

DUMITRU APETRI  
Institutul de Filologie  
(Chișinău)

ACTUL TRADUCERII ARTISTICE  
ÎN CONCEPȚIA ETNOPSICOLOGICĂ

**Abstract.** Applying the ethnopsychological concept to the act of translation which appeared in the 20th century within the Moldovan, Russian and Ukrainian literary relations, the author examines to what extent those components are involved in expressing the distinct spirit of that nation, its own vision on physical and spiritual reality. Finally, the process of translation should combine a transfer from one language and from one spiritual area into another.

**Keywords:** artistic translation, ethnopsychological concept, spiritual area, hermeneutical look, aesthetic ideal, significance, imagery.

Conceptul *etnopsihologie*, în viziunea marelui scriitor și savant B. P. Hasdeu, reprezintă o noțiune care „înglobează toate prin câte se manifestă spiritul unui popor”. Aplicat la textul artistic tradus, conceptul nominalizat ne ajută să efectuăm o privire de ordin hermeneutic asupra actului de transpunere literară. Altfel spus, să urmărim în ce măsură au fost recreate acele componente ale scrierilor care exprimă spiritul distinct al poporului respectiv, viziunea lui individuală asupra realității fizice și spirituale, cu alte cuvinte – felul de a recepta lumea înconjurătoare. Prin grila etnopsihologică vom privi anumite traduceri artistice care s-au produs în secolul al XX-lea în domeniul raporturilor literare româno-ruso-ucrainene.

Se spune că într-o operă artistică totul este imagine și că idealul estetic e prezent în imaginea integrală la toate nivelele și stadiile ei de configurare. Faptul dat impune ca cercetarea imaginii artistice să se efectueze în corelație cu noțiunea de ideal estetic care se manifestă nu numai în artă, el este caracteristic conștiinței oricărui om. E vorba despre o atitudine deosebită a ființei umane față de realitate. Se mai afirmă că: idealul estetic penetrează integralitatea imagistică asemenea unei axe principale ce tinde spre inepuizabilitatea imagistică; că idealul estetic în artă se formează în procesul de plăsmuire a operei artistice [1, p. 7, 10]. Aceste legături și condiționări dintre idealul estetic și imaginea artistică impun, fără îndoială, o apelare frecventă la conexiunile noțiunilor, la concretețea manifestării lor.

În cadrul actului de transpunere în românește a unor opere ale literaturii ruse și ucrainene, spre regretul nostru, nu totdeauna s-a acordat atenția cuvenită anumitor componente valoroase ce țin de etnopsihologie. De exemplu, în cazul baladei *Plopul* de Taras Șevcenko, în care figurează, în paralel cu plopul, imaginea călinului, din cauza necunoașterii de către tălmăcitor (cineastul și poetul Emil Loteanu) a faptului că imaginea

călinului ține de specificul etnopsihologic de receptare a realității de către slavii de est, a fost anihilată bogata și profunda semnificație a acestei reprezentări printr-o substituire nereușită [2, p. 49-55].

*Călinul* (în original *калина* – substantiv feminin) – acest arbust cu flori albe și fructe roșii – s-a încetățenit în străvechea poezie slavă ca simbol al purității sentimentului de dragoste, dar și ca însemn al jertfirii în numele iubirii față de persoana adorată și scumpă și față de plaiul străbun [3, p. 20]. La această cuprinzătoare imagine a apelat în creația sa și poetul ucrainean contemporan Iaroslav Liubkivski. În câteva cuvinte, subiectul baladei *Plopul* e următorul: pe doi tineri care se iubeau din toată inima i-a despărțit ursita. Ca să evite căsătoria cu un bărbat nedorit, fata s-a dus la o vrăjitoare care i-a dat niște băuturi fermecătoare pe care, administrându-le, s-a prefăcut într-un plop. În limba ucraineană acest arbore e de genul feminin, el simbolizează singurătatea. Copacul e înalt, zvelt, nespun de frumos, dar se află în bătaia permanentă a vânturilor și furtunilor năprasnice de stepă.

