O abordare traductologică a literaturii pentru copii în versiune dramatizată: cazul *Punguţa cu doi bani*

Cătălina ILIESCU GHEORGHIU[*]

Key-words: *literature for children, tale translation, puppetry, acculturation, „Punguța cu doi bani”*

Introducere

Dintre multiplele clasificări ale basmelor pe care le găsim în literatura de specialitate, una dintre cele mai des citate de către cercetătorii din domeniu este cea tripartită: *basm mitologic* (sau pentru unii autori, fantastic); *basm cu animale* (domestice, păsări, peşti) şi *basm de moravuri*. În cadrul primei categorii întâlnim poziţia care susţine dimensiunea mitologică (cu reprezentanţi de seamă precum Vladimir Propp) şi, pe de altă parte, autori ca Miller pentru care, în categoria basmului mitologic prevalează dimensiunea extraordinarului. Alţi autori, Ionel Oprişan bunăoară, identifică şase categorii de basme româneşti, adscrise celor trei regnuri (rai, pământ şi iad) şi relaţia cu ele: basme de *aspiraţii sideral-edenice*; de *transfigurări fantastice* ale lumii reale; de incursiuni în *teritorii infernale*; *superstiţios-religioase*; de *viziuni populare asupra lumii cereşti* şi basme ale *înţelepciunii* (Vârgolici, 2008). La rândul său, Marisa Bortolussi (1985: 20) optează pentru o clasificare binară: categoria basmului *tradiţional/popular/extraordinar* (care stabileşte conexiuni cu popoarele primitive, este de tradiţie orală şi se culege pentru a putea fi astfel transmis generaţiilor următoare), şi cea a basmului literar (de tradiţie renascentistă).

În cazul de faţă, avem de a face cu un basm „cu animale” după prima clasificare, un basm al „transfigurării fantastice a lumii reale” după cea de a doua şi unul „tradiţional/popular” potrivit celei de a treia. Pastoriza (1962: 29) afirmă că orice basm trebuie să îndeplinească cel puţin trei condiţii: (1) să fie potrivit vârstei receptorului; (2) să mânuiască în mod adecvat limbajul (prin procedee stilistice precum repetiţia, folosirea diminutivelor, gerunziilor, comparaţiilor, prin cuvinte necunoscute care sporesc intensitatea, ori prin nume proprii, cifre şi onomatopei); (3) să aibă o acţiune coerentă. La acestea, adaugăm, împreună cu Gómez Couso (1993: 86), condiţia de bază a basmului: cea de a oferi o soluţie.

Basmul de sorginte folclorică are, după părerea lui Tamés (1990), avantajul că este indisociabil de joc (singura ipostază în care omul este complet, spunea Schiller) şi că este extrem de rezistent, în timp, prin condiţia sa de anonimitate şi deschidere către universal. Cu toate astea, fiind de origine rurală, basmul popular începe să dispară, în opinia acestui autor, din pricina progresului urbanizant.

[*] Universitatea Alicante, Spania.

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

Formele de manifestare a imaginarului în literatura pentru copii se pot grupa, în opinia lui Tamés (*ibidem*), în patru categorii: *extraordinarul* (referindu-se la ceea ce este surprinzător, minunat şi inexplicabil în mod natural, de exemplu animalele vorbitoare); *fabulosul* (tot ceea ce este legat de fabulă şi mit, populat de elemente preumane şi de atracţia către sacru); *fantasticul*, a cărui voce auctorială este adultă, se referă la ceea ce este legat de stadiul morbid al conştientului, de anxietate şi teroare şi este contrapus lumii reale; şi *magicul* (care cuprinde acele documente generatoare de efecte contrarii ordinii naturii, constituind o explicaţie latentă a părţii extraordinare a basmelor prin introducerea unui factor de instabilitate atunci când eroul iese la liman dintr-o situaţie dificilă apelând la propriile sale calităţi magice).

În *Punguţa cu doi bani* converg elementele *extraordinarului* (existenţa unui tărâm în care justiţia socială face ca săracului modest să i se transfere avutul bogatului lacom) şi ale *fabulosului* (cocoşul care nu numai că este dotat cu inteligenţă şi grai omenesc[1], ci şi cu o forţă supranaturală, el fiind ales ca instrument al materializării acestei justiţii providenţiale). Tenta folclorică este puternic perceptibilă prin alegerea unui animal nu mitologic, nu dotat în mod tradiţional cu o simbologie aparte în ierarhia conotaţiilor calitativ-umane din rândul necuvântătoarelor fabulistice, ci unuia obişnuit, domestic, menit sacrificiului pentru hrana zilnică, un „cucoş de făcut cu borş" cum spune Creangă.

