

**TRAUMĂ ȘI SUFERINȚĂ ÎNTRE PAGINĂ ȘI ECRAN -
BĂIATUL CU PIJAMALE ÎN DUNGI¹**

**TRAUMA AND SUFFERING BETWEEN THE PAGE AND
THE SCREEN - *THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS***

Rebeca-Rahela MARCHEDON

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: rebeca.marchedon@uab.ro

Abstract

This study proposes a comparative analysis that shifts between the literary text and its cinematic adaptation, exploring the distinct ways in which innocence, childhood trauma, and the tropes of suffering are configured across two different narrative mediums. The inquiry is grounded in adaptation theory, critical concepts from trauma and memory studies, and research on Holocaust representations, aiming to examine the translatability of these sensitive dimensions within the process of transmedial transfer. The analysis focuses on comparing the techniques through which action, atmosphere, and imagery are evoked, constructed, and sustained throughout the narrative unfolding. At the heart of the investigation lie the mechanisms by which the two mediums convey affect, painful memory, and childhood fragility,

¹ Article History: Received: 26.08.2025. Revised: 12.09.2025. Accepted: 15.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: MARCHEDON, R.R (2025). *TRAUMĂ ȘI SUFERINȚĂ ÎNTRE PAGINĂ ȘI ECRAN - „BĂIATUL CU PIJAMALE ÎN DUNGI”*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 93-115. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.2.4>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

revealing how meaning is negotiated in the space between word and image, while also addressing the challenge of rendering such content in an explicit and accessible form in film. This perspective highlights the tension between the ambiguity of the novel and the visibility of the cinema: whereas Boyne constructs trauma through suggestion and silence, entrusting the reader with the task of filling in the “gaps of meaning,” Mark Herman’s adaptation favors immediate emotional impact, relying on the power of imagery, montage, and music. Key scenes unfold across a dual expressive register, introspection and linguistic mediation in the text, versus corporeality and pathos in the film. The two modes of representation are not mutually exclusive, but rather complementary, offering converging perspectives on the same trauma and illustrating adaptation as a creative rewriting, situated at the intersection of memory, emotion, and ethics.

Keywords: tropes of suffering; The Holocaust; childhood trauma; literature versus film; word and image.

Rezumat

Studiul de față propune o analiză comparativă care culisează între textul literar și adaptarea cinematografică, explorând modurile distincte prin care inocența, trauma infantilă și tropii suferinței sunt configurați în două medii narative diferite. Demersul se sprijină pe teoriile adaptării, pe conceptele critice ale studiilor despre traumă și memorie și pe cercetările privind reprezentările Holocaustului, urmărind traductibilitatea acestor dimensiuni sensibile în procesul transmedial. Analiza se concentrează pe compararea tehnicilor prin care acțiunea, atmosfera și imaginile sunt sugerate, construite și menținute pe parcursul derulării narative. În centrul investigației se află mecanismele prin care cele două medii transpun afectul, memoria dureroasă și fragilitatea infantilă, relevând modul în care sensul este negociat în spațiul dintre cuvânt și imagine, dar și problematica redării explicite și accesibile în film. Această perspectivă evidențiază tensiunea dintre ambiguitatea romanului și vizibilitatea cinematografică: dacă Boyne construiește trauma prin sugestie și tăcere, lăsând cititorului sarcina de a completa „golurile de sens”, adaptarea lui Mark Herman privilegiază efectul afectiv imediat, mizând pe forța imaginii, a montajului și a muzicii. Scenelor-cheie li se revelează un dublu registru expresiv, introspecția și medierea prin limbaj în text, respectiv corporalitatea și patosul în film. Cele două forme de reprezentare nu se exclud, ci se completează, configurând perspective complementare asupra aceleiași

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

traume și ilustrând adaptarea ca rescriere creativă, situată între memorie, emoție și etică.

Cuvinte-cheie: tropi ai suferinței; Holocaust; trauma infantilă, literatură versus film, cuvânt și imagine.

Introducere

Relația dintre literatură și cinematografie se conturează astăzi ca un teritoriu fertil de cercetare, întrucât filmul nu se limitează la a reproduce textul literar, ci îl reconfigurează printr-un transfer de sensuri către limbajul vizual și corporal al imaginii. Adaptarea devine, astfel, mai mult decât o simplă transpunere: ea funcționează ca o rescriere creativă, capabilă să schimbe atmosfera, impactul emoțional și chiar modul în care memoria și trauma sunt percepute de public. În acest sens, pe de-o parte, filmul extinde aria de receptare a literaturii, făcând-o accesibilă unui public mai larg, iar pe de altă parte, generează noi modalități de înțelegere a experienței narative. Așa cum subliniază Linda Hutcheon și Siobhan O'Flynn în lucrarea acestora despre teoria asupra adaptării, relația noastră cu poveștile nu este niciodată una statică, ci presupune o reluare creativă, în care memoria și inovația se întrepătrund. Cele două autoare consideră că ne apropiem de o poveste care ne atrage și, prin procesul adaptării, îi propunem variațiuni. În acest sens, adaptarea nu trebuie înțeleasă ca o copie, nici ca un act de reproducere mecanică. Ea funcționează mai degrabă ca o reluare, dar fără a deveni o simplă replicare. Adaptarea presupune simultan memorie și transformare, continuitate și diferențiere (Hutcheon & O'Flynn, 2006/2013, p. 173). Se sugerează, astfel, că procesul adaptării transcende simpla reproducere, pentru a deveni un act de reconfigurare estetică și culturală. Așadar, adaptarea funcționează simultan ca formă de continuitate și de diferență: ea confirmă permanența unor structuri narative familiare, dar le reactivează prin inovație, oferind cititorului sau spectatorului atât recunoașterea unui univers cunoscut, cât și surpriza ineditului.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Când vorbim despre modificarea atmosferei și a impactului emoțional, aceasta poate fi atribuită faptului că redarea cinematografică utilizează un instrumentar diferit față de cel al textelor scrise. A exprima o poveste prin intermediul limbajului, fie vorbit, fie scris, nu coincide niciodată cu reprezentarea sa vizuală și auditivă în diferitele forme artistice și performative (Hutcheon & O'Flynn, 2006/2013, p. 23). Cercetătoarele sunt de părere că interpretarea vizuală, gestuală și muzicală poate exprima emoții complexe și genera reacții afective, dar nu poate reproduce subtilitatea verbală și structura narativă a prozei sau poeziei, relatarea în cuvinte și prezentarea performativă reprezentând modalități distincte, fiecare cu avantaje și limite proprii. În acest sens, ele susțin, inspirându-se din teoriile lui Kramer și Woolf, că muzica joacă un rol esențial în crearea legăturii dintre spectator și imagine, conferind senzația de profunzime interioară prin ritm, timbru și dinamică, traducând emoții și oferind acces la interioritatea umană. Această perspectivă recunoaște, totodată, criticile formulate la adresa simplificării literaturii în film, dar subliniază potențialul cinematografiei de a exprima emoții care rămân inaccesibile limbajului scris (Hutcheon & O'Flynn, 2006/2013, pp. 3-23).

