

BERNARDO ATXAGA

Interiores y exteriores de la literatura (vasca)

Bernardo Atxaga är en av de främsta författare i dagens Spanien. Han skriver sina böcker på baskiska och är sedan delaktig i översättningarna både till spanska och till övriga språk. Vid bokmässan i Göteborg var han inbjuden av Bonniers med anledning av utgivningen av hans senaste bok i svensk översättning, *Un hombre solo*. I samband med Sverigebesöket arrangerades ett kollokvium med författaren vid Göteborgs Universitet. Miguel Herranz har transkriberat hans framställning, som vi här återger i utdrag.

Presentación (Ken Benson)

Bernardo Atxaga pertenece a una generación de autores que dentro de España ha transformado radicalmente la forma de escribir después del período de la postguerra, que en breves palabras podríamos caracterizar como un paso de un realismo social motivado por la situación de aislamiento y de profundos problemas sociales en el país, a un experimentalismo a partir de los años sesenta cuyo propósito primordial fue buscar nuevas formas narrativas para salir del estancamiento estético del socialrealismo. En lo que podríamos denominar el postfranquismo se buscan formas comunicativas más directas con el público y se trata de enlazar con la función básica del género: la narratividad, el afán por contar historias. Esta característica, junto con la fantasía y el afán de buscar nuevas formas narrativas sin caer en los excesos formales del experimentalismo, proviene de la narrativa que irrumpió en Hispanoamérica en los años sesenta (Cortázar, García Márquez, Donoso, Vargas Llosa, entre muchos otros) pero es a su vez, una vuelta a la tradición española proveniente de la obra magistral de la narrativa hispánica, *Don Quijote de la Mancha*, que tiene como una de sus características principales el deleite por contar historias.

Sin embargo, dentro de la nueva narrativa española (Guelbenzu, Puértolas, Tusquets, Muñoz Molina, Marías, entre muchos otros) son pocos los autores admitidos como renovadores e interesantes en el continente americano. Entre los nombres que sí han suscitado interés destacan los de Bernardo Atxaga junto con Enrique Vila-Matas (escritores que sintomáticamente no provienen del centro, sino de las periferias: País Vasco y Cataluña, respectivamente). La invitación a la feria del libro de Gotemburgo no ha podido ser, en este sentido, más apropiada, en cuanto que circunda sobre el

tema de la sociedad pluricultural, de la cual la España actual, en general, y Bernardo Atxaga, en particular, constituye un buen reflejo con su doble identidad, vasca en primer lugar, pero integrado al mismo tiempo en una España moderna y pluricultural. Bernardo Atxaga es también un buen representante del intelectual actual, participe por un lado del debate sobre la realidad social, necesita, por otro lado, el aislamiento para la creación. Entre estos dos polos, el público del debate sociopolítico y el aislamiento en monasterios para poder dedicarse a la creación artística se mueve este escritor-intelectual que hoy nos complacemos en tener entre nosotros.

Los interiores: el problema del caracol

Empezando por el final de esta excesivamente generosa presentación, es verdad que para escribir, al menos actualmente, no hay otro remedio que esconderse. Es decir que, hoy en día, hay tantos periódicos, hay tanta televisión... ya no somos aquel escritor del siglo XIX que escribía en soledad y tenía unos cuantos amigos y una tertulia (que desde luego yo adoro), que de vez en cuando salía a la palestra y publicaba, sino que hoy en día somos una mezcla de ese escritor de antes y de este profesional de la editorial, prácticamente trabajamos codo a codo con el traductor, con el productor, con el propio editor. Ellos trabajan para nosotros, y nosotros para ellos. A mí no es que me parezca mal, sólo que roba todo el tiempo que uno tiene. No hay otro remedio entonces que esconderse, y uno se ve involucrado en lo que yo llamo el problema del caracol, esto es, que uno se plantea todo el tiempo hasta qué punto salir o no de la concha. Y cuando uno se retira, lo he dicho siempre, lo mejor es retirarse a un monasterio porque allí el tiempo discurre tres veces más lento, de forma que si uno vive en la ciudad se tiene la impresión de que el tiempo va muy deprisa, pero luego en los pueblos, en las aldeas, el tiempo parece detenerse, lo cual es mucho más extremado en los monasterios. Así, cuando estaba escribiendo o traduciendo *El hombre solo* en este monasterio, a las dos y media de la tarde ya me parecía que había terminado el día, que ya había hecho el trabajo que me correspondía para esta jornada y entonces todavía tenía, de las dos y media de la tarde hasta las doce de la noche cuando me acostaba, pues una enormidad de tiempo; de forma que a las ocho de la tarde volvía a tener una sensación de que ya había hecho todo lo que tenía que hacer para el día siguiente, pero me quedaban todavía otras seis horas y entonces, claro, cuando volvía al mundo y comentaba con mi mujer o cuando ella me visitaba yo, por primera vez en mi vida, iba por delante de mis traductores y de mis correctores: era una sensación muy agradable esa manera de extenderse que tenía el tiempo dentro del monasterio. Y hablo del monasterio para referirme al "interior de la literatura".

