульчинелла, традиційний образ, національні інваріанти образу Пульчинелли, екстраполяція образу, народний театр, комедія дель арте.

Article received Jun 20, 2022

Article accepted November 1, 2022

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-06

UDC: 791.232

## JEWISH ASSOL'S WEDDING PLAN, OR *ESHET HAIAL* BREAKS THE WALLS: AN EXCELLENT WOMAN IN RAMA BURSHTTEIN'S *LAAVOR AT HA-KIR*

© Boris ZISELMAN, 2022

Independent scholar

© Igor USTYUZHYN, 2022

PhD in Philosophy, Associate Professor,  
Department of General and Applied Linguistics

V. N. Karazin Kharkiv National University

4 Svobody Sq., 61022 Kharkiv, UKRAINE

E-mail: [ustyuzhyn@karazin.ua](mailto:ustyuzhyn@karazin.ua)

ORCID: 000-0001-5168-9344

### ABSTRACT

The article is devoted to American Israeli *haredi* director Rama Burshtein's second film *Laavor et ha-Kir* (לעבור את הקיר, 'to break through the wall', Ivrit; in the US: *The Wedding Plan*, 2016).

The first part of the article (dealing with the conscious part of the author's mind) is an attempt to reveal and explain the most important biblical and rabbinic sources that the film is based upon. Burshtein's protagonist, Michal, is an Orthodox Jewish *yerushalmi* spinster in her thirties that desperately wants to get married. She is an active, brave and resourceful lady of faith that represents the best Jewish values. Michal is obviously the *chossid* חיל אשת (woman of valour, *Prov.* 31:10), but, for some strange reason, God does not send her a husband. The excellent wife goes far to get bread (*Prov.* 31:14), and, likewise, Michal goes as far as her religion allows her (a matchmaker, a healer, Ukraine) to get a great husband, even if it requires a miracle.

"A great miracle was here" in the 2d century B.C.E. for the Macabean rebels and Michal expects a (relatively) small one to happen for her at the same place at the same time 22 centuries later. What she needs to do is to make sure that she has done her part of the job and that she is 100 per cent ready.

The second part of the article follows G. K. Chesterton's advice to the critics not to spend much time dealing with the conscious part of the author's mind ("which the author himself can express") but to deal with the subconscious part of the author's mind and say about the

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-06  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

author “the very things that would have made him jump out of his boots.” So, as *Ashkenazim* came out not only from Egypt, but also from Poland / Ukraine (S. Freud, P. Wexler, M. Dorfman), the critics suggest that in 2016 the Burshteins (*cf. burshtyn* and *bursztyn*, amber, in Ukrainian and Polish) staged the modern Jewish version of *Scarlet Sails*, the Christian *feieria* composed by the ethnic Pole Aleksandr Grinevski a hundred years earlier. *Michal is today's dati Israeli Assol'*. Even if Rama Burshtein is not familiar with A. S. Grin, the argument still stands: the Spirit blows where she wants to make sure that between the true artists of any time there is an unconscious community (T. S. Eliot).

**Keywords:** *Assol', Rama Burshtein, Chanukah (feast of Dedication), miracle, ultra-Orthodoxy, woman of valour (Prov. 31:10).*

*For Frieda-Rachel bat Yaakov.*

*Thanks to her, I have come to understand a simple truth, namely: you must make so-called miracles come true yourself.*

*A. S. Grin. Scarlet Sails (1922) [\*1].*

**INTRODUCTION.** In the 1999 Cannes Film Festival the superbly educated Israeli director Amos Gitai presented his film *Kadosh*. The film addressed the issue of the unfortunate status of women in the ultra-Orthodox (*haredi*) society that was hinted at at the very beginning: the film started with a *haredi* talmudist's Morning Prayer in which he thanked God for not creating him a woman [\*2].

Gitai's film was not always accurate in depicting the ultra-Orthodox way of life and was a big challenge to the *haredim* [\*3].



*Laavor et ha-Kir. The Israeli poster*

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.



They could not accept an architect from Crazy Cal speaking to the civilized world on their behalf and had to respond using the same medium. Their response was Gidi Dar and Shuli Rand's famous *Ushpizin* (2004) and two films directed by a woman (sic!): Rama Burshtein's *To Fill the Void* (2012) and *To Break through the Wall* (2016, in English: *The Wedding Plan*). All three films mentioned above are set in an Israeli ultra-Orthodox Jewish community and present the Jewish *haredi* woman in a most favourable light. Mali (*Ushpizin*), Shira (*To Fill the Void*) and Michal (*To Break through the Wall*) are all difficult not to respect, no matter where the spectator stands religiously.

