

Translation and Cultural Mediation 2

Traducere și Mediere Culturală 2

Myths, legends and fairytales in Romania
and across the World

Mituri, legende și povești din România și
din lume

Roxana CIOLĂNEANU & Paul NANU (Eds.)



UNIVERSITY
OF TURKU

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA



© Romanian kieli ja kulttuuri (2020)
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Turun Yliopisto



ISBN 978-951-29-7885-4 (Print)

ISBN 978-951-29-7886-1 (PDF)

TRANSLATION AND CULTURAL MEDIATION ²

TRADUCERE ȘI MEDIERE CULTURALĂ ²

Myths, legends and fairytales in Romania and across the
World

Mituri, legende și povești din România și din lume

Edited by

Roxana Ciolăneanu & Paul Nanu



University of Turku

Finland

TABLE OF CONTENTS

Introduction ● 9

Cuvânt înainte ● 15

● ► TRANSLATION AND ADAPTATION OF CULTURE-BOUND
ELEMENTS

Raluca NICOLAE

Cultural Readings on the Japanese Translation of “Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte” ● 23

Harieta TOPOLICEANU

Cultureme în traducere: note privind traducerea italiană a poveștilor lui Creangă ● 51

Nicoleta NEȘU

Lost and Found in Translation. “Făt-Frumos din lacrimă” în limba italiană ● 77

Alexandra CHERECHEȘ

‘Tender leaf of springtime green...’: Romanian and universal folklore in Ion Creangă’s Memories of my childhood ● 91

Adina Ioana VLADU

From “Ninigra și Aligru” to “Tigrino and Tigrene” – Nina Cassian’s Juvenile Literature in (self)Translation ● 119

Daniela HĂISAN

Unriddling Children's Literature: Chris Riddell's Goth Girl Series in Romanian ● 135

Paul NANU

Tove Jansson în traduceri românești ● 167

● ► CULTURAL PATTERNS ACROSS TIME AND SPACE

Ioana-Ruxandra FRUNTELATĂ

Genius loci in Cultural Translations: Towards an Ethnological Interpretation of Romanian and Portuguese Folk Legends ● 179

Mircea PĂDURARU

The Representation of the Devil in the Romanian Contemporary Imagination ● 197

Irina DAVID, Anca-Teodora ȘERBAN-OPRESCU

Images of Society and Cultural Patterns of Behaviour in Romanian Fables ● 209

Brîndușa GRIGORIU

Adam and Eve in Alixândria: a Romanian Version of the Myth of the Fall ● 225

Alice TOMA

Mit și basm. De la Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte la Tinerețe fără de tinerețe ... ● 243

● ► METHODOLOGY AND DIDACTICS

Roxana CIOLĂNEANU

The role of children's literature in developing intercultural competence ● 257

Nicoleta NEȘU

Istoria ca poveste. Un exercițiu de traducere ● 267

Valeriu P. STANCU

Recontextualizare semantică și participare estetică în traducerea textului narativ ● 277

● ► TEXT RECEPTION

Gabriel NEDELEA

Gramatica fanteziei și gramatica universalului în literatura pentru copii ● 297

Sébastien CHONAVEY

Treatment of socio-political news topics in youth literature
● 309



LIST OF CONTRIBUTORS ● 321
(in alphabetical order)

INTRODUCTION

The series *Translation and Cultural Mediation* is an ongoing project meant to provide a comprehensive collection of articles and studies, written in Romanian and English, that draw on the concept of translation and its cultural and linguistic implications. We hold *translation* as one of the essential instruments that facilitate the contact between cultures and languages and, thus, mediates the intercultural communication and knowledge.

This second volume, *Myths, legends and fairy tales in Romania and across the World*, comprises a total of 17 contributions divided into four sections, quite complex and diverse in structure and content: *translation and adaptation of culture-bound elements, cultural patterns across time and space, methodology and didactics* and *text reception*.

The first section, *Translation and adaptation of culture-bound elements* addresses one of the most intricate and difficult-to-solve issue in translation, i.e. cultural and linguistic gaps between the source language and the target language, and possible compensation solutions. **Raluca Nicolae** analyses several cultural specific elements identified in the Japanese translation of the well-known Romanian fairy tale *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* [*Youth without Age and Life without Death*]: first, the translation of the metaphorical phraseological unit “tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”; then, two aspects related to the fairy tale rhetoric in the Romanian folkloristic context (the introductory/ending formulae in the Romanian fairy tale and the specificity of certain folk characters); and, in the last part of the study, the Japanese pragmatics of politeness and respect that hierarchically differentiate the interpersonal relationships between the characters. **Harieta Topoliceanu** carries out a comparative analysis of two Italian translations of Ion Creangă's *Punguța cu doi bani* and *Fata babei și fata moșneagului*. The author discusses some translation-related difficulties and also looks at the techniques and the strategies employed by translators in order to

render some peculiar elements specific to the 19th century Romanian culture. The contrastive analysis between Romanian and Italian continues with **Nicoleta Neșu**'s study on the translation of Mihai Eminescu's *Făt Frumos din lacrimă* into Italian. She highlights the cultural aspects which determined some of the translator's linguistic choices, as well as the contrastive issues that emerged from the comparison of the two texts. **Alexandra Cherecheș** discusses some aspects of Romanian folklore (e.g. oral songs and superstitions) present in Ion Creangă's *Amintiri din copilărie* [*Memories of my childhood*] claiming that they are part of a larger heritage that connects regional beliefs to universal literature. **Adina Vladu** uses the conceptual framework of self-translation in analysing Nina Cassian's children's book *Povestea a doi pui de tigru numiți Ninigra și Aligru* and its English self-translation focusing on the translation strategies and solutions found by Cassian in order to render into English the humour, ludic vocabulary, wordplay, rhyme and rhythm of the Romanian original. The author concludes that the English text is a variant that displays a higher degree of freedom in comparison with the original. **Daniela Hăisan** looks at the challenges posed by the translation of Chris Riddell's *Goth Girl* series into Romanian drawing the conclusion that the Romanian version is as accurate as is linguistically (and humanly) possible given its complexity in terms of size, footnotes and the ludic function of language. **Paul Nanu** takes a look at the impact of Tove Jansson's books on the Romanian book market and draws the conclusion that the worldwide known Moomins, a genuine Finnish brand, have been less successful in Romania. The author tries to identify the reasons of this editorial failure by looking at the Romanian publishing market, by discussing the few translations on the market (from Finnish, Swedish and English into Romanian), and also by thinking of some sociological factors that may have led to this unexpected result.

The second section, *Cultural patterns across time and space*, looks at cultural patterns and the way they have been employed in literature across time and space. The cognitive and cultural bases of translation are in focus here. **Ioana-Ruxandra Fruntelată**'s study develops an ethnological interpretation of Romanian and Portuguese folk legends about *genius loci*, based on the fact that

real spatial elements are characteristic ingredients of folk legends, investing national geographic landscapes with symbolic meanings but also accounting for different textualizations of an apparently transcultural motif such as 'the spirit of the place'. Two legends (the Portuguese legend about 'the enchanted Moorish women' (*las Mouras encantadas*), and the Romanian one about the snake-fairy of a miner) are thoroughly analysed, and the author reaches the conclusion that cultural differences should hold a privileged place in comparative ethnological interpretation. **Mircea Păduraru** reflects on how the image of the Devil challenges the local moral imagination and develops his analysis on three axes of representation: Devil as a cosmological given, Devil as rhetoric, and Devil as aesthetic categories. **Irina David** and **Anca-Teodora Șerban-Oprescu** look at fables and their recurrent themes and emphasise their role in revealing insights into the Romanian society and in underlining specific codes of conduct suggested as acceptable or unacceptable in Romanian culture. Fables are presented as effective instruments to expose and teach children useful lessons about various types of personalities, practices and behaviours, while also acknowledging the concept of hierarchy in terms of social position and status. Thus, they increase readers' cultural awareness and provide them with lessons in social ethics. **Brîndușa Grigoriu** analyses in detail *Codex Neagoeanus* (1620), the Romanian romance of Alexander the Great, *Alixândria*, which "translates" and rewrites the myth of the Fall, leading its readers towards reflecting on the idea that men and women come from different planets and cannot achieve genuine, lasting, legitimate togetherness. **Alice Toma** compares the Romanian fairytale *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* [Youth without old age and life without death] to Mircea Eliade's fantastic novel *Tinerete fără tinerețe* [Youth without Youth] (1976) in an attempt to answer the following questions: What is the common place of the fairy tale and the myth? Is the structure of the fantastic fairy tale recovered in the fantastic novel? What is the attitude of the characters regarding the death? Is it a universally human or culturally variable attitude? What are the motifs derived from the general theme of time that are developed here? How time and its apprehension redefine the relationship between time and space?

The studies in the third section, *Methodology and didactics*, look at how literary texts may be employed in class in order to boost the students' ability to translate and to become better speakers of the targeted foreign language (Romanian in this case), and also to influence their social behaviour and their intercultural skills. **Roxana Ciolăneanu** shows how texts belonging to what is customary covered by the wide concept of children's literature (fairy tales, stories, short stories, poems, fables etc.) can be used with all-age students (with a focus on young learners) in order to develop their intercultural competence and skills. Stories give students the opportunity to work with specific topics that will foster an inquisitive behaviour and search for a better understanding of who they are and who the "others" are. **Nicoleta Neșu**, after revisiting some main theories on translation as a linguistic and semiotic act, illustrates how the translation of a written text correlated with its audio-video version can be used effectively in teaching Romanian as a foreign language to Italian students at Sapienza University of Rome. **Valeriu Stancu** continues somehow in the same idea of using translation as a teaching method and discusses various translation strategies and topics, such as connotative addition, perspective transposition or metaphorical sense, with a focus on the aesthetic dimensions of the significance in translation.

In the last section, *Text reception*, the authors discuss how literary texts are reflected in relation to their prospective and ideal target audience. Taking the perspective of the literary reception theory, **Gabriel Nedelea** explores the theme of the model readership, i.e. the child, implicitly projected as such by authors or instances that mediate and manipulate the lecture in many different ways (teachers, literary critics, editors, film directors etc.). He convincingly argues that there is a romantic matrix of this type of literature, which simultaneously addresses the ideal child-reader and any reader who can identify with this model. Last but not least, **Sébastien Chonavey** discusses the challenges and difficulties of writing a popularization book on "conspiracy theories" (*Dis, c'est quoi les théories du complot*, published in May 2019) targeted at the youth audience and describes some of the possible solutions he has identified in order to deal with these issues.

The *Translation and Cultural Mediation* series is generally addressed to specialists in translation, cultural studies and intercultural communication, but also to linguists, language teachers, and everyone interested in informed and effective communication within and across cultures. It is particularly focused on Romanian language and culture and how it relates to other linguistic and cultural spaces mainly by means of translation; however, other studies of a more theoretical nature are not excluded. This second volume focused mainly on translating myths, legends and fairy tales from Romanian into other languages and the other way around. It also aimed at emphasising the roles that literature (children's literature, legends, myths etc.) and popular representations may play in developing people's moral imagination and in forming interculturally competent people, able to effectively function in today's globalised and globalising society.

The Editors

CUVÂNT ÎNAINTE

Seria de volume intitulate *Traducere și mediere culturală* face parte dintr-un proiect aflat în derulare menit să ofere o resursă cât mai bogată de articole și studii, scrise în limba română și engleză, care se concentrează pe conceptul de traducere și implicațiile sale de ordin cultural și lingvistic. Considerăm traducerea drept unul dintre instrumentele care facilitează contactul dintre limbi și culturi și care, astfel, mediază comunicarea și cunoașterea interculturală.