Prin trecerea de la limbajul scris la cel vizual, mesajul poate fi intensificat sau nuanțat, producând schimbări atât în modul de redare, cât și în cel de interpretare. Astfel, memoria traumatică, tropii suferinței, afectul și gradul de victimizare transmise prin text pot dobândi o forță diferită atunci când devin imagine vizibilă și corporală. Aceasta constituie și obiectul central al studiului nostru - explorarea registrelor prin care inocența, afectul, trauma infantilă și tropii suferinței sunt configurați în două medii narative distincte. Totodată, trauma copilăriei și contextul Holocaustului, așa cum se regăsesc în romanul cadru analizat, *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) de John Boyne, abordează teme ce ridică probleme etice majore și testează atât limitele limbajului literar, cât și puterea expresivă a imaginii vizuale. Atenția se va focaliza, astfel, asupra diferențelor și complementarităților dintre cuvânt și imagine, între ambiguitate și vizibilitate, subtilitate și intensitate. În continuare, vom examina modul în care acțiunea,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

atmosfera, victimizarea și imaginile sunt sugerate, construite și menținute pe parcursul derulării evenimentelor, analizând mecanismele prin care cele două medii transpun memoria dureroasă, fragilitatea infantilă și modul în care sensul este negociat în spațiul median dintre cuvânt și imagine, precum și experiența afectivă generată de fiecare mediu și impactul diferențiat asupra receptorului.

Contextualizare

În această direcție, considerăm esențial și de o importanță aparte să întreprindem o trecere în revistă, chiar dacă fără pretenția unei analize exhaustive, a profilului literar al autorului volumului supus atenției. Totodată, se impune investigarea contextului în care opera a văzut lumina tiparului, precum și a modului în care aceasta a cunoscut o transpunere cinematografică, fapt ce conferă textului o nouă dimensiune interpretativă și deschide posibilități de lectură aflate la intersecția dintre literatură și adaptare cinematografică. În ceea ce îl privește pe autor, John Boyne se înscrie printre cei mai importanți scriitori irlandezi contemporani, remarcându-se printr-o operă diversă, care reunește atât romane adresate copiilor, cât și texte dedicate publicului matur. Traduse în peste cincizeci de limbi, scrierile sale au dobândit un impact internațional semnificativ, contribuind la consolidarea unei voci literare de o amplitudine aparte. Romanul ales pentru analiza noastră este, de altfel, cea mai cunoscută creație a sa, *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*), care a depășit pragul de 2,5 milioane de exemplare vândute la nivel mondial și a fost încununat cu numeroase distincții, între care se remarcă titlul de „Cartea anului pentru copii” în Irlanda (Boyne, n.d.). Totuși, succesul său literar nu se limitează la acest volum. Boyne a continuat să captiveze cititorii printr-o serie de romane² care explorează teme complexe, de la

² Romanul *The Heart's Invisible Furies* se conturează drept unul dintre cele mai mari succese editoriale recente, confirmând puterea autorului de a îmbina dimensiunea personală cu reflecția socială și istorică. În aceeași linie, volume precum *My Brother's Name Is Jessica* (2019), *The Thief of Time* (2020) sau *A History of Loneliness* (2014) îmbogățesc universul său narativ, ilustrând

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

fragilitatea identității până la istoriile tăcute ale suferinței și ale rezilienței umane. *Băiatul cu pijamale în dungi* a fost publicat pentru prima dată în Irlanda, în anul 2006, fiind încadrat oficial în categoria literaturii pentru copii. Dincolo de această etichetare, însă, romanul propune o narațiune de profunzime, urmărind destinul tulburător al lui Bruno, un copil german de numai nouă ani, a cărui existență se desfășoară în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, într-un context istoric impregnat de dramatismul și oroarea Holocaustului.

Tema Holocaustului, prin gravitatea și complexitatea sa, ridică, așa cum observă James Edward Young în *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, dificultăți majore de reprezentare, întrucât orice relatare literară implică nu doar evocarea, ci și interpretarea evenimentului, în funcție de modul în care acesta este memorat. Despre Holocaust ne amintim în funcție de modul în care este prezentat, iar această reconstituire a trecutului depinde de textele care îi dau formă și voce în actualitate (Young, 1988/1990, p. 1), afirmă Young, subliniind astfel importanța pe care reprezentările literare, dar și adaptările cinematografice o au în procesul de universalizare a traumelor istorice. În această perspectivă, romanul lui John Boyne se integrează în corpusul narativ care, prin rescriere și reinterpretare, contribuie la modelarea memoriei colective și la negocierea sensului unei traume ce transcende granițele contextului național, înscriindu-se astfel în literatura universală. Răspunsul impresionant al publicului, reflectat de vânzările masive, demonstrează capacitatea poveștii de a transmite emoții și de a genera empatie, consolidând relevanța