The same can be said about Rama Burshtein (born in 1967 in New York). She and her husband Yaron Burshtein are both *baalei teshuva*. By the year 2017 they had already moved to *Mea Shearim*, Jerusalem's ultra-Orthodox neighbourhood, and had become part and parcel of the *haredi* world. They have four children; two of them refuse to watch their mother's films as they consider the film industry *treif* [\*4].

This paper will discuss the case of Michal, the protagonist of Rama Burshtein's second film *Laavor et ha-Kir* that, like the director herself, 'returned' to *haredi* Judaism and got married late.



*Rama and Yaron Burshtein at the Venice Film Festival, 2012*

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.

## RESULTS AND DISCUSSIONS.

### THE TITLE

The title of the film (unfortunately, changed in English translation) is an allusion to Michal's own words that she said to her friend Martha who was tailoring her wedding dress:

“My wedding plan is like a hit in karate. If I concentrate 100 per cent, I will break the wall. If I only concentrate 99 per cent, I will break my arm.”

Of course, a student of Religion cannot help but compare Michal's wedding plan not only with a karate hit but also with the Jewish concept of *kavvanah ha-lev*, the direction of the heart that implies both concentration and sincerity in prayer.

Another source that comes to mind is an oft-quoted Chasidic parable. Arthur Green summarizes it this way:

The king has stored away his precious possessions in a treasure room, locked with a complex set of keys. The keys were given only to his most special servants. <...> In our generation the keys have been lost altogether. All we can do to get to the treasure (and the King wants us, His beloved children, to have it!) is to smash the lock [\*5].

111

### THE PLOT (WITH LITTLE COMMENTS)

Michal is a very plain *haredi* woman in her thirties that has never been married and, most probably, still a virgin. She lives in Jerusalem with two *shutafot* [\*6] and only dates *haredi* men. She spent altogether 490 hours dating 123 men in 10 years but nothing worked out. Being desperate, she went to see the *dati* healer Chuldah and described the purpose of her visit this way:

“I am tired of being a laughing-stock. I want to be normal. I want to be respected because I have a husband. I want somebody to sing ‘*Eshet Chaial*’ to me”[\*7].

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-06  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



*Michal visiting Chuldah. Note the blouse covering Chuldah's elbows.*

Chuldah applied fish gall counterclockwise on Michal's face to neutralize the evil eye and told Michal that soon she would get married [\*8]. She also recommended that Michal should get married at her son Shimi's wedding hall: Shimi is sure to give her good discount because she is his mother's client. And really, very soon a 36 years old *haredi* man named Gidi proposed to Michal, but suddenly broke his engagement despite Michal had already arranged a wedding dress and a move to her own flat. Anybody would give up, but not Michal: she is *eshet chaial* [\*9]. She had a wedding dress, she had a flat, she had Shimi's wedding hall in Jerusalem (booked for 15 thousand shekel) and a perfect date for the wedding, the eighth day of Chanukah [\*10]. All she needed was to find a *chatan* in 22 days.

“A great miracle was here” 22 hundred years ago for the Macabean rebels and Michal was absolutely sure that God would send her a perfect husband by the end of Chanukah. She even quoted M. *Sanhedrin* 4:5: Everyone is in duty

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.

bound to say “For my sake was the universe created.” Interestingly, Michal seems to use this phrase out of its original legal context. It is a possibility that she knows this phrase in Rabbi Simcha Bunem’s (1765-1827) interpretation:

Everyone must have two pockets, with a note in each pocket, so that they can reach into the one or the other, depending on the need. When feeling high and mighty one should reach into the left pocket, and find the words: “I am but dust and ashes” [\*11]. But, when feeling lowly and depressed, discouraged or disconsolate, one should reach into the right pocket, and, there, find the words: ‘For my sake was the world created’ [\*12].

If this is the case, Michal is not arrogant; she is ‘lowly and depressed’.

Michal’s mother was very much concerned about her daughter’s intention and invited a rabbi (skillfully played by Yaron Burshtein) to speak to her. The rabbi was also very much taken aback by Michal’s arrogance / faith and he told her bluntly: what you are doing is called “to rely on the miracle.”