Acest al doilea volum, *Mituri, legende și povești din România și din lume*, cuprinde 17 contribuții grupate în patru subcapitole complexe și diverse ca structură și conținut: *Traducerea și adaptarea elementelor vectorizate cultural*, *Tipare culturale în spațiu și timp*, *Metodologie și didactică* și *Receptarea textului*.

Prima secțiune, *Traducerea și adaptarea elementelor vectorizate cultural*, abordează una dintre cele mai complexe și dificile probleme traductologice: falia culturală și lingvistică dintre limbă-sursă și limba-țintă și eventualele soluții de compensare. **Raluca Nicolae** analizează câteva elemente culturale specifice identificate în traducerea în limba japoneză a cunoscutului basm românesc *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Mai întâi, traducerea unității frazeologice metaforice „tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”; apoi, două aspecte legate de retorica basmului în contextul folcloric românesc (formulele introductive și de încheiere în basmul românesc și specificitatea anumitor personaje) și, în cele din urmă, pragmatica japoneză a politeții și respectului care diferențiază ierarhic relațiile interpersonale ale personajelor. **Harieta Topoliceanu** face o analiză comparativă a două traduceri în limba italiană ale poveștilor *Punguța cu doi bani* și *Fata babei și fata moșneagului* de Ion Creangă. Autoarea discută atât dificultățile de traducere cât și tehnicile și strategiile folosite de traducători pentru a reda elemente specifice culturii române din secolul al XIX-lea. Analiza contrastivă dintre limba română și limba italiană continuă și în studiul **Nicoletei Neșu**

asupra traducerii în italiană a unei opere eminesciene de data aceasta, *Făt Frumos din lacrimă*. Autoarea subliniază aspectele culturale care au determinat unele dintre alegerile traducătorului, precum și chestiunile contrastive reliefate în urma analizei celor două texte. **Alexandra Cherecheș** pune în discuție aspecte ale folclorului românesc (cântece și superstiții) prezente în *Amintiri din copilărie*, susținând că acestea sunt parte dintr-un patrimoniu mai larg care conectează credințele regionale cu literatura universală. **Adina Vladu** folosește cadrul conceptual al autotraducerii pentru a analiza *Povestea a doi pui de tigru numiți Ninigra și Aligru* a Ninei Cassian și autotraducerea acesteia, punctând strategiile de traducere și soluțiile găsite de Cassian pentru a transpune în engleză umorul, vocabularul ludic, jocurile de cuvinte, rima și ritmul din originalul românesc. Autoarea conchide că textul în engleză este o variantă care se bucură de o mai mare libertate decât originalul. **Daniela Hăisan** se apleacă asupra dificultății traducerii seriei *Goth Girl* a lui Chris Riddell, notând că versiunea în română este pe cât se poate de precisă din punct de vedere lingvistic (și uman), datorită complexității sale (dimensiuni, note de subsol, funcția ludică a limbajului). **Paul Nanu** analizează impactul cărților autoarei Tove Jansson pe piața românească a cărții și ajunge la concluzia că Muuminii, un brand finlandez cunoscut pe plan mondial, nu au avut deloc succes în România. Autorul încearcă să identifice factorii acestui eșec editorial discutând piața editorială, puținele traduceri disponibile (din finlandeză, suedeză sau engleză) sau factorii de ordin sociologic.

Al doilea subcapitol, *Tipare culturale în spațiu și timp*, are în vedere tiparele culturale și felul în care acestea au fost folosite în literatură. Focusul se îndreaptă aici spre bazele cognitive și culturale ale traducerii. Studiul semnat de **Ioana-Ruxandra Fruntelată** prezintă o interpretare etnologică a legendelor populare românești și portugheze despre *genius loci*, plecând de la faptul că elemente ale spațiului real sunt ingrediente caracteristice ale legendelor populare care nu numai că alocă o încărcătură simbolică unor spații geografice reale, dar și explică diverse textualizări ale unui aparent motiv transcultural precum „spiritul locului”. Sunt analizate în detaliu două legende (legenda portugheză despre *las Mouras encantadas* și cea românească

despre șarpele-zână al unui miner), autoarea ajungând la concluzia că diferențele culturale ar trebui să ocupe un loc privilegiat în interpretările etnologice comparatiste.

Mircea Păduraru analizează impactul imaginii diavolului asupra mentalului moral local și întreprinde o analiză pe trei axe: diavolul ca dat existențial, ca retorică și ca o categorie estetică.

Irina David și **Anca-Teodora Șerban-Oprescu** studiază fabulele și temele lor recurente și subliniază rolul revelator asupra societății românești și a codurilor de conduită; ce este acceptabil și ce nu în cultura română. Fabulele constituie un instrument eficient de a prezenta și preda copiilor lecții folositoare despre diferitele tipuri de personalitate, practici și comportamente, în paralel cu prezentarea conceptului de ierarhie ca poziție socială și status. Așadar, ele stimulează receptivitatea culturală a cititorilor și le oferă acestora adevărate lecții de etică socială. **Brîndușa Grigoriu** analizează în detaliu *Codex Neogoeanus* (1620), povestea romanțată a lui Alexandru cel Mare, *Alixândria*, care „traduce” și rescrie mitul Căderii, conducându-și cititorii spre a reflecta asupra ideii conform căreia bărbații și femeile vin de pe planete diferite și că, astfel, nu pot ajunge niciodată la o fuziune adevărată, reală și legitimă. **Alice Toma** compară basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* cu romanul fantastic al lui Mircea Eliade *Tinerețe fără tinerețe* (1976), căutând să răspundă la următoarele întrebări: Care este liantul dintre basm și mit? Ce diferențiază personajele principale din cele două creații și atitudinea lor în fața morții? Ce e universal și ce aparține identității culturale românești în această atitudine? Ce motive derivate din tema timpului dezvoltă basmul fantastic, respectiv, mitul și nuvela fantastică? Unde se plasează mitul eternei întoarceri la origini? În remodelarea timpului, cum se modifică raportul său cu spațiul?

Studiile din cel de-al treilea subcapitol, *Metodologie și didactică*, investighează modul în care textele literare pot fi folosite în sala de clasă pentru a stimula abilitatea elevilor de a traduce și de a deveni mai buni vorbitori de limbi străine (limba română, în cazul acesta), precum și pentru a le influența comportamentul în societate și abilitățile interculturale. **Roxana Ciolăneanu** prezintă felul în care textele în general reunite sub conceptul mai larg de

literatură pentru copii (basmă, povestiri, poezii, fabule etc.) pot fi folosite cu elevi de orice vârstă (dar mai ales cu cei mai mici) pentru a le dezvolta competențele și abilitățile interculturale. Poveștile le oferă elevilor oportunitatea de a se familiariza cu teme specifice care vor stimula curiozitatea și interesul de a afla cine sunt ei în raport cu „ceilalți”. **Nicoleta Neșu**, după o trecere în revistă a principalelor teorii asupra traducerii ca act lingvistic și semiotic, ilustrează modul în care traducerea unui text scris corelat cu versiunea sa audio-vizuală poate fi folosită în predarea limbii române studenților italieni de la Universitatea Sapienza din Roma. **Valeriu Stancu** continuă oarecum pe aceeași idee de a folosi traducerea ca metodă de predare și discută diverse strategii și teme precum adaosul afectiv, transpunerea perspectivei sau problema metaforismului, cu accent pe dimensiunile estetice ale semnificației în traduceri.

În ultimul subcapitol, *Receptarea textului*, autorii discută modul în care textele literare sunt reflectate în relație cu publicul lor țintă. Din perspectiva teoriei receptării literare, **Gabriel Nedelea** explorează tema cititorului model – în speță, copilul – așa cum este el imaginat de către autori sau de către diferitele instanțe care mediază și manipulează, într-un fel sau altul, actul lecturii (profesori, critici literari, editori, regizori de film etc.) Autorul susține în mod convingător că există o matrice romantică a acestui tip de literatură care se adresează atât cititorului-copil ideal cât și oricărui alt cititor care se poate identifica cu acest model. În cele din urmă, **Sébastien Chonavey** aduce în prim-plan meandrele și dificultățile scrierii unui volum de popularizare a „teoriilor conspirației” (*Dis, c'est quoi les théories du complot*, publicat în mai 2019) destinat cititorului tânăr, descriind câteva din posibilele soluții identificate în vederea abordării acestora.

Seria *Traducere și mediere culturală* este, în general, adresată specialiștilor în traducere, studii culturale sau comunicare interculturală, dar și lingviștilor, profesorilor și oricărei persoane interesate de domeniul comunicării bine documentate și eficiente în cadrul aceleiași culturi sau la nivel intercultural. Este centrată pe limba și cultura română și relația acesteia cu alte spații lingvistice și culturale în special prin traducere; studiile de o factură mai teoretică nu sunt excluse. Acest al doilea volum are în

vedere mai ales traducerea miturilor, legendelor și poveștilor din română în alte limbi și invers. Pe lângă aceasta, volumul urmărește și rolul pe care literatura (cea pentru copii, legende, mituri etc.) și reprezentările populare pot să îl joace în dezvoltarea mentalului moral al cititorilor și în formarea lor ca persoane competente intercultural, capabile să funcționeze eficient în societatea globalizată și globalizantă de astăzi.

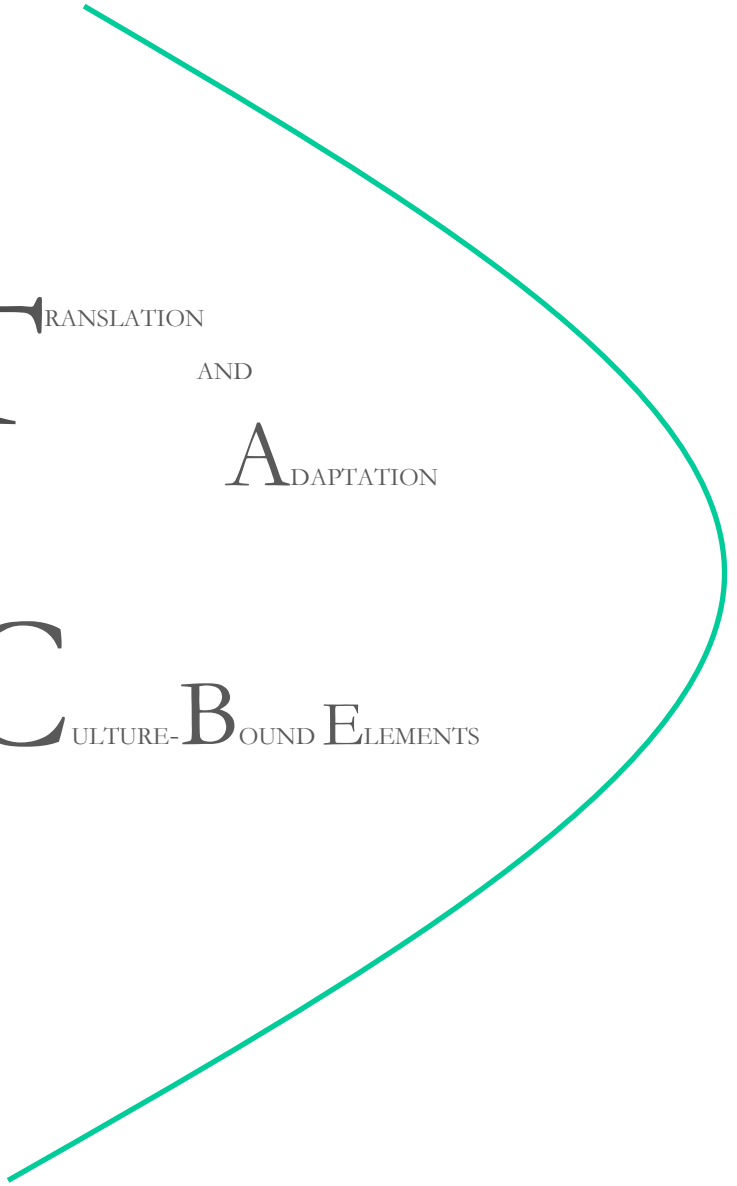
Editorii

TRANSLATION

AND

ADAPTATION

OF CULTURE-BOUND EELEMENTS



CULTURAL READINGS ON THE JAPANESE TRANSLATION OF *TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE ȘI VIAȚĂ FĂRĂ DE MOARTE*