diversitatea și coerența unei opere aflate într-o permanentă expansiune. Receptarea sa în spațiul cultural românesc nu a întârziat să se manifeste, prin traducerea unor volume precum *Un călător printre secole* (*A Traveler at the Gates of Wisdom*) (2020), *Ruinele timpului* (*All the Broken Places*) (2022) – o așa zisă continuare a romanului *The Boy in the Striped Pyjamas*, de data aceasta, povestea fiind spusă din perspectiva lui Gretel, sora lui Bruno -, *Furiile inimii* (*The Heart's Invisible Furies*) (2017) sau cele două apariții recente din seria *Elemente* (*The Elements*), *Apa* (*Water*) (2023) și *Pământ* (*Earth*) (2024). Prin aceste traduceri, publicul român are acces direct la paleta bogată a scriiturii boyniene, ce alternează între forța evocatoare a istoriei și explorarea sensibilă a umanului.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

literaturii ca instrument de reflecție asupra traumelor istorice. Circulația pe scară largă a romanului facilitează, totodată, formarea și consolidarea memoriei colective a Holocaustului.

Cu toate acestea, în lumina faptului că romanul se înscrie în sfera ficțiunii, funcționând ca o reconstituire imaginativă sau o extensie creatoare a evenimentelor istorice, el deschide orizonturi tematice de o densitate etică și istorică aparte: inocența pusă față în față cu ororile războiului, fragilitatea prieteniei și imposibilitatea de a înțelege în întregime dimensiunea răului. În acest context, textul devine nu doar un simplu act narativ, ci și un spațiu de reflecție profundă, care provoacă cititorul la interogații etice și la meditații asupra felului în care evenimentele sunt reprezentate, precum și asupra memoriei colective, ca mijloc de conservare și reinterpretare a experiențelor istorice. Conform lui Young, această suprapunere între ficțiune și istorie ridică probleme de credibilitate, întrucât aceste tipuri de texte nu redau evenimentele trăite întocmai din perspectiva unui supraviețuitor sau martor; cercetătorul subliniază faptul că valoarea lor nu constă în precizia factuală, ci în felul în care limbajul metaforic și structurile narrative creează înțelegere asupra Holocaustului. Poveștile nu sunt simple documente, ci forme de memorie colectivă, unde istoria, legenda și literatura se întâlnesc, producând paradigme de sens, modele de rezistență și reflecții asupra condiției umane în fața dezastrului (Young, 1988/1990, pp. 40-50). Această epocă nu poate fi cunoscută decât prin intermediul multiplelor sale reprezentări (literare, istorice, memoriale), dar și prin adaptări cinematografice, muzee sau opere de artă. Dintre acestea, cinematografia, alături de text, constituie un punct privilegiat al prezentului demers: prin montaj, unghiuri de filmare, compoziție vizuală și limbaj nonverbal, ea conferă memoriei o dimensiune unică, transmițând prin tăceri, expresii și gesturi forme de evocare imposibil de reprodus în scris.

În acest context, romanul *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) a cunoscut în 2008 o adaptare cinematografică realizată de producătorul britanic David

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Heyman, în regia lui Mark Herman - *Băiatul în pijama vărgată*³. Dincolo de succesul artistic și de recunoașterea critică, filmul a devenit obiect al unor polemici intense. Numeroși cercetători ai Holocaustului au reproșat adaptării faptul că distorsionează realitățile istorice, deplasând accentul de la victime spre familia ofițerului nazist, sugerând chiar o empatie față de aceasta. Istoricul Michael Gray atrage atenția asupra lipsei de realism a scenariului, subliniind că, în realitate, copiii evrei deportați în lagăre erau executați imediat la sosire, ceea ce face imposibilă verosimilitatea unei prietenii între un copil evreu și fiul comandantului. Mai mult, Gray observă că nivelul de receptare a filmului variază semnificativ în funcție de nivelul de cunoaștere istorică și de predispozițiile ideologice ale spectatorilor: pentru un public cu un bagaj cultural redus asupra Holocaustului, filmul poate părea un vehicul empatic și accesibil, în timp ce pentru un public avizat, el riscă să devină o formă de denaturare estetică a memoriei colective (Gray, 2014). Astfel, adaptarea cinematografică a romanului lui John Boyne ilustrează tensiunea dintre forța emoțională a reprezentării artistice și exigențele fidelității istorice, dintre eficacitatea narativă a ficțiunii și imperativele etice ale memoriei Holocaustului.

În literatura și cinematografia axate pe drama războiului, și mai ales în cazul Holocaustului, un leitmotiv care traversează întreaga acțiune este *suferința*. Aceasta nu se manifestă doar ca o stare emoțională individuală, ci capătă valențe colective, devenind un instrument prin care cititorul sau spectatorul poate simți, în mod aproape tangibil, impactul devastator al atrocităților istorice. Suferința devine astfel un cod simbolic al memoriei traumatice, un vehicul prin care trecutul se face prezent și relevant în conștiința contemporană. Atât romanul propus spre analiză, cât și adaptarea cinematografică a acestuia construiesc în jurul suferinței un joc complex al *tropilor durerii*. Deși povestea rămâne aceeași, literatura și cinematografia transmit durerea în moduri diferite:

³ Lansat în Regatul Unit pe 12 septembrie 2008, filmul a fost apreciat de public pentru intensitatea impactului emoțional, consolidată prin filmările din Budapesta, inclusiv într-un cimitir, și prin coloana sonoră compusă de James Horner, care conferă o gravitate suplimentară narațiunii vizuale.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

literatura favorizează *reflecția și introspecția*, în timp ce filmul *amplifică impactul emoțional* prin imagini și sunet. Această diferență evidențiază faptul că aceeași narațiune poate fi receptată în mod diferit, iar suferința, deși omniprezentă, capătă forme variate în funcție de mediu, transformând experiența artistică într-o percepție profundă.