În locul călinului, în varianta semnată de E. Loteanu și inclusă în volumul citat, *Versuri alese* de T. Șevcenko, a apărut o pădure deasă, în locul privighetorii, cântăreața cea mai duiosă – o ciocârlie. Imaginea călinului lipsește și în versiunea baladei *Plopul* realizată de poetul Ion Gheorghită, pe care îl considerăm cel mai de seamă talmăcitor al poeziei lui T. Șevcenko în limba română (a se vedea volumul T. Șevcenko, *Cobzarul*, Chișinău, 1989), dar o aflăm prezentă în cartea T. Șevcenko, *Cobzarul* (București, 1990), tradusă de poetul Victor Tulbure.

La imaginea călinului a apelat și Grigorii Krivda – un alt poet ucrainean contemporan. Poezia sa *Călinul* are următorul subiect: silit de niște năvălitori păgâni, un tânăr cazac a plecat să lupte împotriva acestora; fata, care-l iubea nespun de pățimaș și profund, din teamă să nu nimerească în tabăra cuceritorilor, și-a curmat zilele. Din inima ei curată, ca mărturie eternă a iubirii neprecupețite, ia naștere un călin – simbol al dragostei curate, arbore străjuit permanent de fetele mari din Ucraina.

Asemuirea călinului cu ființa fetei fidele dragostei (am spus mai sus că în limba ucraineană acest arbore e de genul feminin) deloc nu e întâmplătoare. Ceea ce semnifică în textul ucrainean acest arbore-simbol, component important etnopsihologic, echivalează în spiritualitatea românească cu crinul. Fără vreo explicație a sugestiei simbolice comportate de arborele numit de către slavii de est *călin*, fără vreo trimitere la semnificația crinului din creația artistică românească (sinonimul albului, al purității, inocenței și fecioriei), versiunea în discuție nu va avea efectul scontat de textul sursă. Așadar, a fost omis un important element ce ține de specificul etnopsihologic de receptare a realității de către poporul ucrainean. În recenzia sa la volumul *Poezi ucraineni* (Chișinău, 1972), subsemnatul, fără a apela la conceptul de etnopsihologie, a indicat pierderea semnificației călinului [4, p. 141].

Nu încapе îndoială: actul traducerii artistice implică maximum de atenție față de componenții figurativi, îndeosebi față de acei care țin nemijlocit de specificul viziunii etnopsihologice. Avea perfectă dreptate poetul și traducătorul Ion Gheorghită când afirma următoarele: „Cu cât textul original este mai adânc proliferat într-o etnopsihologie națională, cu atât mai greu se supune unei replăsmuirii” [5, p. 47].

De o atenție aparte s-a bucurat din partea traducătorilor români poezia eseniană. În deceniul patru al secolului trecut au efectuat tălmăcirii Z. Stancu, N. Costenco, G. Lesnea, care au fost urmași de Igor Crețu, P. Zadnipru, G. Popov, Ioanichie Olteanu ș. a. Toți aceștia au manifestat un atașament spiritual aparte față de cel mai liric poet rus – cântărețul imenselor stepe natale și a *foșnetului de aur al mestecenilor dănțuitori* (V. Badiu).

Esenin a adus în sanctuarul literar o întreagă lume de armonii a simțurilor (N. Costenco), vrăjindu-i pe cititorii de rând dar și pe mai mulți poeți români cu imaginea mestecenilor albi pe care poetul din Reazani și-i închipuia niște mirese gătite (G. Meniuc) și cu fermecătorul azurii al depărtărilor ce par a nu avea hotare. Fără îndoială, și mesteacănul, și albastrirea necuprinselor întinsuri rusești sunt niște componente definitorii ale idealului estetic esenian – parte constitutivă a etnopsihologiei rusești.

Într-o varietate impresionantă ne apare mesteacănul în opera lirică eseniană: în prima sa poezie *Вот уж вечер. Пoca...* mestecenii au chip de mari lumânări, ulterior acești ademenitori arbori capătă înfățișarea de coafură verde, de voce veselă, de materie de aur și chiar de piept dezgolit de fecioară ș.a.m.d., iar în poezia *Клѣн ты мой опавшій*, eul liric, nimerind într-o vâltoare de sentimente gingașe, îmbrățișează trunchiul zvelt, mlădios și alb al mesteacănului (în rus. *beriozca* e de genul feminin) „ca pe soața altuia”.

