

O abordare traductologică a literaturii pentru copii în versiune dramatizată: cazul *Punguța 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, pești) și *basm de moravuri*. În cadrul primei categorii întâlnim poziția care susține dimensiunea mitologică (cu reprezentanți de seamă precum Vladimir Propp) și, pe de altă parte, autori ca Miller pentru care, în categoria basmului mitologic prevalează dimensiunea extraordinarului. Alți autori, Ionel Opreșan bunăoară, identifică șase categorii de basme românești, adscrise celor trei regnuri (rai, pământ și iad) și relația cu ele: basme de *aspirații sideral-edenice*; de *transfigurări fantastice* ale lumii reale; de incursiuni în *teritorii infernale*; *superstițios-religioase*; de *viziuni populare asupra lumii cerești* și basme ale *înțelepciunii* (Vârgolici, 2008). La rândul său, Marisa Bortolussi (1985: 20) optează pentru o clasificare binară: categoria basmului *tradițional/popular/extraordinar* (care stabilește conexiuni cu popoarele primitive, este de tradiție orală și se culege pentru a putea fi astfel transmis generațiilor următoare), și cea a basmului literar (de tradiție renașcentistă).

În cazul de față, 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 și unul „tradițional/popular” potrivit celei de a treia. Pastoriza (1962: 29) afirmă că orice basm trebuie să îndeplinească cel puțin trei condiții: (1) să fie potrivit vârstei receptorului; (2) să mânuiască în mod adecvat limbajul (prin procedee stilistice precum repetiția, folosirea diminutivelor, gerunziilor, comparațiilor, prin cuvinte necunoscute care sporesc intensitatea, ori prin nume proprii, cifre și onomatopei); (3) să aibă o acțiune coerentă. La acestea, adăugăm, împreună cu Gómez Couso (1993: 86), condiția de bază a basmului: cea de a oferi o soluție.

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) și că este extrem de rezistent, în timp, prin condiția sa de anonimitate și 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.

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 și inexplicabil în mod natural, de exemplu animalele vorbitoare); *fabulosul* (tot ceea ce este legat de fabulă și mit, populat de elemente preumane și de atracția către sacru); *fantasticul*, a cărui voce auctorială este adultă, se referă la ceea ce este legat de stadiul morbid al conștientului, de anxietate și teroare și este contrapus lumii reale; și *magicul* (care cuprinde acele documente generatoare de efecte contrarii ordinii naturii, constituind o explicație latentă a părții extraordinare a basmelor prin introducerea unui factor de instabilitate atunci când eroul iese la liman dintr-o situație dificilă apelând la propriile sale calități magice).

În *Punguța cu doi bani* converg elementele *extraordinarului* (existența unui tărâm în care justiția socială face ca săracului modest să i se transfere avutul bogatului lacom) și ale *fabulosului* (cocoșul care nu numai că este dotat cu inteligență și grai omenesc¹, ci și cu o forță supranaturală, el fiind ales ca instrument al materializării acestei justiții providențiale). Tenta folclorică este puternic perceptibilă prin alegerea unui animal nu mitologic, nu dotat în mod tradițional cu o simbologie aparte în ierarhia conotațiilor calitativ-umane din rândul necuvântătoarelor fabuliste, ci unuia obișnuit, domestic, menit sacrificiului pentru hrana zilnică, un „cucuş 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 și activități care au la bază cuvântul folosit în scop artistic ori ludic și 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 și un emițător adult având ca scop sensibilizarea primului și ca mijloc capacitatea creatoare și ludică a limbajului, această literatură trebuind să răspundă exigențelor și necesităților cititorilor” (traducerea mea). În opinia acestei autoare, literatura pentru copii se poate clasifica în literatură „câștigată”, cuprinzând producții care nu au fost gândite pentru copii, bunăoară ceea ce ține de folclor, însă acestia și le-au însușit în timp, spre exemplu „1001 de nopți”; literatură creată special – de genul „Pinocchio”, cuprinzând basme, romane, poezii ori teatru; și literatură instrumentalizată, referindu-se la cea pe care o găsim în manualele școlare cu o clară intenționalitate didactică. În cadrul „literaturii câștigate”, Petrini (1963: 33) distingem basmele folclorice de cele imaginare, primele referindu-se la trecut, celelalte la viitor, ambele având ca numitor comun ficțiunea.