Tropii ai suferinței – text literar / adaptare cinematografică

Secțiunea de față își propune să investigheze modul în care *suferința*, leitmotiv al narațiunii, este construită și comunicată atât în textul literar, cât și în adaptarea cinematografică. Analiza se concentrează asupra *tropilor durerii*, figuri, simboluri și mecanisme narative sau vizuale, evidențiind diferențele și complementaritățile între cele două medii, precum și impactul lor asupra receptării emoționale și cognitive a poveștii.

În analiza romanului, se poate observa că suferința nu este prezentată în mod direct, ci este construită cu o subtilitate care oglindește atât inocența copilului, cât și brutalitatea realităților istorice. Experiența lui Bruno, filtrată prin perspectiva unui copil care nu poate înțelege pe deplin contextul ideologic și moral al Holocaustului, conferă suferinței o dimensiune profund emoțională. Această tensiune între naivitate și realitate constituie esența tropului suferinței: cititorul este martor al limitărilor impuse de mediu, al separărilor forțate și al pierderilor trăite de protagonist, percepând astfel tragedia printr-o lentilă subiectivă și simbolică. Deși narațiunea este redată de un narator extradiegetic, focalizarea rămâne internă (folosind termenul, așa cum teoretizează Genette, într-un sens mai puțin strict), concentrată preponderent asupra trăirilor și percepțiilor lui Bruno, copilul comandantului nazist. Această strategie narativă permite accesul direct la universul interior al personajului infantil și facilitează o înțelegere a evenimentelor prin prisma inocenței specifice vârstei, invitând cititorul să reconstituie drama Holocaustului printr-o lentilă subiectivă, fragmentară și neștiutoare.

Cititorul urmărește desfășurarea acțiunii așa cum este ea trăită și interpretată de unul dintre personaje, având acces direct la momentul în care evenimentele lasă o amprentă asupra

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

conștiinței acestuia. Astfel, se evită efectul de distanțare caracteristic relatării ulterioare la persoana întâi (Friedman, 1955; as cited in Genette, 1972/1980, p. 164). *Suferința* în roman se articulează printr-un mecanism subtil de *sugestie indirectă* - cititorul resimte durerea tocmai prin incapacitatea lui Bruno de a o percepe conștient. Un exemplu elocvent îl constituie dialogurile copilului cu sora sa despre „fermă”, în care inocența lor contrastează cu realitatea crudă a proximității unui lagăr de concentrare, pe care ei nu o conștientizează:

[...] Acest loc trebuie să fie „la țară“ zise Gretel întorcându-se pentru a-și privi triumfătoare fratele.

- La țară?

- Da, e singura explicație, nu vezi? [...]

- Da... acceptă Bruno, dând din cap și încercând să rețină ideea.

- Dar la ora de geografie am învățat că la țară trăiesc fermieri și animale și că ei produc alimente, că există terenuri uriașe ca acesta, unde trăiesc și muncesc oameni, care ne trimit toată mâncarea cu care ne hrănim noi. [...] Asta trebuie să fie. Suntem la țară. Poate că aceasta e casa noastră de vacanță, adăugă ea plină de speranță (Boyne, 2006/2019, p. 41).

Mai mult, romanul operează printr-o infantilizare calculată a denumirilor proprii – “Out-With” [Afară-cu] pentru Auschwitz și “Fury” [Furie/Bestialitate], o transfigurare fonetică a termenului german *Führer* pentru a desemna liderul nazist, evidențiind modul în care realitatea istorică este filtrată și remodelată prin prisma percepției naive a copilului, conferindu-i textului o tensiune subtilă între inocență și ororile nevăzute ale lumii adulte. Prin aceste procedee, suferința se revelează mai degrabă prin omisiune și sugestie decât prin expunere directă: inocența copilului intră în coliziune cu ororile unei realități implacabile, iar cititorul este atras într-un spațiu al percepției subtile, obligat să simtă și să mediteze asupra efectelor devastatoare ale Holocaustului. Figura dictatorului apare ca o prezență filtrată, aproape spectrală, intensificând tensiunea dintre puritatea copilăriei și cruzimea istorică, între naivitate și

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

groază. În acest cadru narativ, suferința nu este doar trăită, ci performată literar, iar textul devine un teren al empatiei critice, în care cititorul participă activ la reconstruirea sensului, la negocierea traumei și la reflecția asupra fragilității umane în fața istoriei. Această reinterpretare a textului poate fi privită prin prisma esteticii recepției formulate de Hans Robert Jauss, pentru care opera literară dobândește existență deplină doar prin actul receptării active. Jauss consideră că în relația dintre autor, operă și cititor, acesta din urmă nu are un rol pasiv și nu se limitează la simple reacții reflexe, ci devine un participant activ, capabil să influențeze parcursul istoric al operei literare. Fără implicarea sa conștientă, nu se poate vorbi despre o reală existență istorică a textului. Din această perspectivă, estetica receptării se definește ca un spațiu intermediar între pasivitatea lecturii și un proces activ de înțelegere și interpretare (Jauss, 1970, p. 8). Astfel, lectura nu constituie un simplu gest pasiv, ci o formă de co-creație, în care cititorul participă la edificarea sensului. Jauss se opune, astfel, perspectivelor critice ce marginalizează rolul publicului, subliniind că experiența estetică presupune o trecere de la simpla receptare la o comprehensiune activă, capabilă să genereze noi interpretări și chiar noi producții de sens. Pentru Jauss, opera literară nu este un element autonom, desprins de contextul său de receptare. Ea se aseamănă mai degrabă cu o partitură muzicală, care capătă viață de fiecare dată prin interpretarea cititorilor, trezind în mod constant ecouri și semnificații noi în conștiința acestora (Jauss, 1970, p. 10). Textul, prin strategiile sale interne și printr-o rețea de semnale orientative, trasează un itinerariu interpretativ, dar își lasă cititorul să proiecteze așteptări, să umple goluri și să completeze parcursul hermeneutic prin propria implicare. O operă literară influențează, așadar, modul în care este recepționată, orientând cititorii spre o anumită interpretare prin diverse mijloace textuale, cum ar fi indicii clare sau subtile, elemente familiare ori sugestii indirecte (Jauss, 1970, p. 12). O altă strategie narativă deosebit de relevantă în structura textului o constituie pregnanța simbolică, ce servește nu doar ca instrument de sugestie literară, ci și ca mecanism prin care textul cultivă ambiguitatea semnificațiilor, invitând la o lectură reflexivă, ce transcende acțiunea imediată și pătrunde în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