Tractate *Taanit* describes several cases when a Torah scholar (Choni ha-Meagel, Rav Huna, Nachum Ish Gam Zu and others) endangered himself or his colleague relying on the miracle. The story of Nachum is of special interest: Nachum Ish Gam Zu was a cripple who lay in bed in a dilapidated house. His disciples sought to remove his bed and then to remove the furniture, but Nachum told them, ‘My children! First remove the furniture, and then remove my bed, because you may be assured that as long as I am in the house, the house will not collapse.’ So they removed the furniture and then removed his bed and the house then collapsed (TB *Taanit* 21a). The Talmud is not appreciative of this kind of behaviour. TB *Taanit* 20b reads:

A person should never stand in a dangerous place and say ‘A miracle will be performed for me because the miracle may not be performed for him. And even if <...> a miracle will be performed for him, it will be deducted from his merits.



Michal's response to her rabbi's warning is remarkable: "I do not require a miracle from God. I require from myself to believe in His plan."

Like Ish Gam Zu, she believes that everything works for the better for her: Gidi broke his engagement only because God had planned a better match for Michal.

So, she continues dating *haredi* men and even flies to Ukrainian Uman' for a day to pray for a miracle at Rabbi Nachman of Bratslav's (1772-1810) sacred tomb [\*13].

Nevertheless, the right man does not come out and Michal begins to fast to put even more pressure on God [\*14].



Rama Burshtein. Photo.

The day before the day she visits the *mikveh* as the *dati kalah* is supposed to. When the time comes to go to the wedding hall, she still does not have a groom.

Nevertheless, Michal puts on her wedding dress and goes to the wedding hall anyway. There she finds Shimi who proposes to her.

He tells Michal that he fell in love with her at first sight when he saw her at his mother's 'office' reading *Tehilim* while she was waiting to be received.

He only thought that a woman like this did not need his mother's service. Michal agrees to marry Shimi.

The film ends with a Shabbat dinner scene depicting Michal with her head covered exactly the way Rama Burshtein covers her head and Shimi singing "*Eshet Chaial*" to her.



## ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ ' P. S.: A GRIN

A wife, beloved by her husband, enticing,  
sweet with love,  
With charming lips and pleasant speech.  
Everything that came out of her lips was like  
the creation of Truth.

An excellent woman, praised in her city,  
She extends a helping hand to everyone,  
Says good things and tells what they  
like to hear,

Does what people like,  
Her mouth did not engender any evil.  
Everyone loves her,  
Renpetnefret.

[A Praise to a Loving Wife][\*15]



A. S. Grin. A Ukrainian stamp, 2005.

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-06  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

Exactly one hundred years prior to the release of *Laavor et ha-Kir*, Aleksandr Grin (1880-1932) began working on his most famous novella, *Alye Parusa* [Scarlet Sails]. The novella (or, rather, *feieria*, as Grin called it) became a classic and was made into a 1961 film by the famous Soviet director Aleksandr Ptushko. Two more versions followed: Boris Stepantsev's *Assol'* (1982) and Aleksandr Stekolenko's *Pravdivaia Istoriia ob Alykh Parusakh* [The True Story about the Scarlet Sails] (2010).

To cut the long story short, the *feieria* tells the story of Assol', a lonely young girl who lives at the seashore village Caperna in a very hostile surrounding. The villagers find her crazy as Assol' firmly believes (and tells everybody) that her groom (whom she never saw) will take her out of this horrible place coming on a ship under the scarlet sails. Once the young, handsome and kind Captain Arthur Gray was sailing by Caperna and suddenly felt like going fishing there. He went ashore and saw Assol' sleeping in the woods (not unlike a Faun in Arnold Böcklin's painting), fell in love with her at first sight and slipped his treasured old ring onto the pinky of her right hand [\*16].

Later he heard the villagers telling Assol's story, so all he needed to do then was to buy plenty of scarlet silk and to have the scarlet sails for his ship. Grey's crew believed that the shrewd captain wanted to smuggle the most expensive silk abroad as "anybody can have whatever kind of sails he wants to," but to everybody's surprise he sailed to Caperna to take Assol' out of it [\*17].



*Aleksandr Grin. Photo, 1908*

At the times when everybody admired the novella and Ptushko's film based on it Yuriy Boianovich dared to call *Alye Parusa* a very harmful story.

His argument was like this: it does not matter what A. S. Grin had intended, *de facto* he had paved the road to hell as the target group for *Alye Parusa* turned out to be Soviet teenage girls.

They will naturally identify themselves with Assol' and later (following Eric Berne) will become passive imitating her. All the Assol'- type girl needs to do is to wait for her prince Charming [\*18].

But what if he does not show up?

**CONCLUSIONS.** We only hope that the ultra-Orthodox female 30 + audience of *Laavor et ha-Kir*, unlike Soviet teenagers, is able to think critically and does not imitate Michal. To echo her rabbi, "What will happen to their faith if they do not get married during the Chanukah"?