Liricul din Reazani era atât de obsedat de fermecătoarea imagine a pădurilor și dumbrăvilor de mesteceni, încât în poezia *He жалею, не зову, не плачу* își numește Patria *страна берёзового ситца* – țara citului/ stambei de mesteacăn. Acest calificativ profund caracteristic pentru cadrul geografic rusesc s-a pomenit a fi eliminat în versiunea lui G. Lesnea (cf. volumele *Esenin. Poezii, poeme*, București, 1957 și *Esenin. Poezii și poeme*, București, 1976), dar figurează la tălmăcitorii basarabeni Igor Crețu (*stamba de mesteceni*) și, mai voalat exprimată, la G. Popov (*Lumea ta-n mesteceni răsfățată*).

Ca să se apropie de imagistica originalului, traducătorul G. Popov propune cititorului următoarea variantă: *Și pierzând rușinea, – beat, –/ strângeam din treacăt/ ca pe soața altuia,/ mlada de mesteacăn* („Serghei Esenin. Poezii, Chișinău, 1976). Puțin mai târziu, Igor Crețu păstrează în versiunea sa cuvântul *beriozca* fără vreo explicație (vezi cartea: *Igor Crețu. Din poezii lumii*, Chișinău, 1981), iar în ediția a doua a volumului în cauză dă în subsol echivalentul românesc al arborelui respectiv, iar în două dintre cărțile apărute ulterior (*Serghei Esenin. Albastră, sună o stea...*, Chișinău, 2000; *Flori alese din poezia rusă*, Chișinău, 2003) face și explicația care urmează: „În limba rusă cuvântul acesta aparține genului feminin”.

Cadrul peisagistic cu mesteceni e atât de îndrăgît de poporul rus, e atât de național pentru dânsul, încât scriitorii ruși revin mereu la el elogiindu-l. De exemplu, prozatorului Victor Astafiev îi aparține eseul *Mestecenii de-acasă*. Întâlnind într-o localitate sudică trei mesteceni solitari într-un noian de alți arbori localnici, peregrinul, cuprins de vraja elementelor autohtone, nota: „Tulpinile albe ale mestecenilor erau împeștritate ca niște coțofene vesele, iar pe verdeața **gingașă** a frunzelor zimțate privirii îi era atât de bine după strălucirea zguduitoare a vegetației străine, bățătoare la ochi [...]. Mă uitam la acești mesteceni și vedeam o uliță de sat. Cozoroacele porților, ferestrele în spuma

verde a frunzișului de mesteacăn. Chiar și pe după brăile flăcăilor sunt înșirate rămurele de mesteacăn. Pândindu-le pe fetele care veneau cu apă de la fântâni, flăcăii le aruncau în găleți aceste mlădițe, iar fetele se străduiau să nu verse apa din găleți – să nu-și verse norocul!”

Pe bună dreptate se spune că a dialoga cu lumea din jur este o necesitate stringentă pentru ființa gânditoare și că individul uman, reprezentând rațiunea și simțirea supremă, caută să comunice cu tot ce există în anturajul său. Filosoful religios și scriitorul Martin Buber (1878-1965), în lucrarea sa *Eu și Tu*, face următoarele constatări: „Trei sunt sferile în care se stabilește lumea relației: prima – viața împreună cu natura [...]; a doua – viața împreună cu oamenii [...]; a treia – viața împreună cu ființele spirituale” (6, p. 32). În continuare, filosoful face o astfel de exemplificare: observ un copac. Pot să-l percep ca imagine, pot să-l simt ca mișcare, pot să-l încadrez într-o specie, pot să-l volatilizez într-un număr. În toate acestea, copacul rămâne obiect al meu. Se poate întâmpla însă, zice magistrul spiritual, prin voință și totodată prin grație, ca eu, observând acest copac, să ajung să fiu cuprins în relația cu el, și „atunci el încetează să mai fie un Acela. Forța a ceea ce el are în mod exclusiv [...] pune stăpânire pe mine” (6, p. 34).