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

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

subiect simplu și liniar, caracterizată printr-o puternică concentrare a acțiunii, timpului și spațiului”. López Tamés (1990: 53) consideră că basmul are o dimensiune a domesticirii a dominării obiectului care produce teamă, copilul reușind să guverneze mental spaima animalelor și a umbrelor. Prin irealitatea și ambiguitatea sa, basmul afectează „dimensiuni profunde ale personalității, frici atavice pe care ființa omenească le retrăiește în timpul fragil al copilăriei” (*ibidem*: 54).

Limbajul basmului este dublu convențional: ca limbaj artistic și ca limbaj infantil, deci cu tentă impresionistă, bazat pe reiterări, presărat cu adverbe de timp (atunci, apoi), bazat pe juxtapuneri și pe o logică deschisă, fără limitele unei realități experiențiale, căci nu necesită o verificare a veridicității, ci numai o coerență internă. Aguiar și Silva (*ibidem*: 118) identifică trăsături de limbaj precum prezența unor simboluri tradiționale, unor numerale, folosirea tonului arhaic, ori a adjectivelor previzibile formând sintagme aproape fixe (prințesa cea frumoasă, oșteanul cel voinic) ori cultivarea memoriei printr-o ordine anume a evenimentelor.

În continuare, mă voi referi la unul dintre ultimele experimente traductologice desfășurate la Universitatea Alicante în colaborare cu ICR. Este vorba de traducerea din româna în spaniolă a dramatizării basmului lui Ion Creangă *Punguța cu doi bani* pentru teatru de păpuși, realizată de Ioan Brâncu și pusă în scenă la Teatrul „Anton Pann” din Râmnicu Vâlcea. Spectacolul a primit premiul „Gulliver” la Festivalul Național al Teatrului de Animație, Galați 2001. Experimentul traductologic se referă la o traducere de gradul al doilea, dacă ținem 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 păpușari și accesibil unui public de vârstă mică, iar mai apoi intervine traducerea interlingvistică a acestui text din română în spaniolă cu implicite rigori impuse de convențiile de gen și tipul de public receptor al versiunii țintă. Pe baza textului tradus, versiunea spaniolă a spectacolului s-a reprezentat sub egida ICR cu succes la Sevilla, Ciudad Real și Alicante.

Antecedente

Antecedentele acestui proiect își află rădăcinile la începutul secolului al XXI-lea, când s-a desfășurat între Universitatea Alicante, UNITER și UNATC o colaborare datorită căreia o echipă de actori români au jucat în diferite Festivaluri spaniole piesa lui Matei Vișniec *Paparazzi* (în spaniolă și catalană) iar actorii de la Aula de Teatru Universitar din Alicante au jucat la Festivalul Caragiale din București, în română, spectacolul *Minim.mal Show* de Sergi Belbel. Rezultatele acestui proiect denumit „Două extreme ale latinității” 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 pornește de la textul dramatic al lui Blaga, dar conține în mare măsură și fragmente din cunoscuta baladă populară a Meșterului Manole, traduse în spiritul menținerii elementelor prozodice în limba țintă. Spectacolul a fost jucat de Teatrul Național din Târgu Mureș la Madrid și în alte orașe din Spania, din nou cu sprijinul ICR, și bucurându-se de succes mai ales în rândurile publicului spaniol, doritor de experiențe teatrale novatoare.

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

Experimentul cel mai apropiat celui de față este însă *Teatricuentos* (Teatribasme) desfășurat în anul 2003 cu sprijinul UNITER și care propunea un spectacol bazat pe trei basme populare (unul argentinian – „Broasca țestoasă cea uriașă” –, unul marocan – „Cei șapte frați și lacul cu lună” – și unul românesc – „Fata moșului și fata babei” –) și avea ca scop (pe lângă cel cultural-educativ implicit) și unul social: integrarea diferitelor comunități de migranți de pe teritoriul Spaniei prin teatru și literatură pentru copii. Acest spectacol triadic cu participarea Teatrului „Al. Davila” din Pitești, s-a jucat în diferite orașe ale Regiunii Autonome Valencia și la Alcalá de Henares, unde comunitatea românească are o pondere însemnată.

În cele din urmă, traducerea basmului „Tinerete fără bătrânețe și viață 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 studenți de la secția de Traducere (cu a treia limbă de specialitate română) și elevi de la „Școala de Română pentru a doua generație a migrației” (un proiect care funcționează din anul 2006 în cadrul Asociației ARIPI² - cu sprijinul DRP).