el escritor araña

Denomino "interior" a aquello que sucede en el gabinete de trabajo, aquello que sucede en la mesa de trabajo, delante del papel, con tu pluma, con tus libros, todo ello conforma una parte de lo que es la literatura. Mientras que el "exterior" sería todo lo que tiene que ver con la caja de resonancia, no solamente referido a las entrevistas, sino también a la relación con los lectores o la crítica. En el monasterio, en cambio, nos relacionamos, en cambio, con el interior a la literatura; esto es, cuando uno se enfrenta con el texto. Entonces a ese respecto uno puede contar muchas cosas, pero, abreviadamente, creo que es correcto decir que alguien se hace escritor o, utilizando casi un lenguaje alemán, alguien deviene escritor, gracias a una red que va construyendo poco a poco, a modo de una red mental. Es una metáfora que he tomado de Novalis, quien escribió que pensar, hacer preguntas, era como extender redes, y que una buena pregunta era como una red muy tupida que es capaz de atrapar al más ínfimo de los peces, en tanto que la pregunta o el pensamiento vulgar es una red muy grande con agujeros enormes mediante la cual sólo podían pescar ballenas o cachalotes; es decir lo obvio, lo que es el estereotipo.

Un escritor no puede escribir con una red de grandes agujeros. No puede escribir preguntándose y respondiéndose con estereotipos. Aunque no cubra gran parte de la realidad, aunque digamos que solamente acepte abarcar, con la humildad que debe de tener todo escritor del siglo XX por existir allí fuera elementos parlantes mucho más importantes que él, un pequeño rincón, lo que es obligado para él es tener una buena red sobre ese pequeño trozo. En este sentido, aunque mucha gente no tiene simpatía a estos animales, yo creo que estos escritores se parecen más a las arañas que a los antiguos héroes, que tejen una pequeña red. Lo de la araña me recuerda, por ejemplo, a una que vive en mi casa y que tiene una cierta antipatía por los que me escriben cartas, porque resulta que todos los días teje su red justo en el buzón, de forma que si tengo carta el cartero destruye su tela, y si no tengo correo la tela dura un par de días o hasta el día siguiente. Así yo siempre sé si tengo cartas o no, según esté o no rota la tela. Pues yo, igual que esta araña, lo que creo es que uno va tejiendo esta red y que uno va atrapando pequeños trozos de realidad. Aunque parezca mentira, aunque uno se sitúa en las puertas de la paradoja diciéndolo, es muy difícil atrapar lo próximo, es decir, es muy raro el llegar hasta uno mismo por el camino más breve. Si cualquiera de ustedes tiene la experiencia de leer los cuentos, los trabajos que escriben los adolescentes en los concursos de literatura, lo más llamativo es cómo teniendo una salud excelente, teniendo todo lo que necesitan para vivir, y lo que no necesitan... hasta motocicletas, esto es, teniendo una vida cómoda y una excelente situación anímica vital, cómo todos sus textos tienen que ver, cuando no con el suicidio, con la muerte bajo terribles circunstancias de algún otro joven, es decir, que la sensación que

uno tiene es que buscan los grandes temas y no saben ver alrededor de sí mismos. En ocasiones he dicho que cuando se es muy joven, uno corre hacia los grandes temas, y cuando se van cumpliendo años, los grandes temas corren hacia uno. Es así. Y entonces, esa apreciación a lo más cercano no resulta fácil.