Revenind la Esenin, am putea constata: afectivitatea poetului față de grațioasa *beriozică* provine din faptul că acest arbore este un element definitoriu al cadrului geografic și un component important al preferințelor estetice, mai mult chiar – un component al idealului estetic al cântărețului din Reazani și, totodată, un element de bază al sistemului de valori materiale care dăinuie pe meleagurile respective. Am putea considera că este o găselniță soluția lui G. Popov (*mlada de mesteacăn*), dar varianta propusă de I. Crețu, în ultimele două cărți pe care le semnează (ne referim la cuvântul *beriozka*), este, credem, cea mai reușită. Anume aceasta comunică pe deplin sugestia pe care a contat eminentul poet liric – S. Esenin.

Un exemplu de afecțiune umană față de un anumit arbore aflăm și în romanul *Maitreyi* de Mircea Eliade și, într-o măsură mai mică, în nuvela druțiană *Șoapte de nuc*. Transcriem doar câteva frânturi din mărturisirile protagonistei romanului: „Am iubit întâi un pom, din aceia pe care noi îi numim „șapte frunze” [...], nu mă mai puteam despărți de el. Stam ziuă întreagă îmbrățișați, și-i vorbeam, îl sărutam, plângeam. Îi făceam versuri, fără să le scriu, i le spuneam numai lui; cine altul m-ar fi înțeles?” Emoționantă, cordială și pătrunsă de duioșie și umor e și comunicarea personajului druțian cu blajinul și zâmbărețul nuc ce se înălța falnic, ademenitor și protector în curtea casei părintești [7, p. 125].

În continuare ne vom referi la un caz de transpunere nereușită sub aspect etnopsihologic a unui important fragment de proză. Într-o nuvelă a prozatorului ucrainean Oles' Gonciar, apărută în limba rusă, aflăm următoarea expresie: „Над Полтавой было бабье лето”. În excelentul *Dicționar al limbii ruse*, alcătuit de eminentul lexicograf Serghei Ivanovici Ojegov, expresia „бабье лето” are următoarea explicație: *ясные теплые дни ранней осени*. Se știe că în spațiul geografic al slavilor de est frigul pogoară devreme, caldă fiind la ei, de regulă, doar prima decadă a lunii septembrie.

Pe marginea acestui specific climateric poporul rus a plâsmuit un profund semnificativ eres (credință în forțe miraculoase, supranaturale): cică îngăduitoarea natură

a prelungit vara cu zece zile de dragul femeilor care n-au reușit să realizeze tot ce se cuvenea a fi înfăptuit în timpul verii. Fără îndoială, *бабье лето* e o creație etnopsihologică de o adâncă accepție. Dacă i-ar fi cunoscut rostul, potențialul expresiv, traducătorul Vladimir Belistov (de altfel, un tâlmăcitor dintre cei buni) nu ar fi admis o asemenea frază eronată: „În Poltava era toamnă târzie” [8].

Un autor rus, Valerii Iakovlev, face următoarele explicații privitor la această creație etnopsihologică: *бабье лето* apare pe meridianele de mijloc cu succesivitatea anotimpurilor anului și anume toamna, cu denumiri diferite în câteva țări. Fenomenul e legat de începutul vestejiri autumnale a naturii, semnul principal al căruia este schimbarea culorii frunzelor. Conform dicționarului lui Brokhauz și Efron, *бабье лето* are loc în intervalul de timp uscat și senin de la finele lui august și începutul lui septembrie. După dicționarul lui Dáli, există și *молодое бабье лето* care se desfășoară între 15 (28) august și 29 august (11 septembrie). Conform *Marii enciclopedii sovietice*, sensul inițial al sintagmei discutate e următorul: timpul, când sub razele soarelui de toamnă mai pot să se încălzească femeile bătrâne. În Rusia, aceste zile erau considerate ca sărbători rurale\*.