Literatură pentru copii

Cervera (1984: 15) este de părere că „În literatura pentru copii converg toate acele manifestări şi activităţi care au la bază cuvântul folosit în scop artistic ori ludic şi care este de interes pentru copil" (traducerea mea). La rândul său, Perriconi (1983: 5) consideră literatura pentru copii ca fiind „un act comunicativ de caracter estetic între un receptor copil şi un emiţător adult având ca scop sensibilizarea primului şi ca mijloc capacitatea creatoare şi ludică a limbajului, această literatură trebuind să răspundă exigenţelor şi necesităţilor cititorilor" (traducerea mea). În opinia acestei autoare, literatura pentru copii se poate clasifica în literatură „câştigată", cuprinzând producţii care nu au fost gândite pentru copii, bunăoară ceea ce ţine de folclor, însă acestia şi le-au însuşit în timp, spre exemplu „1001 de nopţi"; literatură creată special – de genul „Pinocchio", cuprinzând basme, romane, poezii ori teatru; şi literatură instrumentalizată, referindu-se la cea pe care o găsim în manualele şcolare cu o clară intenţionalitate didactică. În cadrul „literaturii câştigate", Petrini (1963: 33) distingem basmele folclorice de cele imaginare, primele referindu-se la trecut, celelalte la viitor, ambele având ca numitor comun ficţiunea.

La clasificarea pe genuri a literaturii pentru copii pe care o propune López Tamés (1985: 18), şi anume naraţiune (basme, roman pentru copii), poezie (epică, lirică) şi teatru, Cervera (1991: 65) adaugă următoarele subcategorii: relatarea, biografia, cartea de călătorii, legenda; formulele din jocuri, cântecelele, înşiruirile rimate; benzile desenate, producţia cinematografică şi pentru televiziune. Definiţia oferită de Aguiar şi Silva (1984: 242) prezintă basmul ca o „naraţiune scurtă, cu

[1] De altfel, o trăsătură intrinsecă a basmului cu animale unde acestea sunt personificate în spiritul animismului infantil şi în amintirea totemului societăţilor primitive şi mai târziu a legendelor, după cum arată Held (1981: 82).

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

subiect simplu şi liniar, caracterizată printr-o puternică concentrare a acţiunii, timpului şi spaţului". López Tamés (1990: 53) consideră că basmul are o dimensiune a domesticirii a dominării obiectului care produce teamă, copilul reuşind să guverneze mental spaima animalelor şi a umbrelor. Prin irealitatea şi ambiguitatea sa, basmul afectează „dimensiuni profunde ale personalităţii, frici atavice pe care fiinţa omenească le retrăieşte în timpul fragil al copilăriei" (*ibidem*: 54).

Limbajul basmului este dublu convenţional: ca limbaj artistic şi ca limbaj infantil, deci cu tentă impresionistă, bazat pe reiterări, presărat cu adverbe de timp (atunci, apoi), bazat pe juxtapuneri şi pe o logică deschisă, fără limitele unei realităţi experienţiale, căci nu necesită o verificare a veridicităţii, ci numai o coerenţă internă. Aguiar şi Silva (*ibidem*: 118) identifică trăsături de limbaj precum prezenţa unor simboluri tradiţionale, unor numerale, folosirea tonului arhaic, ori a adjectivelor previzibile formând sintagme aproape fixe (prinţesa cea frumoasă, oşteanul cel voinic) ori cultivarea memoriei printr-o ordine anume a evenimentelor.

În continuare, mă voi referi la unul dintre ultimele experimente traductologice desfăşurate la Universitatea Alicante în colaborare cu ICR. Este vorba de traducerea din româna în spaniolă a dramatizării basmului lui Ion Creangă *Punguţa cu doi bani* pentru teatru de păpuşi, realizată de Ioan Brâncu şi pusă în scenă la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea. Spectacolul a primit premiul „Gulliver" la Festivalul Naţional al Teatrului de Animaţie, Galaţi 2001. Experimentul traductologic se referă la o traducere de gradul al doilea, dacă ţinem cont de faptul că mai întâi este vorba de o traducere intralingvistică, o metamorfoză „page to stage" a textului lui Creangă într-un text dramatizat, apt pentru a fi reprezentat de păpuşari şi accesibil unui public de vârstă mică, iar mai apoi intervine traducerea interlingvistică a acestui text din română în spaniolă cu implicitele rigori impuse de convenţiile de gen şi tipul de public receptor al versiunii ţintă. Pe baza textului tradus, versiunea spaniolă a spectacolului s-a reprezentat sub egida ICR cu succes la Sevilla, Ciudad Real şi Alicante.

Antecedente

Antecedentele acestui proiect îşi află rădăcinile la începutul secolului al XXI-lea, când s-a desfăşurat între Universitatea Alicante, UNITER şi UNATC o colaborare datorită căreia o echipă de actori români au jucat în diferite Festivaluri spaniole piesa lui Matei Vişniec *Paparazzi* (în spaniolă şi catalană) iar actorii de la Aula de Teatru Universitar din Alicante au jucat la Festivalul Caragiale din Bucureşti, în română, spectacolul *Minim.mal Show* de Sergi Belbel. Rezultatele acestui proiect denumit „Două extreme ale latinităţii" sunt cuprinse în volumul *Duplicidad comunicativa y complicidad creadora en la traducción del teatro* (2005).

Un alt antecedent este traducerea în spaniolă a spectacolului *Manole sau darul de a iubi* care porneşte de la textul dramatic al lui Blaga, dar conţine în mare măsură şi fragmente din cunoscuta baladă populară a Meşterului Manole, traduse în spiritul menţinerii elementelor prozodice în limba ţintă. Spectacolul a fost jucat de Teatrul Naţional din Târgu Mureş la Madrid şi în alte oraşe din Spania, din nou cu sprijinul ICR, şi bucurându-se de succes mai ales în rândurile publicului spaniol, doritor de experienţe teatrale novatoare.