Rama Burshtein wrote and staged a Jewish fairy-tale and it should be treated as such.

## NOTES

[\*1] (Grin 1978: 79).

[\*2] The term "haredim" is borrowed from *Is.* 66:5: "Listen to the word of YHWH, you who tremble [haredim] at his word" (NJB). Heilman estimates, that slightly over half of the approximately 550,000 Jews who fall into this category live in Israel (Heilman [1992]: 12).

[\*3] On *Kadosh* see: Dushi 2011.

[\*4] Non-*kosher*, *i. e.* not fit for religious reasons (Yiddish). (Lyukimson 2017).

[\*5] (Green 2000: 132).

[\*6] Female flatmates (Ivrit).

[\*7] A passage from the *Book of Proverbs*, chapter 31 that is traditionally sung by a Jewish *dati* husband to his wife at Shabbat dinner. Chuldah is the prophetess, mentioned in *2 Ki.* 22:14-20. In Norse mythology Hulda ("hiding", "secrecy" in Old Norse) is a sorceress.

[\*8] The technique known at least from the times of *The Book of Tobit* (c. 200 B.C.E): "The angel said, "Catch the fish; <...> Cut it open, take out gall, heart and liver <...> for gall, heart and liver have curative properties" (*Tb.* 6:4-5, NJB).

[\*9] A woman of valour (*Pr.* 31:10, Hebrew).

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.

[\*10] 15,000 NIS is about 4,500 American dollars. Chanukah originates in *1 M.* 4:59: “Judas [Yehudah, called ha-Makabi], with his brothers and the whole assembly of Israel, made it a law that the days of the dedication of the altar should be celebrated yearly at the proper season, for eight days beginning on the twenty-fifth of the month Kislev, with rejoicing and gladness (NJB).

[\*11] *Gen.* 18:27.

[\*12] Quoted in: (Limmer 2018).

[\*13] Half-jokingly, Rama Burshtein admitted that R. Nachman made a miracle for her and her crew, too. When they arrived to Uman’ to film Michal at R. Nachman’s tomb their new German camera got broken. It turned out impossible to repair it in the Ukraine, and Burshtein’s *hiloni* (!) actors told her that it had happened because R. Nachman did not want them to film at his tomb. The whole group had to return to Israel and Burshtein was desperate: she knew she did not have enough funds to take her team to Uman’ again. However, when they arrived to the Ben Gurion airport, she got a message saying that the company *Yes* had sent her money that she never expected to receive. ‘See, said Burshtein to her actors, you were wrong when you said that Rabbi Nachman did not want us to film at his tomb. He just wanted us to visit him twice’ (Lyukimson 2017).

[\*14] *cf. M. Taanit* 2:4.

[\*15] *A Praise...* 1984.

[\*16] (Grin 1978: 51-52).

[\*17] (Grin 1978: 74).

[\*18] “One morning a crimson sail will gleam in the sun on the far horizon. The shimmering pile of crimson sails on a white ship will head straight towards you, cutting through the waves. This wonderful ship will sail in silently; there will be no shouting or salvos; a great crowd will gather on the beach. Everyone will be amazed and astounded; and you’ll be there, too. The ship will sail majestically up to the very shore to the strains of beautiful music; a swift boat decked out in rugs, flowers and gold will be lowered from the ship. “Why have you come? Whom are you searching for?” the people on the beach will say. Then you’ll see a brave and handsome prince; he’ll be standing there and stretching forth his hands towards you. “Hello, Assol!” he’ll say. “Far, far away from here I saw you in a dream and have come to take you away to my kingdom forever. You will live with me there in a deep rose valley. You shall have everything your heart desires; we shall be so happy together your soul will never know the meaning of tears and sadness.” He’ll take you into his boat, bring you to the ship, and you’ll sail away forever to a glorious land where the sun comes up and where the stars will descend from the sky to greet you upon your arrival” (Grin 1978: 29-30).

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol’s Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein’s *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.