De menționat că în spațiul cultural slav circulă un șir de expresii înaripate cu referire la sărbătoarea discutată. Ea e prezentă și în artă, e elogiată de unii scriitori ruși (Fiodor Tiutcev, Olga Bergolț, Leonid Vasiukovici ș.a.). În repertoriul distinsului poet și vocalist Vladimir Vâsoțki figurează cântecul *Бабье лето* (cuvintele lui I. Kohanovski) care se bucură de popularitate.

Să privim acum sub aspect etnopsihologic câteva versiuni rusești și ucrainene din poezia eminesciană.

Unele tâlmăcirii rusești par satisfăcătoare la prima lectură, dar, la o lectură mai atentă, îți dai seama că ele nu sunt capabile să emoționeze profund cititorul din cauza necoincidențelor între semnificațiile expresiilor figurative sau ale imaginilor artistice din original și cele din textul tradus. O atare situație întâlnim în elegia „O, mamă...” (traducătoare Emilia Aleksandrov).

Dacă pentru Esenin arborele preferat era mesteacănul, pentru poetul român nepereche a fost teiul. În elegia *O, mamă...*, în strofa a doua, Eminescu operează cu o imagine profund sugestivă și emanatoare de sentimente sacre, gingașe – ramura teiului „sfânt și dulce”. În arsenalul imagistic românesc teiul semnifică arborele iubirii. Prin urmare, ramura de tei din textul eminescian simbolizează dragostea mare a poetului față de mamă și de iubită. În creația populară orală a rușilor, în literatura lor cultă *теиул* (*луна*), în speță, adjectivul *липовый* exprimă un alt mesaj – lipsa de trăinicie, statornicie, uneori – mistificare (ceva din aceste sensuri comportă și fraza românească „cui de tei”). Cu alte cuvinte – poetul și-ar fi dorit teiul ca pe un monument viu pe mormânt, amintind etern lumii despre atașamentul său sfânt, nobil față de mamă și freamătul sufletesc fierbinte pentru iubită.

Simți-o-voi odată umbrind mormântul meu...  
Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu.

\* Informația e preluată din Internet: ru.wikipedia.org/wiki/ *Бабье лето*.

În acest caz traducătoarea trebuia să includă ramura de tei în text și să-i explice sensul în referințele subpaginale ori să-i găsească un echivalent artistic rusesc.

O altă imagine specific românească care a constituit o piatră de încercare pentru tălmăcitorii ruși este *codrul*. Varianta rusă a operei „Povestea codrului” de I. Mirimski, în comparație cu cea ucraineană a lui Anatoli Șcerbak, este mai puțin reușită. Devierile sunt evidente mai ales în primele cinci strofe. O anumită imprecizie conține chiar titlul. Codru, în românește înseamnă pădure mare, deasă și bătrână, adică seculară. Lipsa unei atare noțiuni în limba rusă impune o remarcă în subsol sau în comentarii. E salutar faptul că la Chișinău, în 1985, a apărut o carte de poezie eminesciană intitulată *Сказка Кодр*.

Chiar în primul vers al originalului, codrul e numit *împărat slăvit* – славный король, la Mirimski el e *великий самодержец* – marele autocrat. Sintagma rusă comportă nuanțe negativiste, cea din original – valențe pozitive. Toate (fauna, flora) înfloresc din *mila* (!) *codrului*. Pentru această noțiune s-ar fi potrivit unele dintre epitetele „шедрость”, „милость”, „великодушие”. În versiunea rusă mulțimea de vietăți se adună sub mâna statală (?) a codrului – „державная рука”, determinativ străin de tonalitatea originalului.

În strofa a treia se spune că iepurii cei repezi sunt purtătorii de **vești** în împărăția Codrului, la Mirimski, iepurii răspândesc ordinele (указы) împăratului. În următorul catren figurează „bejării de albine” și „armii grele de furnici”, adică colectivității numeroase (gloate, sumedenii, puzderii), în varianta rusă, furnicile devin „soldați” (?) ai codrului care mășșăluiesc (маршируют) pe cărări, iar albinele care sunt un exemplu de hărnicie și dăruire chefuiesc în veselie („весело пируют”). Toate aceste determinative alterează sistemul de imagini al originalului, și, în definitiv, specificul mesajului.