La perspectiva interior

En mi caso concreto esto lo he experimentado también en la preparación para escribir ese libro que al final se llamó *Obabakoak*, que es una consecuencia de haber logrado construir una red para entender aquello que me resultaba cercano. Antes de escribir *Obabakoak* había hecho intentos de contar historias que yo veía que sucedían a mi alrededor, pero siempre me salía una literatura extremadamente naturalista, una literatura que no quería ser costumbrista pero que lo era y, sinceramente, me parece que es porque no entendía lo que ocurría a mi alrededor. Lo que pasaba en nuestro propio pueblo, lo que había sido la historia de mi propia familia, yo lo veía pero no lo entendía.

Cómo lo llegué a entender es difícil de explicar, pero, por abreviar un largo y complejo proceso, puedo relatar cómo la red consiguió un día atrapar una historia contada por una mujer que hablaba del último deseo de su madre, la cual, al final de su vida tuvo una especie de respiración sibilante, de forma que silbaba al respirar y al hablar, y entonces dedujo esta mujer que ello era debido a que una serpiente había entrado dentro de su cuerpo mientras ella dormía junto a unos manzanos. Así, pidió como última voluntad que un médico, antes de enterrarla, le sacara esa serpiente que ella llevaba dentro y que indudablemente era el origen del silbido. Cuando yo escuché esa historia que un investigador había grabado, a la que seguía en letra pequeña a modo de postdata el informe médico que hablaba de un asma crónico que se agudizó con la edad y que acabó con la vida de esta mujer, pensé que si escribía la historia de esta mujer, no desde el punto de vista del médico, sino desde del de la propia mujer, el resultado era literariamente, objetivamente hablando, un cuento fantástico. Es decir, un cuento que utilizaba elementos fantásticos, explicaciones que no están dentro de la lógica de lo real, para explicar algo perfectamente real.

El error de la literatura naturalista, por tanto, consiste en explicar a los personajes, como esta mujer, desde un punto de vista, desde una comprensión, con una lógica, etc. que no es la de los personajes. La fantasía no es, pues, sino el realismo de los otros (en este caso la realidad de la mujer campesina), y de las creencias de cada individuo. De esta forma, y resumiendo muchísimo un complejo proceso, deduje que para poder hablar de un mundo como el que yo había conocido, primero tenía que situarlo en un lugar imaginario. Así nació Obaba, el espacio del libro de relatos *Obabakoak*, donde podría narrarse una vida imaginaria con una lógica diferente por

ocurrir en un lugar que está fuera del mundo.

A fin de cuentas pienso que la creencia en, por ejemplo, ovnis o brujas, es simple y llanamente una forma de estar en el mundo. Así, sin ir más lejos puedo relataros una anécdota relacionada con nuestro vecino cuando nos enseñó una especie de piedras que son fósiles de erizos de mar (icastes se llaman), que son unas piedras redondas con una serie de cruces en forma de poros, nos dice que esas son las piedras que lanzaron contra Cristo, o que son las piedras que los rayos arrancan de por allí fuera... ¡que arrancan los rayos! Cuando alguien (quizá yo mismo) le vino con la explicación de que estos objetos eran fósiles, esto es, que aquí antes, hace millones de años, hubo un mar, y en el mar hubo unos erizos, el campesino se decía, "¡hay que ver! Este tipo que parecía normal y ... está completamente loco", dando una explicación de estas piedras que es evidentemente disparatada, claro, es tan fácil creer que viene con los rayos como que hubo un mar hace dos mil millones de años y que las piedras proceden de hace dos mil millones de años. Lo que quiero decir es que la fantasía, las explicaciones del mundo, siempre tienen mucho de creencia, incluso en la persona que parece más racional.