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

O experienţă asemănătoare este piesa Gianinei Cărbunariu *Stop the tempo* jucată în spaniolă la Alicante pe baza textului tradus de un grup de studenţi de la Secţia de Traducere a Universităţii Alicante. Acest text este cuprins în volumul *Teatru cu voce de femeie* (2009), însoţit de un amplu studiu introductiv.

Experimentul cel mai apropiat celui de faţă este însă *Teatricuentos* (Teatribasme) desfăşurat în anul 2003 cu sprijinul UNITER şi care propunea un spectacol bazat pe trei basme populare (unul argentinian –„Broasca ţestoasă cea uriaşă"–, unul marocan –„Cei şapte fraţi şi lacul cu lună"– şi unul românesc –„Fata moşului şi fata babei"–) şi avea ca scop (pe lângă cel cultural-educativ implicit) şi unul social: integrarea diferitelor comunităţi de migranţi de pe teritoiul Spaniei prin teatru şi literatură pentru copii. Acest spectacol triadic cu participarea Teatrului „Al. Davila" din Piteşti, s-a jucat în diferite oraşe ale Regiunii Autonome Valencia şi la Alcalá de Henares, unde comunitatea românească are o pondere însemnată.

În cele din urmă, traducerea basmului „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte", publicată de revista „The Scientific Journal of Humanistic Studies" (Cluj, 2010) a fost oferită publicului spaniol într-o lectură publică la Universitatea Alicante, la care au participat studenţi de la secţia de Traducere (cu a treia limbă de specialitate română) şi elevi de la „Școala de Română pentru a doua generaţie a migraţiei" (un proiect care funcţionează din anul 2006 în cadrul Asociaţiei ARIPI[2] - cu sprijinul DRP).

Având la bază aceste preliminarii care îi garantau oarecum bunul mers, experimentul *Punguţa cu doi bani* s-a derulat pe măsura aşteptărilor iar rezultatele atât la nivelul traducerii filologice (şi ulterioarei sale adaptări la necesităţile montării scenice), cât şi în ceea ce priveşte receptarea şi reacţia publicului de vârste mici căruia i se adresa spectacolul, au fost cât se poate de satisfăcătoare.

Etapele procesului de traducere şi adaptare

Un proiect de acest gen parcurge inevitabil o serie de etape pe care le consemnăm succint sub următoarele repere:

1. Selecţionarea studenţilor care urmau să traducă textul, pe baza nivelului de cunoştinţe de română, de spaniolă şi de traducere literară, ţinându-se cont şi de gradul de motivaţie al fiecăruia.

2. Citirea basmului lui Creangă pentru familiarizarea cu atmosfera şi vocabularul în care regionalismele şi arhaismele ori cuvintele ieşite din uz au o pondere însemnată.

3. Citirea textului dramatizării româneşti, care diferă sub o seamă de aspecte esenţiale de cel al lui Creangă.

4. Vizionarea spectacolului în română pentru corelarea textului cu elementele kinesice, proxemice, paralingvistice, cu semiotica personajelor şi retorica coloanei sonore etc.

5. Stabilirea unor norme preliminare cum ar fi: numele adoptate pentru *dramatis personae*, tratamentul regionalismelor şi arhaismelor, opţiunea lexicală pentru termenii „punguţă" sau „bani" precum şi redarea optimă a versului laitmotiv,

[2] http://www.aripi.es

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

ceea ce determina fireşte şi alegera titlului cu care spectacolul urma a fi prezentat publicului spaniol.

6. Traducerea filologică a textului pe baza producerii unei versiuni individuale urmată de lectura colectivă fragmentată spre compararea şi în cele din urmă determinarea variantei optime.

7. Vizionarea spectacolului (urmărind traducerea filologică în spaniolă) şi transformarea ei într-o traducere dramatizată corelând textul scris şi cel vizual pentru o deplină concordanţă a replicilor cu imaginea.

8. Înregistrarea traducerii dramatizate în cel puţin două stiluri: unul clar, lent şi pronunţat cu intonaţia didactică (insistând pe particularităţile foneticii spaniole), altul natural şi în ritm alert, mai apropiat demersului scenic, citit de diferite voci (masculină, feminină) pentru a putea fi ulterior reprodus fonetic de către actorii români necunoscători ai limbii spaniole.

9. Tratamentul separat acordat cântecului (ca element fatic) din deschiderea şi închiderea spectacolului

10. Montarea spectacolului în spaniolă la Teatrul „Anton Pann" (Râmnicu Vâlcea).

Echipa de traducători

Din echipa de traducători fac parte patru studente de origine română, având ca limbă de specialitate, primele două engleza iar celelalte franceza, în ambele cazuri combinate cu o limbă secundară sau aşa numita „Limbă C" şi în cele din urmă cu româna ca opţiune de „Limbă D" (a treia limbă străină).