Primele patru strofe ale originalului constituie un călduros imn codrului. Impresia de stil înalt, oficios pe care o pot crea două expresii din prima strofă („împărat slăvit” și „Măria-Sa”) este doar aparentă, textul fiind de o duioșie surprinzătoare. Întruchipările eminesciene ale codrului emană multă căldură și intimitate.

Împărat slăvit e codrul,  
Neamuri mii îi cresc sub poale,  
Toate înflorind din mila  
Codrului, Măriei-Sale.

Лес великий самодержец,  
Престарелый, многославный,  
Сколько поданных ютятся  
Под его рукой державной.

În strofa a 5-a iese în vileag imaginea, chipul individualizat al eului liric. El o invită pe iubită în codru – locul de refugiu al personajului din anturajul social incomodant, neprielnic. Se știe, în cazul dat – Codrul presupune naturalețe, ingenuitate, candoare, pe când maturitatea nu este exclus să fie mască socială, convenționalitate, uneori – chiar teatru comic. Să luăm aminte: eul visează ca ei să devină „din nou copii” cărora „norocul și iubirea” să le pară jucării. În textul rus nu se vorbește despre vreo oarecare transformare dorită de personaje. De ce atunci „iubirea” și „norocul” trebuie să le pară îndrăgostiților jucării? Este și aceasta o abatere neîndreptățită de la original.

Hai și noi la craiul, dragă,  
Și să fim din nou copii,  
Ca norocul și iubirea  
Să ne pară jucării.

В старый лес, прохладный сумрак,  
Мы пойдем с тобой, малютка,  
Там поймешь ты, что на свете  
И любовь, и счастье – шутка.

Este regretabil faptul că această variantă circulă dintr-o ediție în alta. O aflăm în volumele din 1950, 1958 și 1968 editate la Moscova și în cel din 1971 apărut la București.

Să ne referim acum, sub același aspect și la aceleași opere eminesciene, la câteva tălmăciri ucrainene. *Povestea codrului* a fost replăsmuită în limba lui Taras Șevcenko de către condeierul Anatolii Șcerbak și inclusă în primul volum de traduceri din Eminescu editat în Ucraina (Kiev, 1952). Deși în comparație cu textul rusesc varianta ucraineană e mai reușită, totuși ea conține devieri neîndreptățite, cum ar fi: *владика всемогутній* (atotputernicul suveran) pentru *împărat slăvit* și *державна воля* (voința statală) pentru *mila măriei sale*. Cât privește lexemul *milă*, ar fi trebuit să se opereze cu oricare dintre următoarele unități lexicale ucrainesti: *жаль*, *жалість*, *співчуття* (milă, jelire, compasiune).

*Buciumul* – instrumentul muzical de suflat întrebuințat în special pentru chemări și semnale – a căpătat imaginea unui fluier – obiect cu o altă menire decât cea a buciumului. La ucraineni buciumul e numit *trembita*. E de mirare că autorul tălmăcirii nu a făcut această alegere care-i sta la îndemână și care ar fi echivalat elementul etnografic românesc – buciumul. Semnalăm încă o deviere deranjantă: pe *cerbii* care sunt o frumusețe rară a codrului, Eminescu îi numește *curteni* – persoane din suita unui suveran – la curtea domnească aceștia se bucurau de anumite privilegii. În textul lui Șcerbak *cerbii* apar în ipostază de slugi (*Йому слугами – олені*), astfel pierzându-se nuanța subtilă și superbă a textului sursă.

Când, în 1974, a apărut a doua carte de traduceri ucrainene din poezia eminesciană, Șcerbak s-a dezis de noțiunea *slugi*, iar *buciumul* a fost înlocuit nereușit cu *o talancă*. În anul 2000, la București, vede lumina tiparului volumul bilingv (româno-ucrainean) *Poezii* de M. Eminescu, în care a fost preluată varianta din 1974 a nominalizatului autor.