registrul ideatic și afectiv al operei. Prietenia cu Shmuel, aflat de cealaltă parte a gardului, accentuează ruptura între cele două lumi și subliniază contrastul dintre inocență și ororile războiului. În acest context, pijamaua în dungi capătă un statut emblematic: devine simbol al suferinței, al pierderii identității și al captivității, o metaforă puternică a vulnerabilității absolute. Simbolul, ca instrument de expresie a traumei, se dovedește a fi mai puternic decât relatarea directă, explicită, manifestându-se în text cu o pregnanță mai mare decât în alte forme de reprezentare.

Astfel, trauma din text pare să se structureze pe același tipar cu manifestarea ei psihică, așa cum o definește Cathy Caruth, nu ca o experiență pe deplin conștientizată în momentul trăirii, ci ca un eveniment care revine tardiv, într-o formă fragmentată și indirectă. Caruth subliniază că trauma nu poate fi relatată în mod direct, pentru că nu este pe deplin trăită atunci când are loc. Ea se înregistrează în mod incomplet, pentru a se reactiva mai târziu prin repetiții compulsive, tăceri inexplicabile, metafore încărcate de semnificație sau gesturi involuntare. În acest sens, limbajul devine mai degrabă o formă de a sugera trauma decât de a o comunica. Este necesar ca ea să fie exprimată într-o formă de limbaj care rămâne, sub o formă sau alta, întotdeauna literar, un limbaj care, chiar atunci când pare să ofere claritate și sens, provoacă în același timp înțelegerea, dar o și așază sub semnul întrebării (Caruth, 1996, pp. 4-7). Trauma „vorbește” nu prin propoziții afirmative, ci prin elipse, reluări și imagini simbolice, adesea, mai mult prin ceea ce nu se spune decât prin ceea ce este formulat. Potrivit autoarei, trauma este o rană care se face auzită, care ne provoacă să o ascultăm, încercând să ne transmită ceva despre o realitate sau un adevăr care altfel ar rămâne inaccesibil. Acest adevăr nu se referă doar la ceea ce cunoaștem, ci și la ceea ce rămâne ascuns în gesturile și cuvintele noastre (Caruth, 1996, p. 4). Literatura, metafora și tăcerea se constituie astfel în spații privilegiate de urgență ale traumei, locuri în care aceasta se manifestă fără a se articula pe deplin. Așadar, în contrapunct cu adaptarea cinematografică, romanul permite o imersiune profundă în conștiința personajului, amplificând dimensiunea simbolică și ambiguitatea

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

suferinței, oferind cititorului spațiul de a reflecta asupra impactului acesteia în conturarea identității personajelor.

Pe de altă parte, transpunerea textului în registrul cinematografic oferă modalități noi, complementare, de livrare a mesajului artistic original. Julie Sanders susține că adaptarea, în genere, evidențiază multiple strategii de transformare și reinterpretare a unui text, de la rescieri și variațiuni la transpoziții de gen, inclusiv din literatură în film sau teatru, dar și în medii moderne precum jocuri video, romane grafice, muzică sau dans. Conform acesteia, adaptările scot frecvent în evidență golurile, omisiunile și zonele de tăcere ale textului inițial, implicându-se adesea într-un demers de „citire printre rânduri”. Ele propun completări sau echivalențe pentru elementele prezente în textul sursă și pun accent pe absențele și lipsurile acestuia (Sanders, 2006/2016, pp. 75, 126). Astfel, procesul de adaptare nu se limitează la fidelitate față de textul sursă, ci urmărește să facă opera accesibilă și relevantă pentru noi categorii de public, reimaginând semnificațiile și extinzând posibilitățile expresive ale materialului original, un demers esențial mai ales în adaptările pentru cinema și televiziune ale romanelor clasice (Sanders, 2006/2016, pp. 22-24). Transpunerile cinematografice, după cum arată Robert Stam, integrează tehnici din muzică, poezie sau pictură, traducându-le într-un limbaj vizual și sonor propriu filmului. Multiplele „piste” (imagine, sunet, muzică) permit redarea complexității narațiunii, iar montajul sau suprapunerea imaginilor reflectă simultan planuri temporale și emoționale. Lumina / iluminarea cadrelor și personajelor sugerează stări și simboluri, iar personajul devine vizibil prin gesturi, voce, costume și muzică, conferind expresivității o densitate și o imediată complexitate imposibil de obținut în textul scris:

Cinematograful poate include literalmente pictura, poezia și muzica [...]. El face posibilă punerea în scenă a contradicțiilor culturale temporalizate nu doar în interiorul cadrului, prin decor, costume și altele asemenea, ci și prin interacțiunea și contradicțiile dintre diversele piste [...]. Personajul cinematografic formează un amalgam straniu de fotogenie, mișcare corporală, stil actoricesc,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

gesturi, spațiu, costum, accent și timbru al vocii, toate amplificate și modelate de dialog. [...] Regizorii, între timp, au opțiunea de a asocia un anumit personaj cu un tip specific de iluminare (Stam, 2005, pp. 22-24)⁴.