- ▶ Raluca Nicolae
- ▶ The Bucharest University of Economic Studies
- ▶ Romania

ABSTRACT

Because of different geographical and historical vectors, the juxtaposition of Romanian and Japanese traditional values has been quite challenging. Such an attempt to tap into the Romanian folklore has resulted in a translated collection of fairy tales collected by Ispirescu, Bîrlea, Vrabie, Pop-Reteganul etc. dating back to the late 70s. The book, entitled *Rūmania no Minwa* [Romanian Folktales], contains 27 folk tales and is translated by Atsushi Naono and Haruya Sumiya, two well-known Romanian scholars, quite active in Japan. In my paper I shall try to analyse a few cultural specific elements in the Japanese version of “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” [Youth without Age and Life without Death], included in the above-mentioned anthology, by taking into consideration the translation of the metaphorical phraseological unit “tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”, two aspects related to the fairy tale rhetoric in the Romanian folkloristic context – the introductory/ending formulae in the Romanian fairy tale and the specificity of certain folk characters – as well as the Japanese pragmatics of politeness and respect that hierarchically differentiate the interpersonal relationships between the characters.

KEYWORDS

translation studies, Japanese language, cultural specificity, fairy tale, immortality

INTRODUCTION

At the beginning of the 19th century, Jacob and Wilhelm Grimm published *Children's and Household Tales*. Soon the two-volume anthology became one of the most celebrated collections of Märchen and was translated into many languages, including Romanian. Under the influence of Romanticism, Romanian scholars started to explore and collect various folk narratives as they tried to discover the roots of their national consciousness.

One of the most famous Romanian collectors of fairy tales in the 19th century was Petre Ispirescu (1830-1887) who also worked in the printing house of the Romanian Academy and was familiar with the European tastes and publications of his age. He was born and raised in Bucharest therefore most of his collecting activity took place in an urban environment and his method of gathering tales consisted in listening to the folk narratives and reproducing them in written (literary) form – a method quite similar with that employed by his contemporaries¹ (Constantinescu, 2008: 503-504).

Ispirescu is best known as the author of the first great collection of folktales in Walachia, *Legendele și basmele românilor adunate din gura poporului de Petre Ispirescu, culegător-tipograf* [Legends or Folktales of the Romanians, Gathered Directly from the People by Petre Ispirescu, a Composer–Printer, 1882]. Part of the selected tales of the collection, “Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte” [Youth without Age and Life without Death/Eternal Life and Everlasting Youth] has remained in the focus of public attention for its philosophical motifs², rich symbolism, strange characters and uncanny ending.

Several English translations of this fairy tale were included in *Roumanian Fairy Tales. Collected by Mite Kremnitz. Adapted and Arranged by J.M. Percival* (1885); Jean Ure, *Romanian Folktales* (1961); Eric Tappe, *Fantastic Tales* (1969); Raymond Vianu

¹ It is problematic to label “Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte” as a folk tale, since Ispirescu retold, polished and adapted the contents to fit the aesthetic standards of his readership.

² According to Aarne-Thompson-Uther folk classification, the tale seems to belong to ATU 466 Type (*A Journey to the Other World*) and ATU 470B (*The Land Where No One Dies*).

(ed.), *Fairy Tales and Legends from Romania* (1972); Ana Cartianu, *Romanian Folk Tales*, (1979) etc.

Back in the '70s, due to an increased interest in Eastern European countries, some Romanian folk tales were translated into Japanese in a book entitled *Rūmania no Minwa* [Romanian Folk Tales, 1978]. As a matter of fact, the volume was part of a larger project entitled *Tōō minwa-shū* [The Collection of Folk Tales of Eastern Europe] which included folk tales from Russia (1979), (former) Yugoslavia (1980), Hungary (1980), Bulgaria (1980), (former) Czechoslovakia (1980), the Balkans (1980). It is noteworthy that the first volume of the series was the book which contained Romanian folk tales.

The book *Rūmania no minwa*, published by Kōbunsha Publishing House, consisted of 27 narratives, matching some of the main categories in Aarne–Thompson–Uther Index classification (ATU index):

- tales of magic – 15 tales
- realistic tales and animal tales – 3 tales
- anecdotes and jokes – 9 tales

The folk tales, collected from different sources such as Petre Ispirescu, Ovidiu Bîrlea, Gheorghe Vrabie, Ion Pop-Reteganul, Ion G. Sbiera³ and others, were translated by Atsushi Naono (1929-)⁴ and Haruya Sumiya (1931-)⁵, two well-known scholars focusing on the Romanian culture.

³ Even if the title of the book was *Romanian Folk Tales*, the translators also included literary fairy tales by Ioan Slavici, Mihai Eminescu, Alexandru Odobescu.

⁴ Atsushi Naono is the author of the *Romanian-Japanese Dictionary* (1976/1984), several textbooks on studying Romanian language and the translator of Zaharia Stancu, Mircea Eliade and many other Romanian writers. He started learning Romanian in 1957 and is now Emeritus Professor of Tokyo University.

⁵ Haruya Sumiya majored in French literature at Tokyo University, but started studying Romanian in 1973. He got his PhD on Romanian literature under the supervision of Zoe Dumitrescu Buşulenga. He translated Liviu Rebreanu, Zaharia Stancu, Ion Mihai Pacepa, Mircea Eliade, Urmuz, Mircea Cărtărescu etc. and was the recipient of the prize of the Japan Association of Translators for the translation *Ion* by Liviu Rebreanu (1978) (Segal, 2016).

It seems that the book was the first anthology of Romanian folk tales in Japan and was highly appreciated by the public. In its “Preface”, Atsushi Naono confessed that he had become interested in the Romanian folklore after reading two Romanian folk tales translated from Russian into Japanese and afterwards started learning Romanian language. Some of the folk tales from *Rūmania no Minwa* were translated directly from Romanian, others from English while confronting them with the Romanian version. The other translator, Haruya Sumiya, told in an interview in 2016 that the book *Rūmania no Minwa* was the most challenging translation in his career because it was hard to preserve the oral style and the freshness of the original text (Segal, 2016).

The current paper will analyse a few cultural specific elements in the Japanese version of “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”⁶, taking into consideration the translation of the metaphorical phraseological unit “tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”, two aspects related to the fairy tales in the Romanian folkloristic context – the introductory/ending formulae in the Romanian fairy tale and the specificity of certain folk characters – as well as the Japanese pragmatics of the politeness that hierarchically differentiate the relationship between the characters of the fairy tale.

1. TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE ȘI VIAȚĂ FĂRĂ DE MOARTE – A METAPHORICAL PHRASEOLOGICAL UNIT

The title, “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” can be best described as a phraseological unit, which is “a lexicalised, reproducible billexemic or polylexemic word group in common use, which has relative syntactic and semantic stability, may be idiomatised, may carry connotations, and may have an emphatic or intensifying function in a text” (Gläser, 2001: 125). The phraseological unit is closely associated with metaphor since “metaphor is not merely a figure of speech, but is a specific mental mapping that influences a good deal of how people think,

⁶ For the plot of “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”, please refer to the online version translated by Percival: https://www.worldoftales.com/European_folktales/Romanian_folktale_4.html

reason and imagine in everyday life” (Gibbs, 1999: 145). Metaphor cannot be singularly located, but it stands at the crossroads of neural, linguistic, psychological, and cultural forces (Gibbs, 2008: 5)

Baker suggested five different strategies involved in the translation of phraseological units:

1. using a phraseological unit of similar meaning and form, which conveys roughly the same meaning as that of the source language and, in addition, consists of equivalent lexical items.
2. using a phraseological unit of similar meaning but dissimilar form, in other words, the meaning is preserved, but the expression in the target language consists of different lexical items.
3. translation by paraphrase when it is not possible to find a match in the target language for the phraseological unit.
4. omission, when the target text is omitted because its meaning cannot be easily paraphrased or stylistic reasons advise against it.
5. compensation, when the phraseological unit is omitted but it is introduced elsewhere in the target text (Baker, 1992: 72-78).

In Romanian, “tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” is a metaphorical phraseological unit made up of two lexemes, “tinerete” (youth) and “viață” (life), followed by two determiners that emphasise the meaning of both lexemes.

In English there are various translations of the title such as “Youth without Age and Life without Death” (J.M. Percival, 1885; Vianu, 1972), which is close to a loan translation, but it renders the metaphorical meaning of the tale, or “Eternal Life and Everlasting Youth”, which is semantically accurate, but the complex determiners are reduced to mere adjectives (Șerban, 2007) or “Youth Everlasting and Life without End”, in which one determiner is an adjective, and the other is a phrase (Cartianu, 1979: 17).

1.1. THE JAPANESE TRANSLATION OF THE TITLE

In the Japanese version translated by Atsushi Naono, the title is rendered as 不老不死の国, “Furō fushi no kuni” [the country without old age and without death]. *Furō fushi* consists of a string

of four Japanese characters in which the negative prefix is repeated twice:

不 <i>fu</i> (prefix: no, un-, -less; without)	}	不老 <i>furō</i> (no age, ageless)	}	不老不死 <i>furō fushi</i> (immortality)
老 <i>rō</i> (old age)				
不 <i>fu</i> (prefix: no, un-, -less; without)	}	不死 <i>fushi</i> (no death, deathless)		
死 <i>shi</i> (death)				

不老*furō* (everlasting youth) is rarely used as such. According to the Japanese Dictionary, *Kōjien*, it may appear in combinations such as 不老長壽*furō chōju* (longevity and perpetual youth) or in proper names such as 不老門 *Furō-mon*, which refers either to the gate of the Imperial Palace in Luoyang, the former capital of China (618-907), or to the north gate of the Heian Palace in Kyōto (*Kōjien*, 1994). In fact, the most frequently used combination is 不老不死*furō fushi*, an already established phrase which means “immortality”. The translation of this phraseological unit corresponds to Baker’s second strategy, mentioned in the previous sub-chapter.

Another peculiarity of the translation is the addition of the word 国 *kuni* (country), implying that “tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” is a certain ideal place – an aspect which will be discussed in the sub-chapter 1. 3. AMBIGUITY AND TEXT REFERENCES.