Cele patru traducătoare posedă un nivel bun de română pe registrul familiar şi informal, însă în ceea ce priveşte registrul formal şi stilul literar, gradul de acurateţe şi prospeţime, precum şi precizia manevrării elementelor frazeologice diferă, observându-se o mânuire a limbajului cu o mai mare fineţe şi acribie în cazul, fie a unei migraţii de dată recentă, fie survenită odată ce studiile medii liceale fuseseră definitivate. În cazul studentelor care au părăsit România în copilărie, continuându-şi studiile gimnaziale în Spania, situaţia diferă, ivindu-se probleme de decodare a textului sursă, de înţelegere a anumitor termeni (de exemplu, „hazna", „buhai", „taleri", „capra trăsurii") şi expresii româneşti („ba mai pune-ţi pofta-n cui") împreună cu noţiunile şi elementele culturale care le stau la bază, acest lucru datorându-se, credem, faptului că procesul de aculturaţie a fost mai puternic datorită vârstei timpurii la care a intervenit experienţa migratorie.

Iată deci că atât procesul de aculturaţie inerent oricărei situaţii de transplantare (chiar şi în cazurile de păstrare substanţială a identităţii de origine), cât şi diferitele grade de bilingvism/biculturalism atinse de cele patru traducătoare, influenţează, cum era de aşteptat, procesul şi produsul traducerii. Unul din avantajele traducerii în echipă este cel de a beneficia de flerul lingvistic al unora în ceea ce priveşte acceptabilitatea formulei spaniole alese, iar pe de altă parte, de cunoştinţele de limbă şi cultură sursă ale celorlalte, identificând sensul exact cu nuanţele şi coloratura aferente, detectând ironia, umorul, schimbările de registru şi alte „accidente" pragma-lingvistice, precum şi aspectele idiosincrasice imanente textului original.

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

Procesul de aculturaţie, definit (de către antropologii cărora le datorăm primele studii din domeniu) ca fiind „acele fenomene survenite atunci când două grupuri de indivizi care au culturi diferite, intră în contact direct şi continuu producând schimbări inevitabile în tiparele culturii originare a fiecăruia sau ambelor grupuri" (Redfield, Linton şi Herskovits, 1936: 159) este consubstanţial experienţei migratorii. Nivelul de interferenţă al limbii şi culturii de adopţie asupra bagajului cultural al persoanei transplantate depinde însă de variabile precum: numărul de ani petrecuţi în ţara de destinaţie; gradul de integrare socială, profesională, civică, politică, în societatea receptoare; nivelul cultural-educativ al persoanei migrante, al mediului său familial şi al anturajului apropiat; momentul la care s-a produs migraţia în procesul său formativ, printre altele. După cum am menţionat, două dintre studentele participante la experiment au emigrat împreună cu părinţii la vârste timpurii şi în plin proces de formare (şcoală elementară şi respectiv ciclu gimnazial), iar celelalte două au emigrat după majorat, din iniţiativă proprie, fiind ele însele factorul decisiv al acestei opţiuni vitale şi întemeind în ţara de destinaţie propriul cuplu/cămin, într-unul din cazuri chiar cu descendenţă.

De aceea, în această situaţie putem observa pe de o parte, un nivel de comprehensiune totală a textului sursă, însă cu ezitări în alegerea termenului celui mai adecvat în limba ţintă, iar pe de altă parte, avem de-a face cu o excelentă selectare lexicală din cadrul unui anumit câmp semantic în limba ţintă, cu o exactitudine majoră în calibrarea nuanţei caracteristice vorbitorului nativ, însă cu o serie de lacune la nivelul limbii sursă pe care le-am putea considera: de factură *lexico-semantică* (regionalisme, unităţi frazeologice), *morfosintactică* (forme precum viitorul moldovenesc luat drept condiţional), *pragmatică* (formule de adresare) şi *culturală* (nume proprii: Târgul lui Cremene[3]). Această disparitate în sânul echipei de traducătoare a fost de natură să activeze mecanisme de compensare în procesul de traducere.

Publicul receptor

Unul din preceptele de bază ale Traductologiei în urma virajului produs în decada a opta (a secolului al XX-lea) către descriptivism, odată cu amploarea Şcolii de la Tel-Aviv, cu teoria normelor (Gideon Toury) şi cea a polisistemelor (Even-Zohar), a fost atenţia specială acordată receptării textului ţintă mai ales de când şcoala funcţionalistă a teoreticienilor *Skopos* (de sorginte germană) a impus ca instanţă primordială publicul receptor şi funcţia textului tradus în cultura de destinaţie, astfel încât traducătorul este îndemnat să-şi deruleze activitatea nu atât în respectul mai presus decât orice faţă de sacralitatea textului sursă, ci, fireşte, fără a-i altera specificul, într-o preocupare constantă pentru modul în care traducerea sa va funcţiona în cultura ţintă şi gradul de acceptabilitate pe care îl va dobândi în faţa publicului receptor. În acest sens, teatrul pentru copii presupune o dificultate majoră, căci cere un efort de descifrare a mai multor coduri (lingvistic, semiotic) simultan, efort care este însă compensat de prezenţa acţiunii.

[3] Traducătoarele nu au recunoscut nici sensul iniţial de „sat fără câini", de ţinut fără legi, în care *baba* nu respectă regulile civice de a invita pe cei prezenţi la festinul cu ouă, nici sensul ironic de „far west" cu care presa actuală se referă la unele oraşe din România şi la politicile edililor lor.