De o îmbunătățire substanțială a avut parte acest poem doar în 2001, când la Chișinău și-a făcut apariția placheta de replăsmuiri eminesciene *Floare albastră* în patru limbi: rusă, ucraineană, găgăuză și bulgară, textul ucrainean aparținându-i poetului Stepan Kelari. Acum au dispărut și *atotputernicul stăpân*, și *mâna lui statală*, și alte câteva abateri de la original.

Nemuritoarea elegie eminesciană *O, mamă...* o aflăm plasată în a doua plachetă (1974) de tălmăciri ucrainesti, într-o variantă reușită a poetului A. Miastkivski, ulterior, fiind reluată, fără schimbări, în volumul din 2000 editat la București. Tot în acest an, la Kiev, a apărut culegerea bilingvă (româno-ucraineană) *Din valurile vremii* care conține o nouă traducere a elegiei înfăptuită de St. Kelari. Față de *teiu* care este un simbol al prieteniei și fidelității [10, p. 346], St. Kelari a manifestat mai multă atenție decât Miastkivski. La Kelari *teiu* e numit *sfânt*, ca și la Eminescu, iar la Miastkivski acest neobișnuit arbore-simbol e doar *tânăr*. La Miastkivski râul, pur și simplu *curge*, la Kelari, ca și în original, apa *plânge*.

Aplicarea concepției etnopsihologice la actul traducerii artistice care s-a produs în secolul al XX-lea în domeniul raporturilor literare româno-ruso-ucrainene a scos în evidență câteva aspecte de recreare reușită a idealului estetic al scriitorului, în sens

mai larg – al popoarelor respective caracteristic anumitor opere, dar și cazuri de devieri care alterează întrucâtva sensul originalului. Această stare de lucruri impune ca cercetarea potențialului ideatic și imagistic să se efectueze în corelație cu noțiunile de ideal estetic, de viziune etnopsihologică. Avea dreptate esteticianul și filosoful Mihai Ralea când afirma că arta unui popor e cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică.

Nominațiile *călinul*, *plopul*, *mesteacănul*, noțiunea *бабье лето* cu circulație intensă în cultura slavă sunt expresii neordinare ale etnopsihologiei care nu au fost transpuse în mod creativ. O situație similară se observă și în cazul *codrului*, *a teiului* și a altor componente ale literaturii române traduse în limba rusă și ucraineană. Într-un interviu al său, eminentul savant M. Bahtin menționa: „Literatura este o parte indisolubilă a culturii, pe ea nu o poți înțelege în afara întregului context al totalei culturi din epoca dată” [9, p. 329]. Așadar, pentru oricare tălmăcitor se impune conștientizarea următorului adevăr: traducerea trebuie să întrunească clauza unui transfer efectuat nu atât dintr-o limbă în alta, cât dintr-un areal cultural în altul.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. A se vedea în acest sens: Анна Акопова. *Эстетический идеал и природа образа*. Ереван, 1994.
2. Șevcenko, Taras. *Versuri alese*. Chișinău, 1961.
3. Privitor la semnificația simbolică a acestui arbust în creația poetică slavă a se consulta prefața lui L. Novicenko la placheta de versuri a lui Iaroslav Liubkivski, *Очарованные олени*. Москва, 1971.
4. Apetri, Dumitru. *Din poezia contemporană ucraineană*. În revista: Nistru, 1973, nr. 9.
5. Gheorghiuță, Ion. *Argumente la o traducere a „Testamentului” de T. Șevcenko*. În cartea: Omagiu lui Taras Șevcenko. Chișinău, 1999.
6. Buber, Martin. *Eu și Tu*. București, 1992.
7. Eliade, Mircea. *Maitreyi*. București, 2009.
8. Gonciar, Oles'. *Nuvele și schițe*. Traduceri din rusește de Vladimir Belistov. Chișinău, 1955.
9. Бахтин, Михаил. *Ответ на вопрос редакции «Нового мира»*. În cartea lui: Эстетика словесного творчества. Москва, 1979.
10. Cf. Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain. *Dicționar de simboluri*, vol. 3. București, Artemis, 1993.