1. 2. THE CONCEPT OF IMMORTALITY IN JAPANESE CULTURE – A BRIEF REVIEW

Most Japanese associate the motif of immortality and eternal youth with the story of Urashima Tarō, a representative fairy tale from the Japanese folklore that has thousands of regional or chronological versions⁷. A fisherman called Urashima Tarō saw

⁷ Urashima, the main character of the eponymous tale, is so famous that his image can be found in *emakimono* (painted scrolls originating in the 11th century), woodblock prints, statues, illustrated children’s books, school texts or stamps. His story has been incessantly (re)told over the centuries, in a variety of literary genres—legends, folk tales, *setsuwa* (Buddhist parables), *otogi zōshi*, *engi* (legendary origins of a temple), poetry and theatre—as well as in various songs. Even a shrine on the western coast of the Tango Peninsula in northern Kyoto

some children bullying a turtle and saved the poor creature from their hands, releasing it into the sea. A few days later, as Urashima was fishing, a turtle swam to his boat and invited him to the Ryūgūjō (the Dragon Palace) in return for his kindness. The fisherman travelled on the back of the turtle up to the underwater palace where he received magnificent hospitality from Oto-hime (Princess Oto), completely forgetting about the passage of time. He stayed in the Dragon Palace three years, but one day he got homesick and wanted to leave, in spite of the princess's efforts to detain him. Upon his leave, Oto-hime gave him a *tamatebako* (a casket), warning him not to open it. The fisherman got back home only to find that the village had completely changed and his parents had been long gone. He learnt from one of the villagers that three hundred years had passed. Oblivious of the princess' warning, Urashima opened the casket. A white column of smoke rose from the *tamatebako* and the fisherman grew instantly old. According to Aarne-Thompson-Uther classification, this modern version seems to belong to ATU 466 Type (*A Journey to the Other World*) and ATU 470B (*The Land Where No One Dies*) (Nicolae, 2018: 3). Thus, to Urashima, the concept of eternal youth is strongly linked to the Dragon Palace, the underwater paradise where the lapse of time is no longer perceived.

In a much older version recorded in *Nihongi* [The Chronicles of Japan, 720], Urashima does not travel to the Dragon Palace, but to a sacred mountain.

Autumn, 7th month. A man of Tsutsukaha in the district of Yosa in the province of Tamba, the child of Urashima of Mizunoe, went fishing in a boat. At length he caught a large tortoise, which straightway became changed into a woman. Hereupon Urashima's child fell in love with her and made her his wife. They went together into the sea and reached Hōrai San [Mount Hōrai], where they saw the genii. The story is in another book (*Nihongi*, 1993: 368).

Prefecture is named Urashima Jinja. The tale of Urashima Tarō was selected by the Ministry of Education to be taught to second graders nationwide starting from the Meiji era (1868–1912) until four years after the end of the Second World War (1949) (Nicolae, 2018: 1).

The text is an account, rather than a fully-fledged tale and tells about Urashima's encounter with a beautiful tortoise-woman, with whom he falls in love and then they travel together to the mysterious Mount Hōrai. In this version the motifs of the time paradox as well as the taboo violation (the opening of the casket) are completely absent, but it still worth mentioning because of Mount Hōrai, written 常世, later on pronounced Tokoyo (the Eternal Land), another clear topographical reference (Nicolae, 2018: 3).

In both versions, Urashima does not search for the eternal youth as the protagonist of *Youth without Age and Life without Death*, but he achieves it after going to the Dragon Palace or to Mount Hōrai – the Japanese equivalent of Mount Penglai, associated with immortality in China⁸ –, therefore the two references focus on the miraculous properties of a certain place.

There is also another story from the 10th century, *Taketori Monogatari* [The Tale of the Bamboo Cutter], that juxtaposes a few Chinese elements borrowed from Taoism, which centre around the quest for the immortality (in the form of an elixir), and the Japanese culture. Princess Kaguya, a celestial being exiled to Earth to atone for her mistakes, is raised by a bamboo wood cutter and, in time, becomes so beautiful that even the emperor falls for her. Unfortunately, she is called back to the Moon, her real home, and before departing she leaves the emperor a letter containing the elixir of immortality, 不死*fushi*. Overwhelmed by sadness, the emperor throws the elixir on the peak of a mountain, which will later on become Mount Fuji. *Taketori Monogatari* is thought-provoking because the gift of immortality was meant for a human being, but eventually it transforms and rejuvenates a place. In the

⁸ According to *A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways through Mountains and Seas* (compiled during the Han dynasty, 206 BC–220 AD), Mount Penglai is said to be on an island in the eastern end of Bohai Sea, along with four other islands where the immortals lived: “everything including birds and beasts are white, while the palaces are made of gold and silver. Before someone reached these places, they appeared from afar like clouds, but as they arrived, the three divine islands submerged into the sea. As the people approached, winds suddenly rose and carried their boats farther away so that in the end, none of them were able to get there. Every ruler has yearned for these places” (Strassberg, 2002: 205).

end the story highlights the similarity between *fushi* (immortality) and a place (Mount Fushi/Mount Fuji) by means of a phonetic strategy and a play upon words, *fushi*-Fuji.

1.3. AMBIGUITY AND TEXT REFERENCES

Taken into consideration the above mentioned examples it comes as no surprise that the Japanese mind-set resonates better with place specific references to immortality – a fact which explains the translator’s choice to add the word *kuni* (country) at the end of the title, thus becoming “Furō fushi no kuni” [the country without old age and without death].

Besides the title, there are several references to the phrase “tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. The first one is before the birth of Făt-Frumos (Prince Charming) when he starts crying within the maternal womb and cannot be appeased until is promised “youth without age and life without death”:

[1.] [...] în sfârșit, dacă văzu și văzu că nu tace, îi mai zise: taci, fătul meu, că ți-oi da *tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Ispirescu, 1977: 31).

[...]やっぱり泣きやまぬのを見ると、とうとう王は、こう言った。「さあ、泣きやむんだ、わが子よ。おまえに、**不老不死**をあげるから」 (Naono; Sumiya, 1978: 11).

At last, when he saw the child would not stop, he added: “Hush, my boy, I will give you *youth without age and life without death*” (Percival, 1885: 44)⁹.

It seems that the emperor, after suggesting countless earthly treasures, is at a loss and promises something that it does not make any sense to him – a blessed state of being.

⁹ Unfortunately, I did not have all the English translations of “Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte” to compare them and choose the best version, therefore I have resorted to Percival’s translation as the one that came at hand at the moment.

The second reference, rather implied, is made when Făt-Frumos mentions the promise made to him at birth, his *raison d'entrê*.

[2.] – Tată, a venit vremea să-mi dai *ceea ce mi-ai făgăduit la naștere* (Ispirescu, 1977: 31).

「父上、わたしが生まれるときに約束して下さったものを、いただく時がまいりました」(Naono; Sumiya, 1978: 12).

“Father, the time has come, you must now give me *what you promised at my birth!*” (Percival, 1885: 45).

“Youth without age and life without death” is mentioned for the third time when the hero and his marvellous horse reach the forest inhabited by the wild beasts, which protected the palace where the three fairies lived. As usual, the horse is the one who knows what lies ahead. The use of the verb “to live” associated with “youth without age and life without death” might point at the existence of a supernatural being.

[3.] – Mai-nainte de aci este palatul unde locuiește *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Ispirescu, 1977: 36).

「ここから先の方に「不老不死」の住んでいる宮殿があります」(Naono; Sumiya, 1978: 19).

“A short distance further on is the palace where dwell *Youth without Age and Life without Death*” (Percival, 1885: 50).

One of the fairies greets Prince Charming and asks him why he has come to such a place. He confesses that he is actually looking for “youth without age and life without death”.

[4.] – Bine ai venit, Făt-Frumos! Ce cauți pe aici?

– Căutăm, zise el, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*.

– Dacă căutați *ceea ce ziseși*, aci este¹⁰ (Ispirescu, 1977: 37).

「美童子よ、よくいらっしゃいました。ここにどんな用事があるんですか」

¹⁰ This line is missing from Percival's translation.

「わたしたちは不老不死を探し求めているのです」と王子は言った。

「あなたのさがしておられるものなら、ここにあります」(Naono; Sumiya, 1978: 21).

“Welcome, my handsome prince. What do you seek here?”

“We seek Youth without Age and Life without Death” (Percival, 1885: 52).

The fairy mentions that “youth without age and life without death” is here, which is a place *deixis*, but this could be, again, either a person, or a location – a sort of paradise that cancels all sufferings (and memories). In fact, this is the last textual reference to “youth without age and life without death”. Făt-Frumos has accomplished “his mission”, therefore there is no need to mention anything about it as he has stepped into the territory of oblivion, guarded by the fairies.

The Romanian philosopher Constantin Noica (1909-1987) analysed the tale in detail in his study *Sentimentul românesc al ființei* [The Romanian Feeling of Being, 1978] and concluded that it was the quintessential tale about ‘becoming’. He also noted that “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” was intentionally ambiguous, implying that eternal youth could be a place, a blissful state, or the existence of a supernatural being (maybe a fairy) who could shape the surrounding reality (Noica 1996: 103-135). Unlike the deliberately ambiguous metaphorical phrase in Romanian, the Japanese version explicitly links it to a specific place, based on long established cultural patterns.

2. IN ILLO TEMPORE – THE FAIRY TALE RHETORIC OF THE INTRODUCTORY AND ENDING FORMULAE

Almost any Romanian fairy tale starts with a formula that projects the story *in illo tempore*, the magic age of Märchen in which out-of-ordinary becomes ordinary. “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” enumerates seemingly impossible behaviours (the wolves hugged and kissed the lambs), impossible results (poplar-trees bore pears), impossible features (the bears, which usually do not have tails, used them in a sort of duel), impossible abilities

(the flea was shod with 99 pounds of iron but it could still fly high in the sky). To someone who is not used with this stylistic convention, the fragment is the very definition of nonsense, that is why in Percival's version the paragraph was shortened and the absurd parts were omitted.

[5.] A fost odată ca niciodată; că de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea ploșorul pere și răchita micșunele; de când se băteau urșii în coade; de când se luau de gât lupii cu micii de se sărutau, înfrățindu-se [...] (Ispirescu, 1977: 31).

昔、昔のことだった。こんなことがなかったら、こんな話も伝えられなかっただろう。ポプラにナシの実がなり、柳にスミレの花が咲いたころのこと、熊がしっぽでなぐり合いをしていたころのこと、狼と仔羊がまるで兄弟のようにだき合って接吻していたころのこと[...] (Naono; Sumiya, 1978: 9).

It happened once upon a time. For had it not happened there would be nothing to tell. It happened in the days when poplar-trees bore pears and willow-trees flowered into violets; when bears fought each other by colliding their tails; and when wolves and lambs embraced, kissing each other like true brothers. In those days a flea would shoe one foot with ninety-nine iron weight of three pounds each and soar up to the skies bringing us fairy tales (Cartianu, 1979: 17)¹¹.

Similarly, the elaborated introductory formula of the Romanian folk tale is rather forcedly translated into Japanese and might sound a little nonsensical, therefore it should have been contextualised or explained, maybe in the “Preface” or in the “Afterword” since most Japanese fairy tales start plainly with 昔、昔あるところに *mukashi, mukashi, aru tokoro ni...* (lit. long, long ago, there was ...).

¹¹ There are missing parts in Percival's translation (1885: 43) (“Once upon a time something happened whose like never occurred before—if it had not happened it would not be told—since the flea had one foot shod with ninety-nine pounds of iron and jumped into the skies to get us fairy tales”) therefore I inserted Cartianu's version.

The closing formula in “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” is placed at the end of almost any Romanian fairy tale and it emphasises that the story did finish. Unlike the introductory formula, this one uses verses, which were properly translated in the Percival’s version, but, unfortunately, the essence of Japanese poetry is not based on rhyming words, but on the alternation of lines containing five or seven syllables¹², and, as a result, the two rhyming verses were hard to be rendered in Japanese in the Western style prosody, but rather as word by word translation.

[6.] Iar eu încălecai p-o șea și vă spusei dumneavoastră așa (Ispirescu, 1977: 40).

そして、わたしは馬の背にまたがり、あなたがたにこんな話をする事になりました (Naono; Sumiya, 1978: 26).