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

În cazul nostru, publicul era alcătuit din copii de vârste mici, marea majoritate preşcolari (deci în stadiu „preoperaţional" după schema lui Piaget şi având deja instaurată funcţia simbolică a limbajului, şi capacitatea categorizării realităţii inerente fazei egocentriste caracterizată, printre altele, şi de animism), sau aparţinând ciclului elementar (deci, după Piaget, aflaţi în stadiul operaţiilor concrete, de interiorizarea obiectelor, deducţii logice şi trecerea de la egocentrism la sociocetrism). Acești spectatori erau, fie de origine română (provenind din comunitatea românească din zonă, care este estimată la aproximativ 20 000 de rezidenţi în Provincia Alicante) însoţiţi la spectacol de părinţi sau bunici, dar şi de colegii lor, fie de origine spaniolă (provenind din familii sensibile la fenomenul migraţiei şi la dialogul dintre culturi), fie latino-americană, aceştia fiind şi ei descendenţi ai unei alte migraţii, şi ea foarte numeroasă pe teritoriul spaniol. Acestea fiind premizele în ceea ce privește publicul receptor, traducerea trebuia să îndeplinească anumite expectative şi intelegibilitate, de acceptabilitate în contextul cultural de destinaţie, dar şi de recognoscibilitate în cel de plecare a unei identităţi originare, din al cărei patrimoniu face parte şi basmul *Punguţa cu doi bani*. Prin urmare, criteriul de bază urmat de către echipa de traducători a fost cel al unui echilibru între *principiul adecvării* faţă de cultura sursă şi cel al *acceptabilităţii* în cadrul culturii ţintă. Dacă publicul receptor ar fi fost majoritar spaniol, s-ar fi tins poate către îndeplinirea condiţiei prioritare de *acceptabilitate*, iar în cazul unui public majoritar român ar fi prevalat preceptele *adecvării*, însă confruntându-ne cu un public mixt, am optat pentru o poziţie echidistantă în dihotomia „foreignizing" – „domesticating" atât de amplu dezbătută (începând cu Venuti) şi germen al nu puţinor controverse în literatura traductologică. Această încercare a presupus, cum era de aşteptat, unele dificultăţi suplimentare faţă de cele imanente procesului traductiv.

Dificultăţi de traducere

Prima şi cea mai notabilă dificultate observată de Reiss şi reluată de Pascua Febles (1998: 51) este cea a absenţei unei *teorii a traducerii literaturii pentru copii*, aceasta prezentând probleme asemănătoare literaturii pentru adulţi, însă oferind soluţii cu totul diferite, datorită asimetriei între vocea adultă a autorului/traducătorului şi receptarea de către un cititor/spectator copil. În acest proces de decodare intervin elemente precum instanţa receptoare intermediară (adultă) ori limitările impuse de lumea şi experienţa copilului care necesită adesea explicitări. Spre deosebire de basm, care cuprinde o acţiune manifestată prin intermediul cuvântului, dramatizarea basmului structurează şi permite manifestarea acţiunii prin ea însăşi, sau mai exact, reprezentarea acţiunii de către actori în circumstanţele sale originale.

În ceea ce privește natura dificultăţilor de traducere întâmpinate în cazul de faţă, putem distinge trei categorii, potrivit nivelurilor macro şi micro textuale care sunt abordate cu precădere în acest tip de comunicare literară şi totodată scenică. Această clasificare tripartită cuprinde:

a) Dificultăţi de ordin pragma-lingvistic

b) Dificultăţi de tip cultural (idiosincrasic)

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

c) Dificultăţi narative, legate de procesul comunicativ, convenţiile de gen, dat fiind că dramatizarea basmului presupune coordonarea a patru elemente simultan: lingvistice, corporale (gest, poziţie, grimasă), plastice (trăsături naturale: volum, formă, culoare); trăsături create artificial (prin scenografie, recuzită) şi trăsături personale (redate prin machiaj, costume, măşti, coafură).

a) Dificultăţi pragma-lingvistice

În această categorie am inclus acele decizii luate de către traducători cu privire la aspecte *lexico-semantice*, *morfo-sintactice* şi *pragmatice.*

Primul grup cuprinde eliminarea unor variante precum „maravedí”[4] (una din primele noastre opţiuni pentru „galben” sau „taler”), care, deşi păstrează tenta arhaică, ancorează noţiunea într-o anumită epocă din istoria Spaniei, îndepărtată faţă de secolul al XIX-lea rural românesc pe care îl intuim la Creangă şi cu atât mai mult de aspiraţia subliminală de atemporalitate. In cele din urmă, s-a optat pentru genericul „moneda”, un hiperonim aparţinând aceluiaşi câmp semantic.

Un alt termen dezbătut a fost „bolsa” din expresia „la bolsa o la vida” („punga sau viaţa”) şi care ar fi funcţionat şi în varianta diminutivată („bolsita” pentru „punguţa”), în competiţie cu genericul „monedero” ori specificul (de uz feminin) „faltriquera”[5], ambii termeni trimiţând la aceeaşi noţiune. Evident, alegerea s-a făcut în acest caz sub considerente stilistice, pentru menţinerea formulei rimate şi deci a intensităţii efectului poetic şi a forţei perlocuţionare a actului vorbirii din textul-sursă.