El punto de vista de lo fantástico y de lo real puede muchas veces ser una diferencia superficial o anecdótica. Para explicar esto os voy a relatar un suceso real sucedido hace treinta años. Un hombre de mi pueblo natal, que está en el valle, baja por la carretera corriendo, muy apurado, y cuando llega al pueblo explica lo siguiente: "Yo salí de casa cuando llegué a la carretera noté que alguien me seguía. Entonces yo avanzaba y él avanzaba, hacía un ruidito" (esto lo explicaba con menos serenidad) "y al ver que me seguía empecé a correr y entonces él empezó a correr, porque el ruido también iba más veloz; me paraba y él también se paraba. Entonces miré hacia atrás" (esto es una de las características del miedo, que siempre produce imágenes) "y ví tres viejas con los dientes así y un pelo así, armadas con palos, ¡eran brujas!", y escapó corriendo lleno de pánico... Todo esto ocurrió en la realidad, el señor trabajaba en una fábrica que producía máquinas y herramientas. Sus compañeros, al oír su historia, le dijeron: "pero no te has dado cuenta, tienes el cinturón enganchado y caído, la hebilla del cinturón la has llevado arrastrando durante todo este tiempo y es por eso que oías un ruido, por eso se paraba cuando tú te parabas". Al oír esta historia pensé que si la cuentas desde el interior, aceptando la propia fe en las brujas de este hombre, se trata de un cuento fantástico. Pero imaginemos ahora, en 1997, a un joven de dieciséis años, dedicado en parte como la mayoría de los jóvenes de mi país a la producción de cócteles molotovs, actualmente una industria floreciente en nuestro país. Bueno, imaginemos que este chico viene de esconder cócteles molotovs, porque ahora aparecen cócteles molotovs por todas partes (en los parques, en las montañas...), imaginemos que a este chico le sucede exactamente lo mismo con el cinturón. Pues, es muy probable que él se pusiera a pensar en la policía, en que alguien le sigue,

que le han visto poner los cócteles, en imaginar toda una serie de circunstancias que juntas darían lugar a un cuento político realista. Me gustaría seguir los hilos de esta teoría y coger una antología de cuentos fantásticos y convertirlos en cuentos reales, y luego unos cuentos realistas y transformarlos en mágicos.

Otra apreciación que cabe hacer sobre el mundo de los campesinos es que es un mundo antiguo. Cuando estuve traduciendo *Obabakoak* al castellano estuve encerrado nueve meses en un pueblo castellano, Villa Mediana, con unos cien habitantes, donde nunca jamás oí por ejemplo a alguien decir que estaba deprimido, ni a nadie que dijera "está neurótico"; es más, había un caso evidente de esquizofrénico en el pueblo, pero todo el mundo decía que era vago, "¿Has visto a ese vago? No quiere trabajar ese chico", y tal. Para mí, con otro modelo de comprensión, era evidente que ese chico tenía un serio problema psiquiátrico, pero el campesino no ve ese problema, su red no pesca ese dato. ¿Por qué? Pues porque es anterior al psicoanálisis y carece de ese léxico, es más, es incluso anterior al romántico, de tal forma que hablar del interior, imaginar por ejemplo que un campesino pueda llevar un diario íntimo es inconcebible, él jamás habla de sí mismo. Sobre su estado de ánimo puede llegar acaso a decir que tiene un buen día o un mal día, y no pasa de allí. Entonces, claro, este detalle hacía por ejemplo que me pareciera ridículo ciertas novelas vascas de esa época en que los campesinos hablaban realmente como estudiantes de psicología, esto es, completamente falso porque es imposible, es una mala percepción de esa realidad.

Si uno visita el museo arqueológico de Nápoles, y mira los frescos de Pompeya que quedaron tal cual después de la erupción del volcán Vesuvio, uno se da cuenta de que en esos frescos aparecen juegos infantiles, unos juegos jugados, juegos infantiles que han existido hasta 1960 ó 1965, y que luego han desaparecido con la llegada de la televisión. Es curioso, al pensar que hay una línea, al menos en lo que a ese juego infantil se refiere, que va desde la destrucción de Pompeya hasta 1965 y prácticamente se extiende por todas las zonas campesinas, y que después de esta fecha ese hilo se rompe y se pasa a otra cosa. Es decir... a otra historia.

Atando los cabos, pienso que en los monasterios, o en las casas donde uno escribe, en las habitaciones, la situación del escritor vasco es igual a la del escritor sueco, polaco o argentino, que nos enfrentamos a este tipo de problemas comunes: problemas de comprensión, de cómo darle forma a eso que percibimos, a eso que nos rodea.

*Los exteriores de la literatura:
la caja de resonancia de una lengua minoritaria*

Aparte de los problemas mencionados, están sin duda los referidos a los exteriores de la literatura, que tienen por ejemplo que ver con la caja de reso-

nancia que puede tener un escritor en lengua minoritaria, pues en unas épocas es muy pequeña y el escritor se encuentra con múltiples dificultades. Así en España hacia 1975 e incluso después de la democracia, resulta muy difícil escribir en vasco. La caja de resonancia de la literatura vasca era muy pequeña y no se salía del entorno propio. Sin embargo, al menos yo tengo esa impresión, últimamente esto ha cambiado y, a mí personalmente me beneficia, de forma que por estar escritos mis libros en una lengua minoritaria, esto favorece, por ejemplo, que se lleven a cabo traducciones.