În analiza adaptării cinematografice a romanului *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*), suferința se manifestă sub multiple forme, transmise predominant prin mijloace vizuale și sonore, fiecare având un rol definitoriu în conturarea dimensiunii dramatice a experienței personajelor. *Tropul vizual* domină, construind un impact imediat asupra spectatorului prin imagini sugestive: cadrele care surprind lagărul (Imaginea 1), chipurile chinuite ale prizonierilor (Imaginea 2 și 3), teama și groaza inocentului Bruno (Imaginea 4). Fiecare detaliu vizual funcționează ca un semn al suferinței, ilustrând atât violența concretă a mediului, cât și trauma psihologică generată de acesta.



Imaginea 1



Imaginea 2

⁴ Textul original: "The cinema can literally include painting, poetry, and music [...]. The cinema makes it possible to stage temporalized cultural contradictions not only within the shot, decor, costume, and so forth, but also through the interplay and contradictions between the diverse tracks [...] the cinematic character forms an uncanny amalgam of photogenie, body movement, acting style, gestures, locale, costume, accent and grain of voice, all amplified and molded by dialogue. [...] Filmmakers, meanwhile, have the option of associating a given character with a specific kind of lighting" (Stam, 2005, pp. 22-24).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR



Imaginea 3



Imaginea 4

Montajul și jocul de lumini amplifică această dimensiune simbolică. Cadrele întunecate, neclare sau puternic contrastante devin *tropi simbolici ai fricii, morții și suferinței*, construind o atmosferă vizuală încărcată de anxietate și anticipație nefastă. Scenele în care Bruno pătrunde în lagăr sunt filmate într-o lumină sumbră, apăsătoare, care accentuează izolarea și vulnerabilitatea personajului, transformând spațiul fizic într-un teritoriu al terorii și al opresiunii. Prin alternanța luminii și a umbrelor, precum și prin ritmul montajului, filmul creează un impact vizual sugestiv, în care tensiunea psihologică se traduce în simbolism estetic, reflectând dramatismul și suferința personajelor. Coloana sonoră susține și amplifică suferința prin muzică sumbră, alături de sunete ambientale caracteristice lagărului: fluierul gardienilor, comenzi autoritare, vaiete de durere și țipetele finale care ating apexul tragediei. Tăcerea, folosită strategic în scena finală, devine aproape asurzitoare, înlocuită doar de o muzică apăsătoare care amplifică tensiunea și disperarea. Aceasta pare a exprima durerea în locul personajelor,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

transformând experiența spectatorului într-o participare emoțională directă la tragedia lor.

Secvențe în oglindă: corespondențe și diferențe între text și adaptare

Pentru a surprinde diferențele de construcție narativă dintre textul literar și adaptarea sa cinematografică, este relevantă o analiză comparativă a unor secvențe-cheie, în care tropii narativi și simbolici sunt transpuși, reinterpretați și nuanțați prin specificul fiecărui mediu artistic. Vom urmări, așadar, trei momente sugestive: prima întâlnire a lui Bruno cu Shmuel la gard, scena „trădării” prietenului său și secvența finală, cea a lagărului și a camerei de gazare.

Prima întâlnire cu Shmuel la gard constituie un exemplu revelator al felului în care romanul și filmul își construiesc, prin mijloace diferite, *tropul naivității și cel al suferinței*. În textul literar, perspectiva narativă centrată pe Bruno este impregnată de inocență și confuzie, ceea ce conferă secvenței o valoare simbolică subtilă. Bruno interpretează lumea printr-un filtru infantil, deformant: „Cred că Polonia e în Danemarca” (Boyne, 2006/2019, p. 117) devine expresia unei geografii imaginare, iar situația celor doi copii este pusă pe același plan, prin analogia dintre plictiseala izolării sale și presupusa „joacă” a lui Shmuel în lagăr. Întrebarea legată de purtarea „pijamelor în dungi” ilustrează incapacitatea lui Bruno de a sesiza adevărata natură a realității din spatele gardului. În acest context, gardul apare, pentru el, nu ca o frontieră a morții, ci ca un fel de barieră ludică, o linie ce desparte două teritorii de explorat. Limbajul simplu, copilăros, plin de neînțelegeri, creează o tensiune dramatică puternică: suferința nu este arătată explicit, ci este doar sugerată, lăsată în seama cititorului care percepe ceea ce Bruno nu poate înțelege.

În film, însă, *tropul vizual* preia rolul central. Gardul capătă o pregnanță simbolică imediată, fiind prezentat nu ca o simplă limită spațială, ci ca imagine concretă a separării, a captivității și a excluderii. Înfățișarea lui Shmuel, fragil, murdar, îmbrăcat în „pijamele” sale inconfundabile, devine semnul vizibil al suferinței fizice și al degradării, contrastând puternic cu

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

apariția lui Bruno, curat, sănătos, îmbrăcat în haine elegante. Această opoziție vizuală accentuează diferența dintre o copilărie idilică și realitatea sumbră a lagărului, conferind întâlnirii o tensiune simbolică pe care literatura o transmitea mai ales prin sugestie și prin jocul limbajului. Muzica tristă, plasată discret în fundal, transmite emoția în mod direct, orientând spectatorul spre o receptare imediată a suferinței, acolo unde romanul cultiva ambiguitatea și interpretarea subtextuală.