Evident, apelativele „baba” şi „moşul” au fost problematice de la bun început, neexistând în spaniolă o asemenea nuanţă ambivalentă care să înglobeze aspectul peiorativ din limbajul cotidian, şi pe cel totuşi afectiv din contextul basmului.

În ce priveşte nivelul *morfo-sintactic*, principalele dificultăţi de traducere s-au datorat oralităţii textului; în construcţii precum „De când sunt eu babă pentru tine?” care necesitau recurgerea la procedeul *amplificării* (după clasificarea strategiilor traductive a lui Vinay şi Darbelnet, 1958), s-a optat pentru păstrarea primei părţi a întrebării retorice, întărind însă sensul în limba ţintă cu o locuţiune verbală (cu semnificaţia „îţi permiţi”): „¿Desde cuándo te tomas estas libertades de llamarme vieja?”.

Un element *pragmatic* cu o puternică tentă culturală, care a fost tradus prin procedeul *echivalenţei* (*ibidem*), este onomatopeea „kikiriki” pentru „cucurigu” care, pe lângă asemănarea formulistică şi structurală (silabică) are şi avantajul prozodic al unui înveliş fonetic similar. Astfel, datorită terminaţiei diferite în spaniolă faţă de română, „ki” vs. „gu” onomatopeea putea funcţiona în formula „kikiriki, dadme mi maravedí”. Totuşi, în cele din urmă, s-a renunţat la ea în favoarea lui „kikiriki, señorito, ¿dónde está mi saquito?”[6], sacrificând noţiunea de „bani” imanentă însă din punct de vedere semantic şi contextual celei de „punguţă”, în favoarea muzicalităţii actului comunicativ teatral.

[4] *Maravedí*: Monedă spaniolă, efectivă, uneori imaginară, care a avut diferite valori de-a lungul secolelor, asociată, printre altele, domniei regelui Jaime el Conquistador (1208–1276) (cf. DRAE).

[5] *Faltriquera*: „Săculeţ care se atârnă la brâu sub fusta femeilor” (*Dic. de uso del español* María Moliner).

[6] Literal: „cucurigu, boierule, unde mi-e punguţa?”.

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

b) Dificultăţi de tip cultural

Un element cultural care a presupus o dificultate din pricina inexistenţei unui echivalent în cultura spaniolă a fost formula „foaie verde" proprie literaturii populare româneşti, exprimată, transmisă şi conservată prin tradiţia oralităţii, pe care traducătorii au redat-o prin pluralul „hojas verdes", apelând la procedeul *calcului lexical*, cu schimbare morfologică (la numărul substantivului), într-o tentativă de adaptare, nu la literatura orală spaniolă, care duce lipsă de o astfel de formulă, ci la logica internă a limbii ţintă în contexte comunicative stilistice similare.

Tot din această categorie fac parte şi acele elemente menite să redea culoarea locală şi să doteze textul ţintă cu indicii sau chei comunicaţionale care să-i restabilească în timpul procesului de decodare de către receptor specifitatea identitară de origine. Astfel, linia melodică a cântecului cu care se deschide şi închide spectacolul şi care are un dublu rol (îndeplineşte funcţia fatică de introducere în jocul comunicării, dar şi o funcţie informativă, oferind date esenţiale asupra personajelor) este cea a cunoscutei melodii populare „Trandafir de la Moldova" de totală şi imediată recognoscibilitate pentru publicul român, însă opacă pentru spanioli, care percep totuşi (după reacţia unui segment al publicului din sală) că este vorba de o melodie populară din patrimoniul comunităţii româneşti, ea corelându-se şi cu restul coloanei sonore, inspirată de teme folclorice reiterative, cu ritm alert, construind o spirală retorică şi de tensiune dramatică pentru cei mici. Pentru publicul spaniol era esenţială deci traducerea versurilor (patru strofe şi un refren) în formatul cel mai fidel originalului cu putinţă, respectând metrica de opt silabe si rima *a/b a/b* pentru a nu altera cadenţa şi ritmul acestui element paratextual conceput spre a fi inserat în mod firesc spectacolului, neconstituind în nici un caz un corp separat.

c) Dificultăţi narative

Această categorie se referă la condiţionările impuse de convenţia de gen şi de procesul comunicativ în sine. Ele nu sunt neapărat legate de traducerea interlingvistică, deşi am putea menţiona exemple precum renunţarea la lexema „mărgică" (în spaniolă „cuenta" care este greu de recunoscut de către un copil în afara sintagmei „collar de cuentas" – „şirag de mărgele"; în plus are şi problema omonimiei[7], care se elucidează prin lectură, însă poate deveni confuză auditiv, pe scenă) şi transformarea sa într-o noţiune înrudită, „biluţă" – „canica", care este mai apropiată universului ludic infantil occidental. În replica „hai, lasă..." („anda, no te enfades") s-a optat pentru un procedeu de *explicitare* (Vinay, Darbelnet, 1958), păstrându-se interjecţia şi imperativul, însă precizând şi intensificând semantic monolexemicul „lasă" cu sens evaziv prin actul direct de vorbire directiv negativ „no te enfades" (nu te supăra), mult mai explicit din punct de vedere scenic, iar pe de altă parte, o formulă care, împreună cu interogaţia „te-ai supărat?" sunt dintre cele mai des adoptate de limbajul copiilor.