## REFERENCES

- Dorfman 2008: Dorfman, Michael'. Jews and Life. *The Way Jews Descended from Slavs*. Moskva: ACT (in Rus).
- Dushi 2011: Dushi, Nava. 'Seeking the Local, Engaging the Global: Women and Religious Oppression in a Minor film' in: *Israeli Cinema Identities in Motion*. Austin: University of Texas Press. PP. 213-225.
- Freud 1939: Freud, Sigmund. *Moses and Monotheism* (translated by Katherine Jones). Letchworth: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Green 2000: Green, Arthur. *These Are The Words. A Vocabulary of Jewish Spiritual Life*. Woodstock: Jewish Lights Publishing, 2000.
- Grin 1978: Grin, A[leksandr]. S[tepanovich]. *Crimson Sails* (translated by Fainna Glagoleva) in: Grin, A[leksandr]. *Crimson Sails*. Moskva: Progress Publishers, 1978. PP. 13-83.
- Heilman [1992]: Heilman, Samuel. *Defenders of the Faith. Inside Ultra-Orthodox Jewry*. New York: Schocken books.
- Limmer 2018: Limmer, Seth. *Enough, Already! Or, For My Sake The World Was Created* [online]. Available at: <https://www.chicagosinai.org/worship/sermons/enough-already-or-for-my-sake-the-world-was-created>. Accessed 29 Dec., 2021.
- Lyukimson 2017: Lukimson, Petr. *Rama dlia Dushi* [Rama for the Soul] [online]. Available at: <https://jewish.ru/ru/people/culture/180281>. Accessed 15 Sep., 2021.
- M. *Sanhedrin* in: *Mishnayoth*. Vol. IV. *Order Nezikin*. Gateshead: Judaica Press, 1983.
- The New Jerusalem Bible*. Study Edition. London: Darton, Longman and Todd, 1994.
- A Praise...* 1984: [A Praise to a Loving Wife] in: *Lyrical Poetry of the Ancient East*. Moskva: Nauka. P. 132 (in Rus).
- Talmud Bavli, *Taanit*. New York: Mesorah Publications, n. d (Schottenstein Edition).
- Talmon et al. 2011: Talmon, Miri and Yaron Peleg, eds. *Israeli Cinema Identities in Motion*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Wexler 1993: Wexler, Paul. *The Ashkenazic Jews: A Slavo-Turkic People in Search of a Jewish Identity*. Columbus: Slavica Publishers.



## ПЛАН ВЕСІЛЛЯ, АБО ЮДЕЙСЬКА АССОЛЬ ПРОБИВАЄ СТІНУ: ЧЕСНОТНА ЖІНКА У ФІЛЬМІ РАМИ БУРШТЕЙН «ЛААВОР ЕТ ХА-КІР»

Борис ЗІСЕЛЬМАН, Ігор УСТЮЖИН

### АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено другому фільму ультра-ортодоксальної американо-ізраїльської режисерки Рами Бурштейн – «Лаавор ет ха-Кір» (רַקִּיר לַאֲבוֹר, «пробити стіну», іврит; в американському прокаті – «Весільний план», 2016).

Перша частина статті (що апелює до свідомості авторки) розкриває та коментує основні біблійні та рабинські джерела, на яких базується сюжет. Протагоніст «Лаавор ет ха-Кір» Міхаль – активна, смілива та винахідлива незаміжня єрусалимлянка, яка втілює найкращі єврейські якості.

Єдина проблема – їй вже за тридцять, а Бог чомусь не посилає їй чоловіка, хоча вона є справжньою хасидською לֵיב לַשָּׂמַיִם (ешет хайял) – жінкою-воїном, «чесотною жінкою» (Пр. 31:10). Чесотна жінка «їде далеко, щоб здобути хліб свій» (Пр. 31:14), і Міхаль використовує всі можливі не заборонені своєю релігійною практикою методи (навіть їде до України) для того, щоб на свято Хануки в Єрусалимі здійснилося ще одне чудо.

«Велике чудо було тут» у другому сторіччі до н. е. для Єхуди ха-Макабі (Юди Макавея) та його братів, і героїня очікує, що ще одно (зовсім невелике, стосовно першого) здійсниться для неї та її нареченого за двадцять два сторіччя від першого – на тому ж місці, в той самий час. Вона лише має бути для цього стовідсотково готовою.

У другій частині статті критики дослухалися честертонівської поради не гаяти багато часу, пояснюючи свідому частину авторської психіки (яку сам автор має пояснити), а, замість цього, спробувати висвітлити авторську підсвідомість і показати речі, від яких автор має вистрибнути зі штанів.

Отже, оскільки ашкеназійці пішли (чи, може, навіть, походять) не тільки з Єгипту, а й з Польщі / України також (З. Фройд, П. Векслер, М. Дорфман), запропоновано наступну гіпотезу: 2016 року Р. та Я. Бурштейни (пор.: «бурштин» та «bursztyn», українською та польською) втілили на екрані свою версію добре відомої слов'янам християнської феєрії етнічного поляка А. Гриневського.