Se poate observa că opțiunea autorului pentru focalizarea internă, limitată exclusiv la perspectiva copilului comandantului nazist, are drept consecință restrângerea orizontului narativ și excluderea vocilor altor personaje, ceea ce generează o ambiguitate structurală. Această ambiguitate funcționează ca un spațiu deschis, care reclamă intervenția interpretativă a cititorului și transformă lectura într-un act de receptare activă. Astfel, cititorul adult, plasat într-o poziție privilegiată de cunoaștere, este chemat să intuiască adevărul tragic ascuns dincolo de simplitatea limbajului copilului. Ne aflăm aici în fața a ceea ce Wolfgang Iser definea drept „goluri de sens”, momente de suspendare textuală ce solicită cititorului completarea prin propria experiență, cunoaștere istorică și empatie:

Textul reprezintă un întreg sistem de astfel de procese și, prin urmare, este limpede că în interiorul lui trebuie să existe un loc rezervat celui menit să realizeze reconstituirea sensului. Acest loc este marcat de golurile textului – de spațiile albe pe care cititorul este chemat să le umple. Ele nu pot fi completate de sistemul însuși și, în consecință, nu pot fi acoperite decât de un alt sistem. Ori de câte ori cititorul reușește să „închidă” aceste goluri, comunicarea ia naștere. Golurile funcționează ca un fel de pivot în jurul căruia gravitează întreaga relație dintre text și cititor. Astfel, „spațiile albe” structurate ale textului stimulează procesul de idee pe care cititorul îl realizează, însă întotdeauna în termenii impuși de text (Iser, 1976/1987, p. 169)⁵.

⁵ Textul original: “The text is a whole system of such processes, and so, clearly, there must be a place within this system for the person who is to perform the reconstituting. This place is marked by the gaps in the text – it consists in the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

În acest mod, semnificația nu se oferă ca dat fix, ci se constituie treptat, prin proiecțiile și suplinirile cititorului, pentru care tăcerea devine la fel de elocventă precum rostirea. Textul se organizează ca un sistem al sugestiilor și absențelor, întemeiat pe o poetică a nedesemnăturii, unde trauma și suferința nu sunt reprezentate direct, ci doar deduse din fragilitatea vocii narative. Golurile devin, astfel, centrul vital al actului de lectură, punctul în jurul căruia sensul este co-construit de autor și receptor.

Pe de altă parte, adaptarea cinematografică vine să atenueze și, într-o anumită măsură, să rezolve această ambiguitate. Spre deosebire de roman, filmul nu se limitează la privirea inocentă a copilului, ci recurge la multiplicarea perspectivelor narative: se deschide către universul părinților lui Bruno, al surorii sale și, mai ales, către realitatea brutală a lagărului și a deținuților. Prin mijloacele specifice limbajului vizual, adaptarea conferă un context suplimentar și o concretizare a ceea ce textul alegea să lase în suspensie, transformând astfel experiența receptării.

Dacă ne îndreptăm către următoarea scenă, cea în care Bruno îl „trădează” pe Shmuel, observăm că aceasta redă unul dintre momentele de maximă tensiune morală ale romanului și ale adaptării cinematografice, relevând felul în care *tropul suferinței* se intersectează cu cel al *vinovăției* și al *inocenței* fragile.

În textul literar, evenimentul este narat prin filtrul interiorității lui Bruno, care devine spațiul unei lupte intime între dorința de a-și proteja prietenul și frica paralizantă în fața autorității. Suferința nu este doar exterioară, ci mai ales psihologică: Bruno trăiește o criză morală pe care nu o poate conceptualiza în întregime, căci nu are reperele necesare pentru a înțelege gravitatea propriilor gesturi. Fraza narativă surprinde această tensiune: a făcut un lucru rău, dar natura răului îi scapă.

blanks which the reader is to fill in. They cannot, of course, be filled in by the system itself, and so it follows that they can only be filled in by another system. Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text” (Iser, 1976/1987, p. 169).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Momentul în care locotenentul Kotler îl chestionează, „îl cunoști pe băiatul ăsta, Bruno?” (Boyne, 2006/2019, p. 175), declanșează un conflict interior insuportabil. Incapacitatea de a rosti adevărul, stomacul care „i se răsucea” și impresia că ar putea vomita redau, prin limbajul corporal, violența unei vinovății pe care Bruno nu o poate exprima altfel. În acest fel, romanul construiește *tropul suferinței* din interior, prin intermediul percepțiilor corporale și al confuziei morale, conferind secvenței o dimensiune subtilă, dar profund dramatică.

În adaptarea cinematografică, accentul cade pe expresivitatea vizuală și sonoră. Tropul vinovăției nu se mai articulează prin vocea interioară a naratorului, ci prin chipul lui Bruno, unde se citesc, într-o succesiune rapidă, regretul, rușinea și frica. Privirea abătută, gesturile ezitante și tăcerea apăsătoare trădează frământarea copilului, pe care spectatorul o resimte direct. Muzica discretă, tristă și tensionată, completează atmosfera de vinovăție și suferință, amplificând emoția în lipsa explicită a unui discurs narativ interior. Filmul traduce, astfel, conflictul moral într-o cheie vizuală și auditivă, transformând indecizia copilului într-un moment de intensă participare emoțională pentru privitor.

Ultima scenă propusă spre analiză, cea a lagărului și a camerei de gazare, marchează punctul culminant al traseului narativ și simbolic, oferind cea mai intensă materializare a *tropului suferinței*. În redarea narativă, secvența este relatată prin percepția lui Bruno, care rămâne până la capăt prizonier al propriei inocențe. „Apoi în cameră se făcu foarte întuneric și, într-un fel, în ciuda haosului ce urmă, Bruno descoperi că încă îl mai ținea pe Shmuel de mână și nimic în lume nu l-ar fi determinat să-i dea drumul” (Boyne, 2006/2019, p. 214). Moartea nu este explicitată, ci doar sugerată prin întuneric și haos, lăsându-l pe cititor să intuiască tragedia. Tropul inocenței oarbe în fața morții este dominant: pentru Bruno, tot ce contează în acel moment este faptul că îl ține de mână pe prietenul său. Această perspectivă conferă scenei o forță cu atât mai tulburătoare, întrucât cititorul, având conștiința deznodământului, trăiește anticipat suferința în locul copilului și devine martor al unui destin pe care personajul însuși nu are capacitatea de a-l înțelege. În acest punct,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ambiguitatea se manifestă cu pregnanță - moartea lui Bruno nu este niciodată rostită direct, ci se lasă doar întrevăzută prin simbolul întunericului și prin imaginea finală a mâinii strânse în continuare între Bruno și Shmuel.