Into the saddle then I sprung, the tale to tell to old and young (Percival, 1885: 56).

3. THE CHARACTERS OF THE TALE – SPECIFICITY AND SYMBOLISM

The fairy tale brings forth a wide variety of cultural specific characters, which might be hard to render into the target language without any explanation. The Japanese version of “Youth without age and life without death” has no footnotes. However, the translators wrote an afterword entitled “The World of Romanian Folk Tales” in which they tried to explain several folkloristic and cultural aspects such as the travels to the other world that may cause time anomalies (as it happens in “Youth without Age and Life without Death”); the relationship between Făt-Frumos and his wise horse; some out of ordinary characters as, for example, “zmeu” and “voinic”; the fairies and Ileana Cosânzeana; the migratory motifs and the categories of folk tales included in the anthology (Naono; Sumiya, 1978: 363-371). The afterword may offer a few insights into the Romanian folklore, but it does not provide details for each and every folk tale.

¹² For instance, the *haiku*, the Japanese shortest form of poetry, consists of 17 syllables, distributed in three lines of 5, 7, and 5 syllables, respectively. The poem should also contain a *kigo* (a word referring to a certain season).

3.1. FĂT-FRUMOS

The main character of “Youth without Age and Life without Death” is Făt-Frumos. He is also the hero in a vast corpus of Romanian folk tales and his name could be translated into English as Prince Charming, even though in some Romanian folk tales he is not necessarily a prince, but a male character symbolising youth, beauty, courage and kindness. Moreover, he may come to life as a result of a marvellous birth (out of tears; after bathing in miraculous waters; after eating a certain fish etc.) (Bîrlea, 1976: 178-180). Moreover, he manifests his attributes and skills faster and earlier than other human beings, as it happens in “Youth without Age and Life without Death”.

[7.] De ce creștea copilul, d-aceea se făcea mai isteț și mai îndrăzneț. Îl deteră pe la școli și filosofi, și toate învățăturile pe care alți copii le învăța într-un an, el le învăța într-o lună, astfel încât împăratul murea și învia de bucurie. Toată împărăția se fălea că o să aibă un împărat înțelept și procopsit ca Solomon împărat (Ispirescu, 1977: 31).

王子は成長するにつれ、ますます賢く、勇気ある若者になっていた。さまざまな学校へ行き、偉い学者につき勉強にはげんだが、他の子供が一年かかって学ぶことを、王子は、わずか一カ月で習得するのであった。そういうわけで王様は、うれしさで、手の舞、足の踏むところを知らなかった。お国じゅうの人びとは、ソロモン大王のように偉大で賢明な王に仕えることになるであろうと誇りに思っていた (Naono; Sumiya, 1978: 11).

The older the boy grew, the more thoughtful and reflective he became. He went to the schools and the philosophers and gained every kind of learning, so that the emperor died of joy and came to life again. The whole realm was proud of having a prince so wise and learned, a second King Solomon (Percival, 1885: 43).

In *Roumanian Fairy Tales. Collected by Mite Kremnitz. Adapted and Arranged by J.M. Percival*, he is plainly referred to as “the prince”, in contrast with *Fairy Tales and Legends from Romania*, edited by Vianu, where the protagonist is called Prince Charming. Cartianu chose for her translation Fet-Frumos, dismissing the

meaning of the name and focusing on the approximation of the Romanian pronunciation.

In Japanese, the loan name Purinsu Chāmingu (Prince Charming) is often used in connection with Disney characters, but Atsushi Naono chose to translate Făt-Frumos, as 美童子 Bidōji, a compound name consisting of 美 *bi* (beautiful) and 童子 *dōji* (little boy, a child), thus he has created an original translation, different from the English one, which incorporates the word “prince”.

3.2. THE HORSE

The horse has no name, but he is the companion of Făt-Frumos and one of his wisest supernatural helpers. In most tales, including “Youth without Age and Life without Death”, he is the long forgotten horse of the emperor, who at the beginning of the story looks like a mere nag, thus testing the hero’s ability to see beyond appearances. After being properly fed, he reveals his true nature and sets out on a journey along with the protagonist.

[8.] Când auzi calul de la Făt-Frumos că hainele și armele sunt bine curățate și pregătite, odată se scutură și el, și toate bubele și răpciuga căzură de pe dânsul și rămase întocmai cum îl fătase măsă, un cal gras, trupeș și cu patru aripi (Ispirescu, 1977: 33).

衣服も武器も磨きあげられ、すっかりととなえられたことを美童子から聞くやいなや、馬は全身をぶるっとふるわせた。すると吹き出ものも、皮膚病もあとかたもなく消えうせ、まさに母馬が産み落としたときそのままの、一頭の肥えた、四つの翼をそなえたたくましい馬の姿に変わった (Naono; Sumiya, 1978: 14).

When the horse heard from the handsome prince that the clothes and arms were cleaned and ready, it shook itself once. All the sores instantly fell off and there it stood, a strong, well-formed animal, with four wings (Percival, 1885: 46).

He offers useful pieces of advice and also has the gift of prophecy, knowing beforehand the name of the places they are about to get to and the characters that are going to encounter. Taking into consideration the dialogue ratio, the horse speaks

more than any other character in the tale and most of the dialogues are unidirectional conversation in which the horse explains the hardships that are to come, gives advice and anticipates the events.

In Romanian culture, the horse is a very powerful apotropaic symbol and it appears almost in any tale involving a quest (or a series of quests). In *Mică enciclopedie a poveștilor românești* [Brief Encyclopedia of Romanian Tales], Bîrlea talks extensively about the symbolism of the horse in Romanian tales (Bîrlea, 1976: 89-97), while in *Nihon nukashi-banashi jiten* [The Dictionary of Japanese Fairy Tales] there are only a few lines devoted to this animal¹³ (*Nihon nukashi-banashi jiten*, 1995). In other words, the emotional connection with the horse in Romanian culture is stronger than the feelings towards this animal in Japanese folk society.

3.3. GHEONOAIA AND SCORPIA

In the English version, the translator looked for the semantic root of each word: Gheonoaia – derived from “ghionoiaie”, a rare word for woodpecker – and Scorpia – which is the feminine form of “scorpion”, Moreover, the translator added the words *fairy* and *witch* to highlight the fact that they are fantastic, supernatural creatures: Woodpecker Fairy and Scorpion Witch.

Needless to say that Gheonoaia and Scorpia are two female characters who are not to be found in the Japanese pantheon. Unlike the case of Făt-Frumos, whose name has been translated, Gheonoaia (*Geonoaia*) and Scorpia (*Sukorupia*) remain loan names. In the tale, Gheonoaia is described as:

[9.] – Să știi, stăpâne, că aici suntem pe moșia unei *Gheonoaie*, care e atât de rea, încât nimeni nu calcă pe moșia ei, fără să fie omorât. A fost și ea femeie ca toate femeile, dar blestemul părinților pe care nu-i asculta, ci îi tot necăjea, a făcut-o să fie *Gheonoaie* (Ispirescu, 1977: 33).

¹³ The explanations focus mainly on the fact that some gods used to show up riding horses, and that the horse, along with the bull and the cow, are essential for the house chores (*Nihon nukashi-banashi jiten*, 1995).

「ご主人様、われわれがいるところは、**ゲオノアイア**という化け物の領地ですよ。この化け物の凶悪なことといったら、誰一人この土地をふんで生きて帰れた者がいないほどです。この化け物も、昔はそこらにいるふつうの女だったのですが、両親のいうことを聞かなかったばかりか、苦しませてばかりいたおかげでふた親の呪いを受け、化け物にされてしまったのです」(Naono; Sumiya, 1978: 15).

“You must know, master, that we are on the land of a *Woodpecker Fairy* who is so wicked that nobody can enter her domain without being murdered. She was once a woman, but the curse of her parents, whom she angered by her disobedience, turned her into a *woodpecker*” (Percival, 1885: 47-48).

In his translation, Naono introduced a key word, *bakemono* (monster), to clarify the true nature of the character. *Bakemono* literary means “changing thing”, but is not limited to shape-shifters and it can signify a wide range of strangely formed, anomalous, or supernatural creatures. The word appears a lot in Japanese (supernatural) movies and animated films, therefore the Japanese are quite familiar with it.

As in the previous case, the necessary details for *Scorpio* are provided by the all-knowing horse. Here the translator introduced the phrase *sasori no bakemono* (the scorpion-monster).

[10.] – Aici suntem pe moșia unei *Scorpii*, soră cu Gheonoaia; de rele ce sunt, nu pot să trăiască la un loc; blestemul părinților le-a ajuns, și d-aia s-au făcut lighioi, așa precum le vezi; vrăjmășia lor e groaznică, nevoie de cap, vor să-și răpească una de la alta pământ; când *Scorpio* este necăjită rău, varsă foc și smoală; se vede că a avut vreo ceartă cu soră-sa și, viind s-o gonească de pe tărâmul ei, a pârlit iarba pe unde a trecut; ea este mai rea decât soră-sa și are trei capete (Ispirescu, 1977: 35).

「わたしたちは、もうゲオノアイアの姉のさそりの化け物である、**スコルピア**の国に来ているのです。二人は、あまりにも恨み合っているので、いっしょに暮らすことができないのです。両親の呪いが二人の身におよんで、そのため、ご覧のとおり浅ましい姿になってしまったのです。二

人の憎み合いようは、それはもう恐ろしいほどで、お互いに相手から土地を奪おうとして躍起になっています。スコルピアは、すごく腹をたてたときには、火とタールを吐きかけます。どうやら、近ごろ、自分の妹とけんかをして、相手をその領地から追い払おうとして、自分の通り道にあった草をみな焼き払ったのでしょうか。スコルピアのほうが妹よりずっと意地悪で、首が三つあります」(Naono; Sumiya, 1978: 18).

“We are now in the domain of the *Scorpion Witch*; she is the Woodpecker Fairy’s sister, but they are both so wicked that they can’t live together. Their parents’ curse has fallen upon them, and so, as you see, they have become monsters; their enmity goes beyond all bounds; they are always trying to get possession of each other’s lands. When this one is very angry she spits fire and pitch; she must have had some quarrel with her sister, and, to drive her out of her kingdom, has burned the grass on which she was standing. She is even worse than her sister, and has three heads” (Percival, 1885: 49).

Therefore, even though in the Japanese version there are no footnotes to explain Gheonoaia’s or Scorpia’s features, we can find in-text references to both of them. In addition the translator helped to identify both characters by adding the word *bakemono* (monster).

3.4. DEATH

In the end, Făt-Frumos meets his own Death who slaps him in the face and he drops dead. The personification of death is translated in Japanese as 死神 *Shini-gami* (the god of death), which makes sense to most of the Japanese who believe in the presence of *kami* (gods) in every rock, river, tree, animal, star, or object, as Shinto religion recommends. However, *Shini-gami*, the god of death may sound farfetched in a monotheistic context, particularly in a Christian culture which has tried to do away with any pagan gods.

[11.] – Bine ai venit, că de mai întârziai, și eu mă prăpădeam.

O palmă îi trase *Moartea lui*, care se uscaseră de se făcuse cârlig în chichiță, și căzu mort, și îndată se și făcu țărăni (Ispirescu, 1977: 39-40).

「よく来たな。もう少し遅れていたら、わしのほうもまいてしまうところだった」

その小仕切りの中で、すっかりしぼんで、丸くちぢこまっていた**彼の死神**が、こう言いながら王子の頭に平手打ちをくわせると、王子は、その場に倒れて、土と化けた(Naono; Sumiya, 1978: 26).