Având la bază aceste preliminari care îi garantau oarecum bunul mers, experimentul *Punguța cu doi bani* s-a derulat pe măsura așteptărilor iar rezultatele atât la nivelul traducerii filologice (și ulterioarei sale adaptări la necesitățile montării scenice), cât și în ceea ce privește receptarea și reacția publicului de vârste mici căruia i se adresa spectacolul, au fost cât se poate de satisfăcătoare.

Etapile procesului de traducere și adaptare

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

1. Selecționarea studenților care urmau să traducă textul, pe baza nivelului de cunoștințe de română, de spaniolă și de traducere literară, ținându-se cont și de gradul de motivație al fiecăruia.

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

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

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

5. Stabilirea unor norme preliminare cum ar fi: numele adoptate pentru *dramatis personae*, tratamentul regionalismelor și arhaismelor, opțiunea lexicală pentru termenii „punguță” sau „bani” precum și redarea optimă a versului laitmotiv,

² <http://www.aripi.es>

ceea ce determina firește și 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 și în cele din urmă determinarea variantei optime.

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

8. Înregistrarea traducerii dramatizate în cel puțin două stiluri: unul clar, lent și pronunțat cu intonația didactică (insistând pe particularitățile foneticii spaniole), altul natural și 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 și închiderea spectacolului

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

Echipa de traducători

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

Cele patru traducătoare posedă un nivel bun de română pe registrul familiar și informal, însă în ceea ce privește registrul formal și stilul literar, gradul de acuratețe și prospețime, precum și precizia manevrării elementelor frazeologice diferă, observându-se o mânuire a limbajului cu o mai mare finețe și acribie în cazul, fie a unei migrații de dată recentă, fie survenită odată ce studiile medii liceale fuseseră definitive. În cazul studentelor care au părăsit România în copilărie, continuându-și studiile gimnaziale în Spania, situația diferă, ivindu-se probleme de decodare a textului sursă, de înțelegere a anumitor termeni (de exemplu, „hazna”, „buhai”, „taleri”, „capra trăsurii”) și expresii românești („ba mai pune-ți pofta-n cui”) împreună cu noțiunile și elementele culturale care le stau la bază, acest lucru datorându-se, credem, faptului că procesul de aculturație a fost mai puternic datorită vârstei timpurii la care a intervenit experiența migratorie.

Iată deci că atât procesul de aculturație inerent oricărei situații de transplantare (chiar și în cazurile de păstrare substanțială a identității de origine), cât și diferitele grade de bilingvism/biculturalism atinse de cele patru traducătoare, influențează, cum era de așteptat, procesul și produsul traducerii. Unul din avantajele traducerii în echipă este cel de a beneficia de flerul lingvistic al unora în ceea ce privește acceptabilitatea formulei spaniole alese, iar pe de altă parte, de cunoștințele de limbă și cultură sursă ale celorlalte, identificând sensul exact cu nuanțele și coloratura aferente, detectând ironia, umorul, schimbările de registru și alte „accidente” pragma-lingvistice, precum și aspectele idiosincrasice imanente textului original.

Procesul de aculturație, 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 și continuu producând schimbări inevitabile în tiparele culturii originare a fiecăruia sau ambelor grupuri” (Redfield, Linton și Herskovits, 1936: 159) este consubstanțial experienței migratorii. Nivelul de interferență al limbii și culturii de adopție asupra bagajului cultural al persoanei transplantate depinde însă de variabile precum: numărul de ani petrecuți în țara de destinație; gradul de integrare socială, profesională, civică, politică, în societatea receptoare; nivelul cultural-educativ al persoanei migrante, al mediului său familial și al entourageului apropiat; momentul la care s-a produs migrația în procesul său formativ, printre altele. După cum am menționat, două dintre studentele participante la experiment au emigrat împreună cu părinții la vârste timpurii și în plin proces de formare (școală elementară și respectiv ciclul gimnazial), iar celelalte două au emigrat după majorat, din inițiativă proprie, fiind ele însele factorul decisiv al acestei opțiuni vitale și întemeind în țara de destinație propriul cuplu/cămin, într-unul din cazuri chiar cu descendență.