Ni se pare totuşi mai relevantă la acest subcapitol tratarea traducerii intra-lingvistice, realizată de Ioan Brâncu care, pornind de la textul lui Creangă, îl

[7] Mai înseamnă şi „socoteală" sau „cont bancar".

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

adaptează pentru scenă, pentru un anumit tip de teatru şi actori (păpuşari) şi pentru un public anume (de vârstă mică şi nefamiliarizat cu lexicul literar).

Ca urmare a procesului de traducere (transpunere) „page to stage", se pot diferenţia trei tipuri de transformări operate asupra textului iniţial: transformări *conceptuale*, de *convenţie de gen*, şi *terminologice*. Cele *conceptuale* ar fi următoarele:

1. La Creangă, moşul îşi bate cocoşul pe când la Brâncu îl alungă tocmai ca să nu-l bată.

2. Vizitiul lui Creangă dă dovadă de „meşteşug" în a-l lăsa pe cocoş fără avutul său, în timp ce Brâncu prezintă un vizitiu împiedicat, nepriceput, a cărui vorbire confirmă aceste trăsături.

3. Bucătăreasa lui Creangă este o „babă câinoasă la inimă" pe când păpuşa din scenă provoacă simpatie reconstruind, din perspectiva semioticii scenice, estetica cubaneză stereotipă din prima jumătate a secolului al XX-lea.

4. Reacţia boierului deposedat de bunuri este împăcarea cu sine la Creangă, prin intervenţia supranaturalului („Ducă-se şi cobe şi tot, numai bine că am scăpat de belea, că nici lucru curat n-a fost aici!"), în timp ce boierul lui Brâncu se înfurie, această reacţie îndeplinind pe de-o parte expectativele unui public infantil şi, pe de altă parte, fiind o soluţie scenică de mai mare impact pentru genul teatrului de păpuşi.

5. Baba ucide găina în bătaie când îi aduce numai o mărgea − la Creangă, în timp ce la Brâncu ea supravieţuieşte.

6. La Creangă, baba „moare de foame o vreme" până când moşul, de milă, o face „găinăriţă" la el în ogradă, pe când piesa are un final clar fericit (cocoşul şi găina fac un puişor) iar oamenii şi animalele formează două cupluri paralele, eliminând astfel ideea morţii şi a milei.

În ceea ce priveşte *convenţia de gen* aceasta se referă, pe de-o parte, la cel dramatic şi, pe de alta, la teatrul de păpuşi care joacă un rol de mediere, ascunzându-l pe păpuşar şi dotându-l astfel cu o mai mare libertate de expresie. Evident, este vorba de un gen uşor de supus stereotipiilor. Păpuşa nu este un narator exclusiv. Ea face să avanseze povestea, dar nu se limitează la a o povesti, ci participă efectiv la acţiune, provocând. Ea este caracterizată prin elemente uşor identificabile şi antitetice, spaţiul ei plastic aflându-se foarte aproape de arta infantilă. Convenţia de gen impunea în cazul de faţă, de exemplu, rutinizarea anumitor acţiuni spre a se asigura corecta lor decodare de către publicul infantil. Astfel, spre deosebire de basmul lui Creangă, piesa insistă pe activitatea matinală, arătând în repetate rânduri relaţia cauză-efect între cântatul cocoşului şi ouatul găinii. De asemenea, în spectacol se repetă scena urmăririi şi capturării cocoşului (cu deposedarea lui de punguţă, sau cu pedepsirea lui prin elementele cosmologice purificatoare, apa şi focul) pentru a sublinia rezistenţa opusă de animal. Poate că nu este lipsit de interes să menţionăm aici faptul că în basmul lui Creangă *Fata babei şi fata moşului*, fântâna şi cuptorul sunt din nou prezente, de data asta cu o ambivalenţă proprie şi decizorie atribuibilă fantasticului, ele fiind elemente recompensatorii în cazul personajului pozitiv şi punitive pentru personajul nesupus normelor sociale.

Tot din motive scenice par a fi fost inversate ultimele două peripeţii ale cocoşului: la Creangă este azvârlit mai întâi în cireadă, iar la Brâncu, mai întâi în

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

hazna pentru a putea apoi înlănţui scenografic episodul întoarcerii sale acasă urmat de cârduri de păsări şi cirezi.

Transformările *terminologice* au în vedere mai ales evitarea unei localizări geografice şi istorice anume. Moldovenismele din stilul literar practicat de Creangă se manifestă la nivel lexical prin formele „cucoş", „vezeteu" substituite de Brâncu prin cele standard; dar se pot manifesta şi la nivel morfo-sintactic, bunăoară demonstrativele regionale „ceea", „ist" au devenit „aceea", „ăsta", iar structurile folosite pentru formarea viitorului moldovenesc „şi-i mânca", „i-a veni de hac" sunt înlocuite de structuri mai omogeneizante, aparţinând din nou limbii standard. Acelaşi criteriu este aplicat şi în cazul cuvintelor de uz învechit ori literar („dihanie", „hazna", „clonţ/plisc", „buhai") înlocuite prin termenii omologi din vocabularul cotidian: „animal", „beci", „cioc", „taur".