Pero el mundo de las traducciones es complejo. Yo suelo estar directamente involucrado en las traducciones de mis textos, entre otras razones, porque como autor tengo mucha más libertad que un traductor. Éste, sobre todo si el autor al que traduce está vivo y encima es vigilante, está condenado a la literalidad, no tiene ninguna libertad para alejarse, para ir hacia la versión, que para mí es la forma natural de traducir un texto. Aunque hay excepciones, sobre todo en la tradición de traductores franceses, donde los traductores importantes (los cuales tienen una gran influencia en la literatura francesa), si le parecen unas páginas horribles, van y las cortan. Concretamente contrasté la traducción de Faulkner al francés y mi mujer (que es traductora) descubrió que Faulkner es una excusa para que el traductor francés escribiera su libro; cortaba, ponía y puntuaba donde Faulkner le había dicho que no se puntuara.

En cualquier caso el traducir es una tarea sumamente ardua y tampoco deja de ser complejo que el propio autor traduzca sus textos. Yo lo hice con *Obabakoak* y lo pasé francamente mal. El sistema que utilizo desde entonces es que alguien haga la primera traducción sobre la cual yo escribo mi propio texto, pero resulta igualmente un trabajo arduo. Cuando se ha salido del proceso de creación resulta infinitamente duro volver a este mundo para recrearlo en otro idioma.

Sólo quiero hacer mención a dos elementos que me parecen fundamentales en el proceso de traducción y que la colaboración entre traductor y autor han de intentar trasladar. En primer lugar se trata de intentar mantener el hilo conductor del relato, un hilo narrativo que puede ser más o menos fuerte pero que en la traducción tiene que poder seguirse sin dificultad. En segundo lugar está todo lo que hay alrededor, los "satélites" que le dan al relato su tono, un cierto color; esto está constituido por cuatro o cinco palabras que no pueden faltar en el texto, que son como los nudos de un tejido, y que son puntos de paso obligados para mí en el proceso de traducción. Sin ese tono que le da la textura al relato, la traducción se queda en nada, se queda en un mero cuento contado, que no es más que una bobada; un cuento que se cuenta, lo narrativo, el suspense, carece de importancia sin los ecos que vienen con las palabras, palabras que dan como un timbre, un sonido... En mi colaboración con los traductores me guío por esas dos líneas fundamentales.

El entorno cultural

Se habla mucho de la nueva literatura española como la generación del postfranquismo o de la democracia, pero el problema con la literatura española y con el realismo de los años cuarenta en adelante es consecuencia de la dictadura. Uno de los aspectos de la dictadura que no se suele mencionar es que es siempre subcultural. Culturalmente hablando es triste y cutre.

Si uno hace en Gotemburgo una revista vanguardista, puede encontrar retractores, puede encontrar seguidores, pero hay cosas que se dan por sabidas y se empieza hablando desde un cierto nivel. En el año 1973 nosotros publicamos una revista que se llamaba Pampin Austela que traducido quiere decir "muñeca podrida". Era una revista en la que queríamos romper con todo lo que se podía romper, era una revista muy expresionista y cuando fuimos a pedir permiso, porque había que pedir permiso para publicar, la mujer encargada de recibir los originales tenía que rellenar un papel y nos dijo a mi compañera y a mí, "esta revista qué es, ¿juvenil o de entretenimiento?". A nosotros nos pareció una ofensa, y tratamos de explicar que se trataba de una revista de vanguardia, es fotografía por una parte y luego hay poemas, a lo cual ella respondía: "No me vengan con cuentos, yo quiero saber si es de entretenimiento o juvenil". Finalmente le tuvimos que contestar que pusiera de entretenimiento.