Міхаль – то є сучасна ізраїльсько-юдейська Ассоль. Критики наполягатимуть на цьому, навіть якщо буде доведено, що режисерка ніколи не читала «Яскраво-червоних

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-06  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

парусів» (1916-21). Дух віє, де воліє, для того, щоб між усіма художниками всіх часів забезпечити несвідомий зв'язок (Т. С. Еліот).

**Ключові слова:** Ассоль, Рама Бурштейн, «чесотна жінка» (Пр. 31:10), Ханука («свято Відновлення»), ультра-ортодоксія, чудо.

Article submitted on 05 September 2022

Accepted on 04 November 2022

© Ziselman B., Ustyuzhyn I., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Ziselman, B., Ustyuzhyn, I. (2022). Jewish Assol's Wedding Plan, or *Eshet Haial* Breaks the Walls: an Excellent Woman in Rama Burshtein's *Laavor at ha-Kir*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 108-121.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-06  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

## Author Guidelines

The Journal is recommended for researchers and teachers of philological disciplines, postgraduate and undergraduate students, anyone who is interested in the philological problems of our time.

**Languages** – English, German, French, Italian, Spanish.

**Frequency** – 1-2 issues per year.

All articles of the journal receive a DOI (Digital Object Identifier):  
<https://doi.org/10.26565/2521-6481-X>

At all stages of the publication process the journal 'Accents and Paradoxes of Modern Philology' strives to meet ethical behaviour high standards set forth in the Ethical Code of The Scientist of Ukraine and in the Committee on Publication Ethics (COPE).

All submitted for publication articles should meet the academic ethics requirements (see <http://ori.hhs.gov/avoiding-plagiarism-self-plagiarism-and-other-questionable-writing-practices-guide-ethical-writing>), i.e.

- to be an indisputable scientific novelty;
- to take into account the advanced contemporary publications on the relevant issues and the history of its study;
- to correspond to the scientific priorities of the journal;
- to be based on the original texts of the quoted sources. Articles should represent innovative and previously unpublished research results.

All manuscripts are evaluated for their scientific quality regardless of author's race, ethnicity, gender, sexual orientation, religion, nationality or political opinions.

Every article undergoes a double-blind peer-review in terms of two months after its submission to the Editorial Board.

All articles undergo the mandatory plagiarism check using the plagiarism online detector [Strikeplagiarism.com](http://Strikeplagiarism.com). The authors can submit the papers by email [editor.accents@karazin.ua](mailto:editor.accents@karazin.ua) or on the Journal's site <https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal/index> (author's registration form).

The publication is free of charge.

By submitting the paper to the Journal, the authors shall confirm their correspondence to all the editorial requirements.

By submitting an article for publication, the author thereby agrees to publish his / her full text on the journal's official web-site, on the web-site of Vernadsky National Academic Library of Ukraine and to be referred by scientometric databases.

- **UDC index:** without indentation, align left, in capital letters, no bold font.
- **Title of the article\*:** in capital letters, bold font, align center
- **Copyright:** © Nikonenko O., 2022.
- surname, name, academic degree, affiliations, department, university or organization and its address including city and country, personal email, ORCID (align right).
- **Abstract\*:** it should contain 1800 signs (300 words) at least; it should be informative, reflect the content of the article, reveal the stages of the research; without abbreviations or quotations.
- **Keywords\*:** 5 at least; they should correspond to the main content of the article; separated by comas.

\* The article submitted in Spanish, Italian, French should be accompanied by English translation of: Title of the article Author(s) Name and Surname, Information about the author(s), Abstract, Keywords.

• **Main text of the article:** should contain the following structure elements: **INTRODUCTION** (the problem statement, the relevance of the research, the goal and tasks of the research, literature review, materials and methods), **RESULTS AND DISCUSSIONS.**

• **Conclusions.**

• **References:**

the title is 'REFERENCES' in capital letters, bold font, align center.

The reference list in English must comply with APA (American Psychological Association) citation style.

The sources are listed after the title 'REFERENCES' in alphabetical order and not numbered.

The authors are recommended to get acknowledged with APA citation style on the Organization's website <https://apastyle.apa.org/> or to follow the

instruction

hereby

[http://www.library.univer.kharkov.ua/pages/bibliography/apa\\_style.pdf](http://www.library.univer.kharkov.ua/pages/bibliography/apa_style.pdf).

If available, it is mandatory to indicate the DOI identifier number of the autoed sources,

e.g.: Brownlie, D. (2007). Toward effective poster presentations. *European Journal of Marketing*, 41, 1245–1283. DOI: 10.1108/03090560710821161

### **Basic requirements for article text**

The article should be submitted in rtf, doc or docx format. Its length should be about 5000 – 10000 words (without tables, images and schemes).