Adaptarea cinematografică transpune această secvență într-un limbaj vizual și sonor cu o forță tragică deosebită. Tropul vizual al întunericului este amplificat prin imagini reci, lipsite de culoare, prin ploaia apăsătoare, prin graba soldaților și prin spațiile închise, metalice, dominate de o austeritate mortuară. Așa cum afirmă Sorina Victoria, într-o cercetare despre reprezentarea maladivului, „existența mundană, marcată de durere și boală, se identifică cu întunericul, iar sfârșitul, înțeles ca experiență fundamentală de descifrare a misterului ultim, se înscrie în simbolistica creștină a luminii” (Victoria, 2005, p. 372). Întâlnirea mâinilor lui Bruno și Shmuel devine simbolul prieteniei ca ultim refugiu în fața morții, un gest care în film dobândește o forță emblematică. Actul unirii mâinilor transcende simpla expresie corporală și devine un semn dens de semnificație, evocând nu doar ideea unei treceri către lumină, în sens spiritual și simbolic, ci și un apel discret, dar insistent, adresat privitorului: acela de a contempla propria fragilitate existențială. Dincolo de convențiile sociale și de ierarhiile impuse, imaginea sugerează o radicală egalitate în fața morții, care dizolvă diferențele și reconfigurează sensurile. În acest context, viața se revelează ca un spațiu al comuniunii, al iubirii și al păcii, iar rolurile noastre, oricât de fixate ar părea, rămân reversibile. Existența însăși pare a fi înzestrată cu un mecanism subtil și implacabil prin care ne reamintește, mereu, acest adevăr esențial. Montajul, dominat de întuneric total, încheie scena printr-un plan lent, care se îndepărtează, lăsând în urmă doar imaginea statică a pijamalelor în dungi abandonate. Este punctul culminant al ororii, o imagine de o forță simbolică devastatoare, care rămâne impregnată în memoria vizuală a spectatorului, clarificând sensul.

Reflecții de ansamblu

Lectura comparativă a romanului *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) și a adaptării sale

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cinematografice dezvăluie nu doar diferențe de mediu expresiv, ci și tensiuni profunde între două moduri de a transmite trauma istorică.

Textul literar cultivă ambiguitatea și tăcerea semnificativă: prin focalizarea internă asupra conștiinței copilului, prin ezitățile și golurile de sens, romanul obligă cititorul să participe activ la reconstituirea tragediei, să o completeze prin propria imaginație și prin propria memorie culturală. Este o strategie a sugestiei și a fragmentarului, care lasă loc incertitudinii, dar tocmai prin aceasta dobândește o forță de sugestie poetică.

Filmul, dimpotrivă, este constrâns de natura sa vizuală și de imperativele dramatice ale ecranului să reducă aceste ambiguități, să le transforme în imagini și gesturi, într-un discurs mai direct, mai intens emoțional, dar adesea mai puțin subtil. Adaptarea aduce, fără îndoială, un impact afectiv imediat, însă, în același timp, riscă să simplifice sau să edulcoreze complexitatea textului literar, să înlocuiască zonele de tăcere fertilă cu efecte de șoc sau cu simboluri evidente.

Astfel, comparația dintre roman și film nu este doar o problemă de fidelitate, ci relevă o diferență de ontologie artistică: literatura se hrănește din absențe și din ceea ce rămâne nespus, cinematografia din vizibilitatea prezentului și din emoția instantanee. Împreună, cele două medii configurează două tipuri distincte de memorie culturală: una reflexivă, care obligă la interiorizare și meditație, și alta afectivă, construită pe identificare și empatie vizuală. În cele din urmă, atât romanul, cât și filmul, fiecare cu limitele și atuurile sale, contribuie la transmiterea unei istorii traumatice care nu trebuie lăsată să se stingă. Dacă romanul provoacă prin golurile sale hermeneutice, filmul mobilizează prin intensitatea sa emoțională. Împreună, ele reafirmă rolul artei în confruntarea cu trecutul - nu de a oferi răspunsuri definitive, ci de a păstra vie întrebarea, de a menține deschisă rana memoriei și de a transforma experiența estetică într-un exercițiu al responsabilității etice.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Referințe:

- Boyne, J. (2019). *Băiatul cu pijamale în dungi* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) (L. Ostafi-Iliescu, Trans.). Editura Rao. (Original work published 2006).
- Boyne, J. (n.d.). *Biography*. John Boyne. <https://johnboyne.com/about/>
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E. Lewin & J. Culler, Trans.). Cornell University Press. (Original work published 1972).
- Gray, M. (2014). The Boy in the Striped Pyjamas: A Blessing or Curse for Holocaust Education?. *Holocaust Studies*, 20:3, 109-136. <http://dx.doi.org/10.1080/17504902.2014.11435377>
- Herman, M. (Regizor). (2008). *The Boy in the Striped Pajamas* [Film]. Miramax Films / Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Iser, W. (1987). *The act of reading: A theory of aesthetic response* (D. H. Wilson, Trans.). Johns Hopkins University Press. (Original work published 1976).
- Jauss, H. R. (1970). Literary history as a challenge to literary theory (E. Benzinger, Trans.). *A Symposium on Literary History*. *New Literary History*. 2 (1), 7-37. <https://doi.org/10.2307/468585>
- Sanders, J. (2016). *Adaptation and appropriation*. (2nd ed.). Routledge.
- Stam, R. (2005). Introduction: The theory and practice of adaptation. In R. Stam & A. Raengo (Eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Blackwell Publishing.
- Victoria, S. (2025). Reprezentări ale maladivului în poezia Rodicăi Braga [Representations of the Morbid in the Poetry of Rodica Braga].

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

In E. Ilie (Ed.), *Infernul cotidian: Imaginarul bolii în literatura română* [The mundane inferno: Representations of illness in romanian literature]. (pp. 359-374). Editura Eikon.

Young, J. E. (1990). *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the consequences of interpretation*. Indiana University Press.