Ante una situación así sales con una sensación de pobreza en general, una falta de estímulos a tu alrededor que ha motivado a toda mi generación a buscar libros de todo el mundo. Recuerdo a propósito de esto muchas de las entrevistas a Borges que he leído, un auténtico as de las entrevistas. Pienso que ha habido muchos escritores que han escrito bien, pero no ha habido tantos escritores con un punto de vista sobre la literatura tan preciso, rasgo que comparte con Bioy Casares, su compañero. Cuando oías hablar a Borges sobre literatura pensabas, este hombre realmente sabe de qué está hablando, con su radicalidad, con sus desplantes, con su agudeza. Con Borges aprendimos literatura, te dice por ejemplo que Stevenson era un gran escritor cosa que a lo mejor no lo sabíamos, porque en la atmósfera en la que vivíamos...

Pero aparte de Borges la influencia latinoamericana en nuestra generación fue muy grande, no tanto a lo mejor de los más famosos, pero la de Onetti fue grande, ha sido muy grande la de Rulfo, la literatura inglesa en traducción, y la verdad es que yo tengo un caso muy curioso con la poesía existencialista sueca. Cuando yo tenía quince años, no sé porqué, llegó a mis manos un libro precisamente sobre poesía existencialista sueca, una poesía que no se podía compartir porque es la poesía más triste que he leído en mi vida. Pero en esa atmósfera adolescente en que uno va en busca de los grandes temas, es un poco tremendista, de repente aquella poesía era muy impresionante. Yo tengo un cuaderno en el que copié tres de estos poemas. Uno de ellos era de Maria Wine que empezaba, "Qué hermosas son

las cosas muertas, los hombres muertos, las hojas muertas". Había después una referencia a Odin que no se salvaría y las piedras que no querían que Odin se salvase. Era una referencia que yo no entendía, hasta que, quizá veinte años más tarde, hablando con un amigo inglés, de repente me cuenta una historia y dije, "¡anda! esa historia es la del poema", referida a cuando Odin se muere y le piden que resucite para lo cual es requisito que todos los objetos lloren. Como las piedras no lloran, no se produce la resurrección de Odin. Esto lo comprendí a los veinte años de haber leído el poema, lo cual es un ejemplo de cómo muchas culturas foráneas, ajenas a las nuestras, nos produjeron mucha impresión y la llevamos latente hasta que un día se encendía una luz y llegamos a comprender su significado.

La literatura de nuestra generación está hecha de muchas lecturas dispersas, de muchas entrevistas con pistas de lecturas, que se leían a escondidas porque la literatura que pasaba por el filtro de la censura era, sencillamente, horrible. Como comentaba con un amigo mío, también escritor vasco, "con los libros que leíamos a los catorce años, ¿Cómo nos pudimos aficionar a la literatura?" Por fortuna había otras literaturas y de una u otra forma nos llegaba de forma que poco a poco hemos ido saliendo del atolladero subcultural que implica toda dictadura.



NOTAS E INFORMACION

La Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), fundada en 1961 en Inglaterra, tiene como propósito fundamental el fomento de los estudios hispánicos y el estudio de asuntos de interés común, referentes a las lenguas y literaturas peninsulares e iberoamericanas, así como a los aspectos culturales relacionados con ellas.

Organiza, cada tres años, un congreso internacional al que asisten hispanistas destacados de varios continentes. Se publican sus *Actas* y se edita un *Boletín* bibliográfico anual, que ofrece información sobre los diversos hispanismos nacionales, y un *Directorio de socios* al final de cada trienio.

El próximo congreso tendrá lugar en **Madrid**, del **6 al 11 de Julio de 1998**. Para participar en él se requiere ser miembro de la Asociación antes del 1.1.98. Quienes estén interesados en asociarse, pueden dirigirse a la Secretaría General solicitando datos al respecto en la siguiente dirección:

Lía Schwartz
Secretaría General, AIH
Department of Spanish and Portuguese, HB 6072
Dartmouth College
Hanover, NH 03755, USA

Review Article

Folke Freund & Birger Sundquist & Peder Hällgren, *Tysk gymnasiegrammatik und Övningsbok*, Stockholm: Natur och Kultur 1994. 277 und 144 Seiten.

Most Grammars Don't Just Leak

In den 90er Jahren sind in Schweden bisher drei deutsche Schulgrammatiken erschienen, die ausschließlich bzw. teilweise Gymnasiasten als Zielgruppe haben. *Tysk gymnasiegrammatik* von Freund/Sundquist/Hällgren ist das zweite Buch dieser Reihe. Es ist mit der Intention entworfen, eine „gut strukturierte und übersichtliche“ bzw. „einfache und leichtverständliche“ deutsche Schulgrammatik für schwedische Gymnasiasten mit einer theoretischen Ausrichtung bereitzustellen, die eine „grammatisch korrekte“ Beschreibung liefert.