**Font:** Times New Roman, 14 pt.; 1 pt. spacing; paragraph spacing 12 pt.

**Fields:** symmetrical (2-2-2-2 cm).

The authors are kindly asked:

- not to indent the first line of the paragraph;
- not to use the underlining;
- not to use italicizing excessively;
- not to use the automatic hyphenation.

Be sure that all the web-references has full and correct URL addresses.

In-text references are made in the text after the citation according to APA citation style.

All footnotes should be grouped in a same block and given at the end of the article before the References.



## Пам'ятка авторам

**Місія журналу** – об'єднати зусилля науковців, зацікавлених в увиразненні культурологічного ракурсу філологічних досліджень.

**Мова публікації** – англійська, іспанська, італійська, німецька, французька.

**Періодичність публікації:** 1-2 рази на рік.

Подані до публікації статті мають відповідати міжнародним правилам академічного письма й академічної етики (див. <http://ori.hhs.gov/avoiding-plagiarism-self-plagiarism-and-otherquestionable-writing-practices-guide-ethical-writing>), зокрема:

- містити безперечну наукову новизну;
- враховувати провідні сучасні публікації з відповідної проблематики й історію її розгляду;
- відповідати науковим пріоритетам журналу;
- спиратися на оригінальні тексти цитованих джерел.

Статті мають представляти нові, раніше не опубліковані дослідження.

Усі статті проходять обов'язкову перевірку на відсутність у тексті академічного плагіату з використанням антиплагіатної інтернет-системи [Strikeplagiarism.com](http://Strikeplagiarism.com) та проходять подвійне сліпе рецензування.

Кожна стаття отримує DOI.

Матеріали подаються електронною поштою на адресу [editor.accents@karazin.ua](mailto:editor.accents@karazin.ua) або через сайт журналу <https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal/index> (через форму реєстрації автора).

**Структура статті:**

- **УДК:** друкується без відступу, вирівнювання по лівому краю, великими літерами, нежирним шрифтом.
- **Назва статті\*:** великими літерами, шрифт – жирний, вирівнювання по центру
- **Копірайт:** © Ніконенко О., 2022.

- прізвище, ім'я та по батькові, науковий ступінь або освітньо-кваліфікаційний рівень, посада, місце роботи, робоча адреса, адреса електронної пошти, номер ORCID (вирівнювання по правому краю).

- **Анотація мовою статті\***: обсягом 1800 знаків (300 слів); має бути інформативною, стисло відобразити зміст статті, розкривати основні етапи проведеного наукового дослідження; без аббревіатур, скорочень, цитат з власних текстів чи текстів інших авторів.

- **Ключові слова мовою статті\***: не менше 5; мають відобразити основний текст статті; наводяться в називному відмінку, через кому.

- **Основний текст статті**: повинен містити такі структурні елементи:

**ВСТУП** (постановка проблеми, актуальність, мета статті, завдання, огляд праць з даної проблематики), **РЕЗУЛЬТАТИ ТА ДИСКУСІЇ** (виклад основного матеріалу) тощо.

- **Висновки**

- **Список використаних джерел (References)**: заголовок REFERENCES друкується великими літерами, без двокрапки, вирівнювання по центру, шрифт – жирний.

Бібліографічний опис джерел англійською мовою (References) оформлюється відповідно до норм стилю APA (American Psychological Association)

Джерела після слова «REFERENCES» розташовуються за англійським алфавітом, без нумерації рекомендуємо ознайомитися з повним текстом шостого видання «Publication manual of the American Psychological Association»

[https://drive.google.com/file/d/11L8dhTghVvmGFrwQwTqXd\\_zCPagJzzRo/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/11L8dhTghVvmGFrwQwTqXd_zCPagJzzRo/view?usp=sharing)

Керівництва щодо опису джерел згідно з шостим виданням «Publication manual of the American Psychological Association» можна подивитися за посиланням

[https://drive.google.com/file/d/1GroXRW4lzFAn\\_HeggOuQ98FG7nc8Hi\\_/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1GroXRW4lzFAn_HeggOuQ98FG7nc8Hi_/view?usp=sharing)

Обов'язково вказувати ідентифікатори DOI для тих джерел, де вони є, наприклад: Brownlie, D. (2007). Toward effective poster presentations. *European Journal of Marketing*, 41, 1245–1283. DOI: 10.1108 / 03090560710821161

Якщо в статті наявні посилання на джерела кирилицею:

Список усіх джерел подається оформленим відповідно до норм стилю APA (American Psychological Association) в перекладі англійською мовою із зазначення наприкінці в круглих дужках мови джерела, наприклад: Zagurenko, A. A. (2002). *Economic optimization*. Kyiv: Nauka Publ. (in ukr).