“Welcome, if you had kept me waiting much longer, I too should have gone to decay.”

Then *his death*, which had become completely shriveled in the chest, seized him; but the prince fell lifeless on the ground and instantly crumbled into dust (Percival, 1885: 56).

4. CULTURAL SPECIFIC PRAGMATICS AND THE LEVELS OF POLITENESS

The Japanese language has a very sophisticated politeness system (*teineigo*) regulated by the social and psychological distance, in other words the familiarity with the other person. The *casual* or *informal* speech is used among family members, close friends or peers, in contrast with the *formal*, or *polite* speech which is employed when talking to people we do not know very well, or who are mere acquaintances. Speech directed at the general public, such as radio and TV broadcasts, is also formal. Thus, politeness (in both formal and informal context) is *addressee-oriented*, meaning that the relationship with the *addressee* is essential when choosing a casual or a formal discourse. Another factor that affects the choice of formal or informal speech is the social rank (parent/teacher/employer/guest/customer/senior in age) and the combination of familiarity and rank determines the basic level of politeness.

In Romanian language, this addressee-oriented politeness is manifest in the pronoun “*dumneavoastră*” (equated in French by the polite use of “*vous*”, in Spanish by “*Usted*”, in German by “*Sie*”). In addition, there is another pronoun “*dumneata*”, which is

less formal, but still polite, employed when talking to peers, acquaintances or even lesser rank people (Rădulescu Sala, 2012: 211). As a result, the level of politeness in Romanian increases when using the pronouns “tu” → “dumneata” → “dumneavoastră”.

The Japanese language, besides the formal/informal speech, makes use of the honorific language (*keigo*), employed when talking to or about someone higher in rank. *Keigo* is reference-oriented as well as addressee-oriented. The honorific language applies to nouns – by adding honorific prefixes, called *bikago* (beautified speech), such as *o-* and *go-* (rarely *mi-*) – and to verbs which have special forms for both respectful language (*sonkeigo*) and humble language (*kenjōgo*)¹⁴.

In the Romanian original text, all the characters address one another by making use of the pronoun “tu” (you), which is an informal pronoun. However, in the Japanese version, the translator employed the honorific language in the dialogues between Făt-Frumos and the emperor because of the difference in social rank as well as due to the Confucian concept of *oya-kōkō* (filial piety) according to which children should respect their parents. In the example [2.] Făt-Frumos addresses his father as *chichi-ue* – a compound word made of *chichi* (father) and the suffix *-ue* (up, above, high) – and uses two honorific verbs: *itadaku* – the humble form of form of *morau* (to get, to receive) – and *mairu* – the humble form of *kuru* (to come).

Another important change is the use of honorific language in the conversations between the horse and Făt-Frumos. First of all, he addresses his master as *go-shujin-sama* (master) – a very polite word made of *go-* (the respectful prefix, meaning “venerable”), *shujin* (master) and *-sama* (the respectful version for people of a higher rank than oneself). In the next example the horse uses the respectful pronoun *anata-sama* (you), the respectful word *go-jinshin no te* (your own venerable hand) and the humble verb *itadaku* (to receive).

¹⁴ To sum up, the casual informal language is characterised by plain forms of the verbs, the polite language by *desu/masu* forms of the verb and honorific language, by respectful and humble forms.

[12.] [...] iar pe mine să mă îngrijăști cu *însuși mâna ta* șase săptămâni și orzul să mi-l dai fiert în lapte (Ispirescu, 1977: 32).

一方、わたしのことですが、**あなたさまご自身**の手で六週間のあいだ世話を**していただき**、大麦をミルクで煮たものを食べさせてください (Naono; Sumiya, 1978: 13).

“...but you must take care of me with *your own hands* for six weeks and give me oats boiled in milk” (Percival, 1885: 46).

In the Romanian version, in most of the cases the horse talks to the prince by using the informal pronoun “you”, except in one case, in which he makes use of the “*dumneata*” (shortened as “*d-ta*”), which appear in his farewell words.

[13.] – Dacă poștești să mergi și *d-ta*, încalecă îndată și aidem (Ispirescu, 1977: 39).

「もし、**あなた**ももどることをお望みなら、すぐに今、わたしにまたがってください。そして、帰りましょう！」 (Naono; Sumiya, 1978: 25).

“If *you* want to go too, mount quickly, and we’ll be off” (Percival, 1885: 55).

Moreover, there are some other culturally specific elements which need to be mentioned in the Japanese translation. While in the Romanian text both Făt-Frumos and the fairies use second person singular (you-you) in their dialogue, in the Japanese version the fairies use honorific and polite language (*teineigo* and *keigo*) when talking to Făt-Frumos, following the culturally shaped pattern that women are supposed to be politer than men in a conversation. However, the prince does not use informal language (as in the Romanian version), but formal/polite language (*teineigo*) as a means of acknowledging their numinous nature.

[14.] – Nu ne părăsi, iubitule; părinții *tăi* nu mai trăiesc de sute de ani [...] (Ispirescu, 1977: 38).

「愛する人よ、わたしたちを捨てて行かないください。**あなたの両親**はもう、数百年もまえからこの世に生きてはいらっしゃいません」 (Naono; Sumiya, 1978: 23).

“Do not quit us, beloved prince! *Your parents* died two or three hundred years ago [...]” (Percival, 1885: 46).

The sophisticated grid of Japanese interpersonal and social relations can be exemplified in the following table, which offers a contrast with the Romanian version:

Dialogues between characters	Conversational style in Japanese	Conversational style in Romanian
Făt-Frumos – emperor	honorific language 「もしも、お父上、あなたがわたしにそれをくださることができないとおっしゃるなら、わたしは約束なされたものが見つかるまで、世界じゅうをさまよひ歩かねばなりません (Naono; Sumiya, 1978: 12).	tu (you) Dacă <i>tu</i> , tată, nu poți să-mi dai, apoi sunt nevoit să cutreier toată lumea până ce voi găsi făgăduința pentru care m-am născut (Ispirescu, 1977: 32).
emperor – Făt-Frumos	casual/informal language → see example [1.]	(tu) (you) → see example [1.]
Făt-Frumos – horse	casual/informal language おまえが元気で帰って行くがよい (Naono; Sumiya, 1978: 25).	(tu)¹⁵ – Du-te sănătos, că și eu nădăjduiesc să mă întorc peste curând (Ispirescu, 1977: 39).
horse – Făt-Frumos	honorific language 「ご主人様、わたしの言うことを聞き入れてくださらないのであれば、どんなことあなたの身に起ころうと、それはすべて身から出たさびということにな	dumneata (thou) → see example [13.] tu (you) Dacă nu vrei să mă ascuți, stăpâne, orice îți se va întâmpla, să știi că numai <i>tu</i> ești de vină (Ispirescu,

¹⁵ “Tu” (you) is not overtly expressed. Moreover, there are only a few dialogues between Făt-Frumos and his horse, as the prince talks to the horse less than the horse talks with his master.

	りますよ (Naono; Sumiya, 1978: 23-24).	1977: 38).
Făt-Frumos Gheonoaia	–	–
Gheonoaia – Făt-Frumos	casual/informal language 魔力を持ったお前の馬に礼を言うはよい (Naono; Sumiya, 1978: 16).	tu (you) Cu calul care îl ai și cu vitejia <i>ta</i> , crez că ai să izbutești (Ispirescu, 1977: 34).
Făt-Frumos fairies	polite/formal language → see example [4.] そうです。わたしはそんな馬鹿なことをするつもりではなかったのに、あそこへ入りこんでしまいました。そして、今では、わたしは、自分の両親恋しさに身の細る思いです。かといってあなた方と別れる気にもとてもなれません (Naono; Sumiya, 1978: 23).	voi (you all) – Am trecut, dragele mele, fără ca să fi voit să fac astă neghiobie; și acum mă topecs d-a-n picioarele de dorul părinților mei, însă și de <i>voi</i> nu mă îndur ca să vă părăsesc (Ispirescu, 1977: 38).
fairies – Făt-Frumos	honorific language polite/formal language → see example [4.] → see example [14.]	tu (you) → see example [14.]
Făt-Frumos Death	–	
Death – Făt-Frumos	casual/informal language → see example [11.]	(tu) (you) → see example [11.]

Thus the Japanese translation builds up elaborated hierarchies, which are missing from the Romanian text. The characters in the

Japanese version have to assess and adjust their speech and behaviour depending very much on the situational and social context. The relationships between the characters are not always reciprocal in terms of speech style as they use different registers when talking to each other, except the case of fairies and Făt-Frumos who both use polite language (*teineigo*). For instance the emperor, being the highest in rank on the social scale, uses informal language with Făt-Frumos, while the prince, even if he is his son, employs honorific language. The master-servant relation is shown in the dialogue between Făt-Frumos and his horse, acknowledging the social superiority of the prince. Făt-Frumos is polite with the fairies by using formal speech and so are the fairies, but in addition, as a gender-related requirement, they also use honorifics. The following table shows the distribution of polite and respectful language in terms of reciprocity in the dialogues between the characters¹⁶.

Informal language	Formal language	Honorific language
	Făt-Frumos-fairies [+ reciprocity]	fairies-Făt-Frumos- [- reciprocity]
Emperor- Făt-Frumos [- reciprocity]		Făt-Frumos-emperor [- reciprocity]
Făt-Frumos-horse [- reciprocity]		horse-Făt-Frumos [- reciprocity]

According to the table, reciprocal degree of politeness could be found only in the dialogues between Făt-Frumos and the fairies, while the other dialogues exhibit vertically-built relations between the characters.

CONCLUSION

The title, “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”, offers not only a translation into Japanese, but also a cultural interpretation due to the fact that in Japan the eternal youth is associated with a place, Ryūgū-jō (The Dragon Palace) as in the famous folk tale “Urashima Tarō”, an undersea mythical space

¹⁶ I did not include in the table the unidirectional speech. For example, Făt-Frumos speaks to neither Gheonoaia nor Death, even if they address Făt-Frumos.

where time flows at a different pace than in the human world. Even though the Romanian metaphorical phraseological unit “tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” leaves room to several possible interpretations (it could be a place, a blessed state of mind, the name of the fairies etc.), the Japanese translation *furō fushi no kuni* [the country of immortality] connects it to an ideal topography.

In the Romanian fairy tales we often come across almost standardised introductory formulae meant to immerse the reader *in illo tempore* as well as to conjure a type of fantastic imagery full of out-of-ordinary elements such as impossible behaviours (the wolves hugged and kissed the lambs), impossible results (poplar-trees bore pears), impossible features (the bears, which usually do not have tails, used them in a sort of duel), impossible abilities (the flea was shod with 99 pounds of iron but it could still fly high in the sky). For the Japanese reader who is not used with such conventions, the translation might sound nonsensical. In parallel there is also the rhyming formula at the end of the story, which is also standardised and announces that the story did finish there. Moreover, as the Japanese prosody does not use rhymes but sequence of 7, respectively 5 syllables, the ending formula becomes just a word by word translation.