Tysk gymnasiegrammatik (im folgenden TyG) unterscheidet sich in manchen Bereichen von ihren Konkurrenten (Tornberg 1992 und Klingemann & Magnusson & Didon 1996), ist in Übereinstimmung mit ihnen im großen und ganzen jedoch eine didaktisch-theoretische Grammatikbeschreibung konventioneller Art, was sowohl Struktur als theoretische Basis betrifft. Hinzu kommt, daß die Zielsetzung weder in bezug auf „Einfachheit und Leichtverständlichkeit“ noch im Hinblick auf „grammatische Korrektheit“ wirklich eingelöst wird.

Hier muß sofort eingeschoben werden, dass Leichtverständlichkeit, Korrektheit und Konventionalität diskutabile Begriffe in der Grammatikbeschreibung sind. Demzufolge richtet sich das Hauptaugenmerk dieser Rezension auf eine Auswahl strukturell-inhaltlicher bzw. theoretischer Eigenschaften der TyG, die deutlich machen, was die Rezensentinnen unter den Begriffen verstehen bzw. darauf, warum die TyG i.E. die aufgestellten Ziele nicht einzulösen vermag. Am Ende der kritischen Auseinandersetzung steht die Frage zur Debatte, inwieweit bisher gängige didaktische Grammatikbeschreibungen im heutigen schwedischen Schulkontext noch brauchbar sind. Wenn dies nicht der Fall ist, wie sollte gegebenenfalls eine Neuorientierung theoretischer und inhaltlich-struktureller Art gestaltet werden?

Der inhaltliche Aufbau der TyG folgt dem konventionellen Muster, dessen didaktischer Stellenwert am Ende dieser Rezension in Frage gestellt wird. Die TyG beginnt somit mit einer kurzen Einführung, wobei im Unterschied zu gängigen Grammatiken jedoch der weitere Bezugsrahmen einer herkömmlichen Satzgrammatik angeschnitten wird. Der Ansatz ist lobenswert, aufgrund seiner knappen Ausformung fragt man sich aber, ob er nicht unzweckmäßig ist: Zu kompliziert Themen wie sprachlicher Kommunikation, Form und Inhalt, interlingualen Unterschieden bei der Übersetzungsäquivalenz bzw. Sprachgeschichte läßt sich auf einer knappen Seite nichts Informatives sagen. Problematisch, weil eine (verwirrende?) Vielfalt heraufbeschwörend, scheint zuweilen auch die an theoretischen Grammatiken orientierte Kapitelunterteilung numerischer Art: So hat z.B. das Kapitel 17 – über das deutsche Objekt – zweiundvierzig Teilabschnitte, die der Reihe nach von 17.1 bis 17.42 als gleichrangig nacheinander behandelt werden.

Die zwei Hauptteile der TyG sind die üblichen, d.h. eine Beschreibung der morphologischen und syntaktischen Ebene. Auch ihre interne Struktur ist die herkömmliche. So beginnt z.B. die Wortklassenbeschreibung mit den Artikelwörtern, fährt mit Substantiv, Adjektiv, Zahlwort, Pronomen, Verb, Adverb usw. fort und endet mit einem Kapitel über Interjektionen. Im Syntaxteil steht an erster Stelle der Satzbegriff und die Unterscheidung Hauptsatz/Nebensatz. Darauf folgt eine Beschreibung der Satzglieder Subjekt, Prädikat, Prädikativ, Objekt, Adverbial. Enthalten sind des weiteren z.B. die herkömmlichen Kapitel über Tempus, Kongruenz und Wortstellung. Der Syntaxteil schließt mit zwei kurzen – theoretisch-inhaltlich z.T. ergänzungsbedürftigen (s.u.) – Kapiteln (Kap. 27 und 28) über Ellipse und Bedeutungsfelder („betydelsefält“).

Im Unterschied zu traditionellen Schulgrammatiken werden in TyG – wenn auch nicht explizit ausgedrückt – zwei weitere sprachliche Beschreibungsebenen introduziert, d.h. die der Wortgruppe/Phrase bzw. des Textes. Beide werden in je ei-