Після списку використаних джерел розміщуються:

- **Назва статті англійською мовою** (\*якщо статті іспанською, італійською чи французькою мовою)

- **Ім'я та прізвище автора (авторів), інформація про автора (авторів) англійською мовою** (\*якщо статті іспанською, італійською чи французькою мовою)

- **Анотація англійською мовою (Abstract)** обсягом 1800 знаків (300 слів); має бути інформативною, стисло відображати зміст статті, розкривати основні етапи проведеного наукового дослідження; без аббревіатур, скорочень, цитат з власних текстів чи текстів інших авторів.

- **Ключові слова англійською мовою (Keywords)** не менше 5; мають відображати основний текст статті; наводяться в називному відмінку, через кому.

- **Назва статті українською мовою** (\*для всіх статей)

- **Ім'я та прізвище автора (авторів), інформація про автора (авторів) українською мовою** (\*для всіх статей)

- **Анотація українською мовою** обсягом 1800 знаків (300 слів); має бути інформативною, стисло відображати зміст статті, розкривати основні етапи проведеного наукового дослідження; без аббревіатур, скорочень, цитат з власних текстів чи текстів інших авторів.

**Ключові слова українською мовою** не менше 5; мають відображати основний текст статті; наводяться в називному відмінку, через кому.

### **Технічне оформлення**

Стаття має бути текстовим документом у rtf, doc або docx форматі.

До друку приймаються статті обсягом 5000 – 10000 слів (без урахування таблиць, малюнків і схем).

Шрифт Times New Roman, розмір шрифту – 14, міжрядковий інтервал – 1, міжабзацний інтервал – 12 пт.

Будь ласка,

- не робіть абзацні відступи
- не використовуйте підкреслення тексту
- не зловживайте курсивним виділенням тексту.
- не використовуйте автоматичний перенос слів.

Слідкуйте, щоб усі Інтернет-посилання у тексті супроводжувалися повними коректними адресами URL.

Посилання на джерело подається в тексті статті після цитати.

Усі примітки розташовуйте, будь ласка, одним блоком наприкінці статті перед списком використаних джерел.

Журнал «Акценти та парадокси сучасної філології» («Accents and Paradoxes of Modern Philology») відповідає вимогам політики відкритого доступу до повного опублікованого змісту згідно з Будапештською Декларацією відкритого доступу (2002 р.).

Кінцевий користувач отримує доступ до журналу безкоштовно.

Політика журналу дозволяє і заохочує розміщення авторами в мережі Інтернет (наприклад, у сховищах установ або на особистих веб-сайтах) рукопису роботи, як до подання цього рукопису до редакції, так і під час його редакційного опрацювання, оскільки це сприяє виникненню продуктивної наукової дискусії та позитивно позначається на оперативності та динаміці цитування опублікованої роботи (див. The Effect of Open Access).

Автори, які публікуються у цьому журналі, залишають за собою право на авторство своєї роботи та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License 4.0 International (CC BY 4.0), котра дозволяє іншим особам вільно розповсюджувати опубліковану роботу з обов'язковим посиланням на авторів оригінальної роботи та першу публікацію роботи у цьому журналі

Фактом подання матеріалу до видання «Акценти та парадокси сучасної філології» («Accents and Paradoxes of Modern Philology») автор висловлює згоду з чинною в нашому журналі редакційною політикою, етичними принципами рецензування й редагування статей, політикою

відкритого доступу, положеннями про авторські права та про конфіденційність.

З усіх питань відносно публікації статті в журналі «Акценти та парадокси сучасної філології» («Accents and Paradoxes of Modern Philology») можна звертатися за електронною адресою: [editor.accents@karazin.ua](mailto:editor.accents@karazin.ua)

Сайт журналу: <https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>



Scientific publication  
International Scientific Journal  
**Accents and Paradoxes of Modern Philology**

V. N. Karazin Kharkiv National University  
Svobody Square, 4, Kharkiv 61022 Ukraine

Responsible person: Tetiana CHERKASHYNA

Наукове видання  
Міжнародний науковий журнал  
**Акценти та парадокси сучасної філології**

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Майдан Свободи, 4, Харків 61022 Україна

Відповідальна особа: Тетяна ЧЕРКАШИНА