Since the Romanian characters of this fairy tale exhibit very strong culturally specific features, their names were translated as loan names, or by making use of religious cues or by coming up with innovative alternatives to the original names. For instance, the protagonist Făt-Frumos, translated into English as Prince Charming, is rendered in Japanese as Bidōji, a creative translation that juxtaposes the morpheme *bi* (beautiful) and *dōji* (young boy). For the characters of Gheonoaia (Geonoaia) and Scopia (Sukorupia), the in-text explanations offer enough information about their features (wicked female characters who have been cursed by their parents for being disobedient and who fight against each other and scorch the fields nearby). However, in the Japanese version, to clarify the true nature of these female characters, Atsushi Naono inserted the word *bakemono* (monster), a frequently used term in folklore, movies and cartoons with supernatural elements. As far as the horse is concerned, he is a

central figure in Romanian folk and fairy tales, filling in the position of a wise councillor with a lot of experience and the gift of premonition, but in the Japanese culture he is but a marginal character, limited to house chores and, occasionally to being the vehicle of several lesser gods. While in the Romanian text of “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” Death is personified and customised – the Death of Făt-Frumos –, in the Japanese version death has become *Shini-gami* (the god of death), which comes as no surprise in the polytheistic context of Shinto religion in Japan.

Moreover, the interpersonal relations based on social status, degree of familiarity and gender are extremely important in the Japanese society and they are rendered in conversation by using the honorific language (*keigo*), employed in the dialogues between the horse and Făt-Frumos (to emphasise the fact that the prince is his master), Făt-Frumos and the emperor (to highlight the difference in social rank and the filial piety), but not in the dialogues with Gheonoaia or Death, where informal verb forms are used. Another interesting insertion is that Făt-Frumos uses polite language (*teineigo*) when talking to the fairies as a means of acknowledging their numinous nature, but, the fairies use, besides polite language, honorifics because women tend to use honorifics and polite expressions more frequently than men.

Roth (1998: 244) suggested that, except the linguistic, rhetorical, and semiotic approaches in translation studies we should also take into consideration the contextual aspects that view language as an expression of a given culture, as a code of transporting cultural practices, values and world views, thus transforming the translator into a negotiator of cultures, a mediator involved in the creative process of interpretation and contextualization. Moreover the folkloric translation could be viewed as intercultural discourse through which a text in one cultural code is changed and assimilated into the code of the target culture on three specific levels:

1. the language level (lexicology, grammar, phrases, narrative formulae)
2. style and performance (metrics, prosody, rhetoric)

3. socio-cultural context (social relations, historical experience and setting, natural climate, actors in the narrative, customs, religious beliefs) (Roth, 1998: 250-251).

Given that Romania and Japan have not been cultures in direct contact, but distinct geographical, historical and religious trajectories, the juxtaposition of their traditional values is quite challenging. As a result, contextualisation, cultural approximations and variations are required in order to show that the translation of folk narratives “is but one more link in the chain of diffusion of folk tales which is a continuous process of adaptation to the tastes and needs of narrators and audiences (Roth, 1998: 249).

BIBLIOGRAPHY

- Aston, W. G. (trans.) (1993), *Nihongi*, Tuttle Books, Tokyo.
- Baker, M. (1992), *In Other Words. A Coursebook on Translation*. Routledge, London.
- Bîrlea, O. (1976), *Mică enciclopedie a poveștilor românești* [Brief Encyclopedia of Romanian Tales], Editura Științifică și Enciclopedică, Bucharest.
- Cartianu, A. (1979), *Romanian Folk Tales*, Minerva, Bucharest.
- Constantinescu, N. (2008), ‘Ispirescu, Petre’, in Haase, D. (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, vol. 2, Greenwood Press, Westport.
- Gibbs, R. (1999), ‘Taking metaphor out of our heads and putting it into the cultural world’. in Gibbs, R. and Gerard, S. (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam.
- Gibbs, R. (2008), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gläser, R. (2001), ‘The stylistic potential of phraseological units in the light of genre analysis’, In Cowie, A. (ed.), *Phraseology. Theory, Analysis and Applications*, Oxford University Press, Oxford.
- Inada, K. et al. (1995). *Nihon nukashi-banashi jiten* [The Dictionary of Japanese Fairy Tales], Kōbundō, Tokyo.
- Ispirescu, P. (1977), ‘Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte’ [Youth without Age and Life without Death]. in Ene, V. (ed.),

- Basmе populare românești* [Romanian Folk and Fairy Tales], Albastros, Bucharest.
- Naono, A.; Sumiya, H. (1978), *Rūmania no minwa*, Kōbunsha, Tokyo.
- Nicolae, R. (2018), “The Myth of Eternal Youth: Two Japanese Perspectives”, *Trictrac*, vol. 10, no. 1, pp. 1-25
- Noica, C. (1996), *Sentimentul românesc al ființei* [The Romanian Feeling of Being], Humanitas, Bucharest.
- Percival, J. M. (1885), *Roumanian Fairy Tales*. Collected by Mite Kremnitz. Adapted and Arranged by J. M. Percival, Henry Holt and Company, New York.
- Rădulescu Sala, M. (2012), ‘Gramatică și ortografie: despre pronumele de politețe [Grammar and spelling: on polite pronouns]’, in Zafiu, R. (ed.) *Limba română: direcții actuale în cercetarea lingvistică. Actele celui de-al 11-lea Colocviu Internațional al Departamentului de Lingvistică*, vol. 1, Editura Universității din București, Bucharest.
- Roth, K. (1998), ‘Crossing Boundaries: the Translation and Cultural Adaptation of Folk Narratives’, *Fabula*, vol. 39 (3/4), pp. 243-255.
- Segal, T. (2016), Sumiya Haruya – o punte între culturi, available at <https://www.fitralit.ro/23-03-2016-sumiya-haruya-o-punte-intre-culturi/> [August 12th 2019]
- Șerban, A. (2007), ‘Eternal Life and Everlasting Youth: English Translations of Romanian Fairy Tales’, in Findlay, R. and Salbayre, S. (ed.), *Stories for Children, Histories of Childhood*, vol. 2, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours.
- Shinmura, I. (ed.) (1994), *Kōjien*, Iwanami Shoten, Tokyo.
- Strassberg, R.E. (ed. and trans.) (2002), *A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways through Mountains and Seas* University of California Press, Berkeley.
- Tappe, E. (1969), *Fantastic Tales*, Dillon, London.
- Ure, J. (1961), *Rumanian Folktales*, Watts, New York.
- Vianu, R. (ed.) (1972), *Fairy Tales and Legends from Romania*, Twayne Publishers, New York.
- Aarne–Thompson–Uther Index, available at <http://www.mftd.org/index.php?action=atu> [August 12th 2019]
- Youth Without Age and Life Without Death available at https://www.worldoftales.com/European_folktales/Romanian_folktales_4.html [August 16th 2019]

CULTUREME ÎN TRADUCERE: NOTE PRIVIND TRADUCEREA ITALIANĂ A POVEȘTILOR LUI CREANGĂ

- ▶ Harieta Topoliceanu
- ▶ “Alexandru Ioan Cuza” Iași, România
- ▶ Università degli Studi di Torino, Italia

ABSTRACT

The language in which Creangă's stories were written raises many translation problems in Italian and this can be explained by the major differences between the registers of the two languages. The Italian language has been formed in a cult urban environment, which makes it difficult to represent the simple life of the peasants who, in Italian space, express themselves in dialects. In the Romanian language this linguistic and cultural stratification does not exist. Starting from these premises, our research consists in a comparative analysis of two Italian translations of Creangă's stories. Our analysis corpus is limited to two stories that fall within the category of children's literature (*Punguța cu doi bani* and *Fata babei și fata moșneagului*). The research aims to highlight the translational difficulties and to illustrate the techniques and the strategies used to translate some specific nineteenth century Romanian cultural elements that appear in these two stories dedicated to children.

KEYWORDS

culturemes, translation strategies, children's literature, translation studies

Procesul traducerii constituie și reprezintă un act lingvistic și cultural care presupune un transfer de elemente lingvistice, culturale, sociale, afective etc. dintr-o limbă în alta. Din această perspectivă, unul dintre conceptele cheie ale teoriei și practicii traducerii, aflat într-o relație de interdependență cu noțiunea de cultură, este cel de *culturem*, din care, de altfel, și derivă. Creat după modelul termenilor *fonem*, *morfem*, *lexem*, termenul *culturem* nu figurează încă în principalele dicționare ale unor limbi precum spaniola, franceza, italiana, româna:

Diccionario de la lengua española («<https://dle.rae.es/?id=DglqVCc>»)

Dictionnaire de français Larousse («<https://www.larousse.fr>»)

Dictionnaire Le Robert («<https://www.lerobert.com>»),

Le Trésor de la langue française informatisé («<https://atilf.atilf.fr>»)

Dicționarul explicativ al limbii române («<https://dexonline.ro>»)

Dizionario italiano, (www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano.aspx)

Dizionario Garzanti linguistica (www.garzantilinguistica.it)

Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli.

În ceea ce privește lucrările lexicografice românești, termenul apare însă în *Marele dicționar de neologisme* al lui Florin Marcu (București, Saeculum, 2000), în *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii* al Georgianeii Lungu-Badea (Editura Universității de Vest, Timișoara, 2003) precum și în *Dicționar contextual de termeni traductologici: franceză-română*, coordonat de Maria Țenchea (ediție revăzută și adăugită, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2008).

O contribuție remarcabilă în impunerea termenului în spațiul românesc, în domeniul studiilor traductologice, îi revine cercetătoarei Georgiana Lungu-Badea care a elaborat o teză doctorală intitulată *Contextul extralingvistic în traducerea culturemelor. Cazul limbilor română și franceză*, susținută la Universitatea de Vest, în 2003, și care a stat la baza lucrării publicate în 2004 cu titlul *Teoria traducerii, teoria culturemelor* (Editura Universității de Vest, Timișoara), în care autoarea construiește o teorie traductologică, argumentată științific, numită

teoria comparativ-culturalistă a traducerii. Potrivit cercetătoarei, culturemul reprezintă:

unitatea minimală purtătoare de informație culturală care nu se poate descompune în vederea percepției sensului și realizării traducerii, întrucât această operație ar perturba receptarea corectă a sensului de către destinatar (cititor, traducător etc.) și, prin urmare ar produce alterarea intenției autorului” (Lungu Badea 2004: 35).

Având în vedere caracterul eterogen al fenomenului precum și dificultatea de a reuni trăsăturile specifice ale acestuia într-o definiție unică, date fiind și diferitele perspective de abordare a fenomenului, există numeroase ezitări de ordin terminologic la teoreticienii/practicienii traductologiei care, alături de denumirea de *culturem*, propun și denumiri precum *elemente purtătoare de informație culturală*, *referenți culturali*, *elemente culturale* sau *unități cu specific cultural* (sinteze în acest sens, sunt oferite în Rădulescu 2017 și Moțoc 2017).

Plecând de la raportul care se stabilește între cultureme, ca unități culturale, și faptele de expresie traductivă, Georgiana Lungu-Badea identifică trei trăsături specifice ale culturemului, și anume: monoculturalitatea, relativitatea și autonomia față de traducere (Lungu Badea 2015: 80). Potrivit opiniei cercetătoarei, culturemul reprezintă, în primul rând, o realitate culturală proprie unei culturi care nu se regăsește neapărat într-o altă cultură, chiar dacă, potențialul cultural, motivația istorică și socio-culturală se pot regăsi parțial sau cu o valoare culturală diferită în alte culturi. În al doilea rând, caracterul relativ al culturemului se bazează pe subiectivitatea emițătorului și a receptorului, înțelegerea culturemului depinzând de contextul cultural în care se încadrează cei doi participanți la actul de comunicare, de bagajul cognitiv al acestora și de orizontul de așteptare al fiecăruia. În al treilea rând, culturemul se manifestă în afara actului traducerii, de cele mai multe ori traducerea acestuia antrenând ștergerea semnificației sale, ceea ce face, prin urmare, „insesizabilă încărcătura lui culturală în textul-țintă” (*ibidem*).