De aceea, în această situație 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 țintă, iar pe de altă parte, avem de-a face cu o excelență selectare lexicală din cadrul unui anumit câmp semantic în limba țintă, cu o exactitudine majoră în calibrarea nuanței caracteristice vorbitorului nativ, însă cu o serie de lacune la nivelul limbii sursă pe care le-am putea considera: de factură *lexico-semantică* (regionalisme, unități frazeologice), *morfosintactică* (forme precum viitorul moldovenesc luat drept condițional), *pragmatică* (formule de adresare) și *culturală* (nume proprii: Târgul lui Cremene³). 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 Școlii de la Tel-Aviv, cu teoria normelor (Gideon Toury) și cea a polisistemelor (Even-Zohar), a fost atenția specială acordată receptării textului țintă mai ales de când școala funcționalistă a teoreticienilor *Skopos* (de sorginte germană) a impus ca instanță primordială publicul receptor și funcția textului tradus în cultura de destinație, astfel încât traducătorul este îndemnat să-și deruleze activitatea nu atât în respectul mai presus decât orice față de sacralitatea textului sursă, ci, firește, fără a-i altera specificul, într-o preocupare constantă pentru modul în care traducerea sa va funcționa în cultura țintă și gradul de acceptabilitate pe care îl va dobândi în fața 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 prezența acțiunii.

³ Traducătoarele nu au recunoscut nici sensul inițial de „sat fără câini”, de ținut fără legi, în care *baba* nu respectă regulile civice de a invita pe cei prezenți la festinul cu ouă, nici sensul ironic de „far west” cu care presa actuală se referă la unele orașe din România și la politicile edililor lor.

În cazul nostru, publicul era alcătuit din copii de vârste mici, marea majoritate preșcolari (deci în stadiu „preoperațional” după schema lui Piaget și având deja instaurată funcția simbolică a limbajului, și capacitatea categorizării realității inerente fazei egocentriste caracterizată, printre altele, și de animism), sau aparținând ciclului elementar (deci, după Piaget, aflați în stadiul operațiilor concrete, de interiorizarea obiectelor, deducții logice și trecerea de la egocentrism la sociocentrism). Acești spectatori erau, fie de origine română (provenind din comunitatea românească din zonă, care este estimată la aproximativ 20 000 de rezidenți în Provincia Alicante) însoțiți la spectacol de părinți sau bunici, dar și de colegii lor, fie de origine spaniolă (provenind din familii sensibile la fenomenul migrației și la dialogul dintre culturi), fie latino-americană, aceștia fiind și ei descendenți ai unei alte migrații, și ea foarte numeroasă pe teritoriul spaniol. Acestea fiind premisele în ceea ce privește publicul receptor, traducerea trebuia să îndeplinească anumite expectative și intelegibilitate, de acceptabilitate în contextul cultural de destinație, dar și de recognoscibilitate în cel de plecare a unei identități originare, din al cărei patrimoniu face parte și basmul *Punguța cu doi bani*. Prin urmare, criteriul de bază urmat de către echipa de traducători a fost cel al unui echilibru între *principiul adecvării* față de cultura sursă și cel al *acceptabilității* în cadrul culturii țintă. Dacă publicul receptor ar fi fost majoritar spaniol, s-ar fi tins poate către îndeplinirea condiției 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 poziție echidistantă în dihotomia „foreignizing” – „domesticating” atât de amplu dezbătută (începând cu Venuti) și germen al nu puținor controverse în literatura traductologică. Această încercare a presupus, cum era de așteptat, unele dificultăți suplimentare față de cele imanente procesului traductiv.

Dificultăți de traducere

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

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

- a) Dificultăți de ordin pragma-lingvistic
- b) Dificultăți de tip cultural (idiosincrasic)

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

a) Dificultăți pragma-lingvistice

În această categorie am inclus acele decizii luate de către traducători cu privire la aspecte *lexico-semantică*, *morfo-sintactică* și *pragmatică*.

Primul grup cuprinde eliminarea unor variante precum „maravedí”⁴ (una din primele noastre opțiuni pentru „galben” sau „taler”), care, deși păstrează tenta arhaică, ancorează noțiunea într-o anumită epocă din istoria Spaniei, îndepărtată față de secolul al XIX-lea rural românesc pe care îl intuim la Creangă și cu atât mai mult de aspirația subliminală de atemporalitate. În cele din urmă, s-a optat pentru genericul „moneda”, un hiperonim aparținând aceluiași câmp semantic.