Concluzii

În această lucrare, am dorit să facem o scurtă incursiune în diferitele etape şi dificultăţi traductologice survenite de-a lungul experimentului cultural prin care textul basmului *Punguţa cu doi bani* adaptat scenic pentru teatru de păpuşi în versiunea lui Ioan Brâncu şi tradus în spaniolă de un grup de studente de la Universitatea Alicante, s-a transformat în spectacolul „¿Dónde está mi saquito?", jucat cu succes în diferite oraşe spaniole sub egida ICR.

Dincolo de dificultăţile detectate în procesul de traducere şi dramatizare (de ordin pragma-lingvistic, cultural şi narativ), dincolo de unele observaţii aduse spectacolului din perspectiva corectitudinii politice (s-a pus în discuţie ideea maltratării animalelor, percepţia feminităţii asociate calităţilor negative ale Babei (lăcomie, egoism, invidie), iar la nivelul scenografiei, reprezentarea bucătăresei printr-o păpuşă negresă purtând un pronunţat decolteu, deci asumarea unui statut inferior şi reificant pentru populaţia de origine africană), credem că astfel de proiecte interdisciplinare sunt benefice atât pentru universitarii români sau spanioli – viitori traducători de literatură română şi, în acelaşi timp, agenţi culturali care îşi promovează cultura de origine în faţa instituţiilor, editorilor, massmedia, aşa cum se întâmpla de cele mai multe ori în cazul limbilor şi culturilor minoritare din societăţile (nu neapărat hegemonice) receptoare de migraţie. Astfel de iniţiative sunt în acelaşi timp profitabile pentru întreaga comunitate diasporică aflată în proces de aculturaţie şi, în cele din urmă, rodnice pentru ambele literaturi şi culturi.

Bibliografie

Aguiar e Silva 1984: Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.

Bortolussi 1985: Marisa Bortolussi, *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra.

Cervera Borrás 1984: Juan Cervera Borrás, *La literatura infantil en la educación básica*, Madrid, Cincel.

Cervera Borrás 1991: Juan Cervera Borrás, *Teoría de la literatura infantil*, Deusto, Ed. Mensajero.

Gómez Couso 1993: Pilar Gómez Couso, *La narrativa folclórica en el mundo infantil*, in Rodríguez Almodóvar et al. (eds.), *Literatura infantil de tradición popular*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, p. 85–92.

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)

Held 1981: Jacqueline Held, *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona, Buenos Aires, Paidos.
Iliescu Gheorghiu (ed.) 2005: Cătălina Iliescu Gheorghiu (ed.), *Duplicidad comunicativa y complicidad creadora en la traducción del teatro*, Alicante, Secretariado de Cultura de la Universidad de Alicante.
Iliescu Gheorghiu (ed.) 2009: Cătălina Iliescu Gheorghiu (ed.), *Teatrul cu voce de femeie*, Bucureşti, Cheiron.
Iliescu Gheorghiu 2010: Cătălina Iliescu Gheorghiu, *La traducción de las fórmulas de comienzo y cierre del cuento* Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte, în „The Scientific Journal of Humanistic Studies", Cluj-Napoca, p. 73–83.
López Tamés 1985: Román López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, Santander, Universidad de Cantabria.
López Tamés 1990: Román López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, Murcia, Universidad de Murcia.
Pascua Febles 1998: Isabel Pascua Febles, *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*, Las Palmas, Servicio de publicaciones de la Universidad de Gran Canaria.
Pastoriza de Etchebarne 1962: Dora Pastoriza de Etchebarne, *El cuento en la literatura infantil*, Buenos Aires, Kapelusz.
Perriconi 1983: Graciela Perriconi, *El libro infantil*, Buenos Aires, El Ateneo.
Petrini 1963: Enzo Petrini, *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Rialp.
Redfield, Linton, Herskovits 1936: Robert Redfield, Ralph Linton, Melville J. Herskovits, *Memorandum on the Study of Aculturation*, in „American Anthropologist", 38, p. 149–152.
Vârgolici 2008: Teodor Vârgolici, *Basme fantastice româneşti*, în „România literară", 31.
Vinay, Darbelnet 1958: Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Méthode de traduction, Paris, Didier.

A Translatological Approach to Staged Literature for Children: the Case of *Punguţa cu doi bani* (*The Mighty Rooster*)

This paper tries to approach in a complex and interdisciplinary way (through the interference of the migration issue from a translatological perspective in the context of globalization) a translation experiment carried out with students from the Degree in Translation and Interpreting at the University of Alicante (Spain). The complexity of this experiment is given by the group of translators itself (in which individual identity characteristics and life experience dictated by migration itineraries as well as their diachronically unbalanced levels of bilingualism and biculturalism play a key role) but also by the nature of the experiment *per se.*

Thus, it starts from the philological translation of the tale *Punguţa cu doi bani* into Spanish, it overcomes difficulties of a pragma-linguistic, cultural and communicative nature (especially regarding the genre convention, since we deal with the specificity of puppetry within the area of theatre) in order to transform this tale into an accepted product by the target society, but still recognizable as an identity exponent in the eyes of the source audience.

BDD-V2527 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:43 UTC)