Un alt termen dezbătut a fost „bolsa” din expresia „la bolsa o la vida” („punga sau viața”) și care ar fi funcționat și în varianta diminutivată („bolsita” pentru „punguța”), în competiție cu genericul „monedero” ori specificul (de uz feminin) „faltriquera”⁵, ambii termeni trimitând la aceeași noțiune. Evident, alegerea s-a făcut în acest caz sub considerente stilistice, pentru menținerea formulei rimate și deci a intensității efectului poetic și a forței perlocuționare a actului vorbirii din textul-sursă.

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

În ce privește nivelul *morfo-sintactic*, principalele dificultăți de traducere s-au datorat oralității textului; în construcții precum „De când sunt eu babă pentru tine?” care necesitau recurgerea la procedeul *amplificării* (după clasificarea strategiilor traductive a lui Vinay și Darbelnet, 1958), s-a optat pentru păstrarea primei părți a întrebării retorice, întărind însă sensul în limba țintă cu o locuțiune verbală (cu semnificația „îți permiți”): „¿Desde cuándo te tomas estas libertades de llamarme vieja?”.

Un element *pragmatic* cu o puternică tentă culturală, care a fost tradus prin procedeul *echivalenței* (*ibidem*), este onomatopeea „kikiriki” pentru „cucurigu” care, pe lângă asemănarea formulistică și structurală (silabică) are și avantajul prozodic al unui înveliș fonetic similar. Astfel, datorită terminației diferite în spaniolă față de română, „ki” vs. „gu” onomatopeea putea funcționa în formula „kikiriki, dadme mi maravedí”. Totuși, în cele din urmă, s-a renunțat la ea în favoarea lui „kikiriki, señorito, ¿dónde está mi saquito?”⁶, sacrificând noțiunea de „bani” imanentă însă din punct de vedere semantic și contextual celei de „punguță”, în favoarea muzicalității 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*: „Săculeț care se atârână la brâu sub fusta femeilor” (*Dic. de uso del español* María Moliner).

⁶ Literal: „cucurigu, boierule, unde mi-e punguța?”.

b) Dificultăți de tip cultural

Un element cultural care a presupus o dificultate din pricina inexistenței unui echivalent în cultura spaniolă a fost formula „foaie verde” proprie literaturii populare românești, exprimată, transmisă și conservată prin tradiția oralității, 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 țintă în contexte comunicative stilistice similare.

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

c) Dificultăți narative

Această categorie se referă la condiționările impuse de convenția de gen și de procesul comunicativ în sine. Ele nu sunt neapărat legate de traducerea interlingvistică, deși am putea menționa exemple precum renunțarea la lexema „mărgică” (în spaniolă „cuenta” care este greu de recunoscut de către un copil în afara sintagmei „collar de cuentas” – „șirag de mărgele”; în plus are și problema omonimiei⁷, care se elucidează prin lectură, însă poate deveni confuză auditiv, pe scenă) și transformarea sa într-o noțiune înrudită, „biluță” – „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 interjecția și imperativul, însă precizând și 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 interogația „te-ai supărat?” sunt dintre cele mai des adoptate de limbajul copiilor.

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

⁷ Mai înseamnă și „socoteală” sau „cont bancar”.

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

Ca urmare a procesului de traducere (transpunere) „page to stage”, se pot diferenția trei tipuri de transformări operate asupra textului inițial: transformări *conceptuale*, de *convenție de gen*, și *terminologice*. Cele *conceptuale* ar fi următoarele:

1. La Creangă, moșul își bate cocoșul pe când la Brâncu îl alungă tocmai ca să nu-l bată.

2. Vizitiul lui Creangă dă dovadă de „meșteșug” în a-l lăsa pe cocoș 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 căinoasă la inimă” pe când păpușa din scenă provoacă simpatie reconstruind, din perspectiva semioticii scenice, estetica cubaneză stereotipă din prima jumătate a secolului al XX-lea.

4. Reacția boierului deposedat de bunuri este împăcarea cu sine la Creangă, prin intervenția supranaturalului („Ducă-se și cobe și 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 reacție îndeplinind pe de-o parte expectativele unui public infantil și, pe de altă parte, fiind o soluție scenică de mai mare impact pentru genul teatrului de păpuși.

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

6. La Creangă, baba „moare de foame o vreme” până când moșul, de milă, o face „găinăriță” la el în ogradă, pe când piesa are un final clar fericit (cocoșul și găina fac un puișor) iar oamenii și animalele formează două cupluri paralele, eliminând astfel ideea morții și a milei.

În ceea ce privește *convenția de gen* aceasta se referă, pe de-o parte, la cel dramatic și, pe de alta, la teatrul de păpuși care joacă un rol de mediere, ascunzându-l pe păpușar și dotându-l astfel cu o mai mare libertate de expresie. Evident, este vorba de un gen ușor de supus stereotipiilor. Păpușa nu este un narator exclusiv. Ea face să avanseze povestea, dar nu se limitează la a o povesti, ci participă efectiv la acțiune, provocând. Ea este caracterizată prin elemente ușor identificabile și antitetice, spațiul ei plastic aflându-se foarte aproape de arta infantilă. Convenția de gen impunea în cazul de față, de exemplu, rutinizarea anumitor acțiuni 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 relația cauză-efect între cântatul cocoșului și ouatul găinii. De asemenea, în spectacol se repetă scena urmăririi și capturării cocoșului (cu deposedarea lui de punguță, sau cu pedepsirea lui prin elementele cosmologice purificatoare, apa și focul) pentru a sublinia rezistența opusă de animal. Poate că nu este lipsit de interes să menționăm aici faptul că în basmul lui Creangă *Fata babei și fata moșului*, fântâna și cuptorul sunt din nou prezente, de data asta cu o ambivalență proprie și decizorie atribuibilă fantasticului, ele fiind elemente recompensatorii în cazul personajului pozitiv și punitive pentru personajul nesupus normelor sociale.

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

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

Transformările *terminologice* au în vedere mai ales evitarea unei localizări geografice și istorice anume. Moldovenismele din stilul literar practicat de Creangă se manifestă la nivel lexical prin formele „cucos”, „vezetzu” substituie de Brâncu prin cele standard; dar se pot manifesta și la nivel morfo-sintactic, bunăoară demonstrativele regionale „ceea”, „ist” au devenit „aceea”, „ăsta”, iar structurile folosite pentru formarea viitorului moldovenesc „și-i mânca”, „i-a veni de hac” sunt înlocuite de structuri mai omogeneizante, aparținând din nou limbii standard. Același criteriu este aplicat și în cazul cuvintelor de uz învechit ori literar („dihanie”, „hazna”, „clonț/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 și dificultăți traductologice survenite de-a lungul experimentului cultural prin care textul basmului *Punguța cu doi bani* adaptat scenic pentru teatru de păpuși în versiunea lui Ioan Brâncu și tradus în spaniolă de un grup de studențe de la Universitatea Alicante, s-a transformat în spectacolul „¿Dónde está mi saquito?”, jucat cu succes în diferite orașe spaniole sub egida ICR.

Dincolo de dificultățile detectate în procesul de traducere și dramatizare (de ordin pragma-lingvistic, cultural și narativ), dincolo de unele observații aduse spectacolului din perspectiva corectitudinii politice (s-a pus în discuție ideea maltratării animalelor, percepția feminității asociate calităților negative ale Babei (lăcomie, egoism, invidie), iar la nivelul scenografiei, reprezentarea bucătăresei printr-o păpușă negresă purtând un pronunțat decolteu, deci asumarea unui statut inferior și reificant pentru populația de origine africană), credem că astfel de proiecte interdisciplinare sunt benefice atât pentru universitarii români sau spanioli – viitori traducători de literatură română și, în același timp, agenți culturali care își promovează cultura de origine în fața instituțiilor, editorilor, massmedia, așa cum se întâmpla de cele mai multe ori în cazul limbilor și culturilor minoritare din societățile (nu neapărat hegemonice) receptoare de migrație. Astfel de inițiative sunt în același timp profitabile pentru întreaga comunitate diasporică aflată în proces de aculturație și, în cele din urmă, rodnice pentru ambele literaturi și culturi.

Bibliografie

- Aguiar e Silva 1984: Vitor 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*, în Rodríguez Almodóvar et al. (eds.), *Literatura infantil de tradición popular*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, p. 85–92.

- Held 1981: Jacqueline Held, *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona, Buenos Aires, Paidós.
- 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*, București, Cheiron.
- Iliescu Gheorghiu 2010: Cătălina Iliescu Gheorghiu, *La traducción de las fórmulas de comienzo y cierre del cuento Tinerete fără bătrânețe și viață 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 Acculturation*, in „American Anthropologist”, 38, p. 149–152.
- Vârgolici 2008: Teodor Vârgolici, *Basme fantastice românești*, 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 *Punguța 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 *Punguța 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.