Pornind de la aceste considerații de ordin teoretic, în contextul oferit de simpozionul dedicat literaturii pentru copii în traducere, intervenția noastră urmărește analiza comparată a două traduceri

italiene a două dintre cele mai cunoscute povești ale lui Creangă care se înscriu în specia literaturii pentru copii: *Punguța cu doi bani* (pentru care, în continuare, vom folosi sigla P2B) și *Fata babei și fata moșneagului* (la care ne vom referi, în continuare, folosind sigla FBFM). Cercetarea pe care o propunem are în vedere, pe de o parte, ilustrarea succintă a câtorva culturile identificate în cele două texte (din motive de spațiu, limităm analiza noastră, numai la analiza câtorva exemple), iar pe de alta, observarea tehnicilor și a strategiilor utilizate de traducători în echivalarea în limba italiană a acestor elemente specifice culturii populare românești din secolul al XIX-lea. Se cuvine, încă de la început, să menționăm faptul că limba în care au fost scrise poveștile lui Creangă ridică numeroase probleme de traducere în italiană. Acest fapt se explică, în primul rând, prin diferențele majore existente, între cele două limbi, în primul rând la nivelul registrelor lingvistice: limba italiană s-a format într-un mediu urban, cult, motiv pentru care se pretează cu dificultate reprezentării vieții simple a țăranilor care, în spațiul italian, se exprimă în dialecte, în timp ce, în limba română, această stratificare lingvistică și culturală nu există. Prin urmare, acesta ar fi unul dintre principalele motive pentru care transpunerea în limba italiană a realităților culturale românești se dovedește a fi un demers complex și plin de provocări pentru traducători.

Cu toate acestea, în ceea ce privește receptarea operei lui Creangă în Italia, se cuvine să precizăm că principalele sale opere (*Amintiri din copilărie/Ricordi d'infanzia* (1883-1892) și *Povești/Racconti* (1875-1878) au fost traduse aproape integral în limba italiană. Reproducem în cele ce urmează principalele traduceri din opera lui Creangă, așa cum apar acestea în sinteza oferită în Merlo 2005:

Ion Creangă, *Ricordi d'infanzia*, prima traduzione dal romeno di Anna Silvestri-Giorgi, prefazione di R. Corso, «La Nuova Italia» Editrice, Firenze, 1931, 162 p.

Ion Creangă, *Novelle*, traduzione e introduzione a cura di Anna Colombo, Torino, Utet, 1955, 275 pp.

Ion Creangă, *Ricordi d'infanzia*, traduzione di Anna Silvestri-Giorgi, Roma, Centro editoriale internazionale «Christen, 1963, 141 p.

Ion Creangă, *La suocera con tre nuore. Ricordi d'infanzia*, traduzione dal romeno di Corrado Albertini, Vicenza, Edizioni Paoline, 1964, 267 pp.

Ion Creangă, *Novelle e Ricordi d'infanzia*, a cura di Anna Colombo, Torino, UTET, 1968, 379 pp. (introduzione di Celestina Fanella Mascia, traduzione di Anna Colombo, Torino, UTET, 1982, XI+308 pp)

Alături de titlurile semnalate mai sus, există și câteva variante destinate copiilor:

Ion Creangă, *La capra e i tre capretti (Capra cu trei iezi)*, Firenze, Giunti-Bemporad Marzocco, 1973, 30 pp.

Ion Creangă, *Il gallo prodigioso (Cocoșul babei)*, Firenze, Giunti-Bemporad Marzocco, 1973, 14 pp.

Ion Creangă, *Il borsellino con due soldi (Punguța cu doi bani)*, racconto bilingue italiano-romeno, adattato e illustrato da Eugen Stanciu, Torino, L'Harmattan Italia, 2004, 16 pp.

De asemenea, în ultimii ani au apărut on-line numeroase traduceri (și adaptări) din opera lui Creangă (în special din *Povești*), realizate de traducători români în cadrul unor proiecte care se adresează elevilor din școlile italiene sau în cadrul unor proiecte ale autorităților locale italiene, dedicate multilingvismului în societatea actuală.

În ceea ce privește corpusul de analiză care stă la baza prezentei intervenții, acesta cuprinde texte-sursă preluate din Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Litera Internațional, București - Chișinău, 2002, și texte-țintă preluate din Ion Creangă, *La suocera con tre nuore. Ricordi d'infanzia*, traduzione dal romeno di Corrado Albertini, Vicenza, Edizioni Paoline, 1964 (în continuare Albertini 1964), și Ion Creangă, *Novelle e Ricordi d'infanzia*, a cura di Anna Colombo, Torino, UTET, 1968 (în continuare Colombo 1968). Cele două povestiri, *Punguța cu doi bani* și *Fata babei și fata moșneagului*, apar în cele două volume cu titlurile indicate mai jos, care prezintă, după cum se poate vedea, câteva diferențe de echivalare în limba italiană.

Albertini 1964	Colombo 1968
<i>Il borsellino con due baiocchi</i>	<i>Il borsellino con due soldoni (Punguța cu doi bani)</i>
<i>Le figlie del vecchio e della vecchia</i>	<i>Le figliuole dei due vecchi (Fata babei și fata moșneagului)</i>

Pentru primul titlu, traducătorii preferă utilizarea unor termeni diferiți pentru redarea termenului *bani*: în Albertini 1964 se preferă *baiocchi*, pluralul unui termen atestat încă din 1502, reprezentând o monedă de argint, apoi de aramă, folosită în Statul Pontifical până în 1866 (Zingarelli 2004), pe când în Colombo 1968 este utilizat pluralul termenului *soldone (soldoni)*, cu o atestare mai recentă (1752), un augmentativ al substantivului generic *soldo* (în rom. *ban*). Traduceri diferite sunt oferite și pentru al doilea titlu în care traducătorii propun soluții diferite pentru echivalarea substantivului *fată*, recurgând la formele de feminin ale substantivelor *figlio* și, respectiv, *figli(u)lo*, cel din urmă, utilizat în Colombo 1968, având o mai mare încărcătură afectivă, specifică registrului familiar.

În ceea ce privește tipologia culturilor prezente în textele-sursă, am adoptat în demersul nostru clasificarea propusă în Molina 2006, în care cercetătoarea distinge patru categorii la care aceste unități fac referire: *mediul natural* (floră, faună, fenomene atmosferice, climă, peisaje naturale sau create, toponime etc.), *patrimoniul cultural* (personaje reale sau de ficțiune, evenimente istorice, aspecte ce țin de religie, festivități, credințe populare, folclor, opere și monumente emblematice, locuri cunoscute, nume proprii, ustensile, obiecte, instrumente muzicale, tehnici folosite în exploatarea pământului, pescuitul, vânătoarea etc.), *cultura socială* (convenții și obiceiuri sociale – mod de adresare, politețe, mod de a mânca, de a se îmbrăca, de a vorbi; obiceiuri, valori morale, salutul, prosemica; organizarea socială – sisteme politice, legale, educative, organizații, meserii și profesii, monede, calendare, măsuri etc.) și *cultura lingvistică* (antroponime, proverbe, zicători, metafore generalizate, asociații simbolice, interjecții, insulte etc.). Plecând de la tipologia propusă de cercetătoarea spaniolă am încercat să evidențiem, mai întâi, culturile prezente în textele-sursă, și, să analizăm, ulterior, modalitățile de echivalare a acestora în limba italiană.

În ceea ce privește mediul natural, am putut observa că termenii referitori la faună, floră, fenomene naturale nu au ridicat probleme în procesul de transpunere în limba italiană, situația fiind, însă, diferită atunci când acești termeni apar în cadrul unor expresii, după cum se poate remarca în exemplele evidențiate în următorul tabel:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
Fata babei era slută, leneșă, țăfnoasă și rea la inimă; dar, pentru că era fata mamei, se alinta cum s-alintă cioara-n laț , lăsând tot greul pe fata moșneagului (FBFM, p. 138)	La figlia della vecchia era sporca , pigra, stizzosa e cattiva, ma siccome era «la cocca di mamma» si crogiolava come un gatto freddoloso , lasciando ogni peso alla figlia del vecchio. (p. 207)	Quella della vecchia era una scimmia, pigra, boriosa, cattiva di cuore; ma siccome era la cocca di mamma, era leziosa come una cornacchia accalappiata (1), lasciando ogni peso addosso alla figlia del vecchio. (p. 235) (1) Ironia. La cornacchia, dimenandosi per liberarsi, suscita il riso dei bambini incoscienti.
— Măi, că mi-am găsit beleaua cu dihania asta de cucos , zise boierul cuprins de mirare. (P2B p. 29)	- Ohè! Non riuscirò, dunque, a liberarmi di questo maledetto gallo! (p. 75)	«ohè, me lo sono voluto il castigamatti, con quest'Orco di gallo » disse il signore sopraffatto dallo stupore (p. 68)

Pentru expresia *a se alinta ca cioara-n laț*, în traduceriile italiene apar două echivalări diferite. În Albertini 1964 este utilizată expresia *crogiolarsi come un gatto freddoloso* (trad. lit. *a se cuibări ca o pisică friguroasă*), în timp ce în Colombo 1968, se folosește comparația *leziosa come una cornacchia accalappiata* (trad. lit. *alintată ca o cioră prinsă în laț*). Traducătoarele introduce

și o notă explicativă în care subliniază intenția ironică a autorului și precizează că cioara, zbatându-se pentru a se elibera, provoacă râsul copiilor. Pentru *dihania asta de cocoș*, în Albertini 1964 se preferă *questo maledetto gallo* (trad. lit. *blestematul ăsta de cocoș*), în timp ce în Colombo 1968, pentru *dihanie* se propune numele, utilizat ca substantiv propriu, al unui personaj de ficțiune, după părerea traducătoarei, mult mai accesibil publicului italian, *Orco* (în rom. *Căpcăun*).

În ceea ce privește categoria culturilor aparținând patrimoniului cultural, elementele identificate în textele analizate se referă la:

- aspecte ce țin de sfera religiei:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
Pentru babă, fata moșneagului era piatră de moară în casă; iar fata ei - busuioc de pus la icoane . (FBFM, p. 138)	Per la vecchia, la figlia del vecchio costituiva un impiccio, mentre sua figlia era un bel mazzo di basilico da ornamento per le icone . (p. 207)	Per la vecchia, la figlia del marito era un peso morto (1); sua figlia invece, fiore (2) da altare . (p. 236) (1) Letter. «una macina in casa» (cioè, fuori posto: la macina serve al mulino; in casa, imbarazza). Si dice familiarmente delle ragazze da marito. (2) Letter.: «basilico da ornare le icone». Il basilico è nella Balcania il fiore dell'amore: le ragazze se ne mettono un rametto in seno, per attirare i giovani; con un rametto di basilico,

		il popa spruzza d'acqua santa i fedeli.
căci baba și cu fiică-sa îl umplea de bogdaproste . (FBFM, p. 139)	perché la vecchia e la figlia non esitavano a riempirlo di ingiurie . (p. 208)	La vecchia e la figlia già gli facevano ringraziar Dio ad ogni passo . (p. 237)
Moșneagul, fiind un gură-cască, sau cum îți vrea să-i ziceți, se uita în coarnele ei, și ce-i spunea ea sfânt era . (FBFM, p. 139)	Il vecchio [<i>lipsă</i>] credeva a tutto quello che la vecchia gli raccontava [<i>lipsă</i>]. (p. 208)	Il vecchio essendo un babbeo, o chiamatelo come volete, dinanzi a lei abbassava le corna, e quello che diceva lei, era vangelo . (p. 236)
numai Cel-de-sus știe câte-am tras de când mama care m-a făcut a pus mâinile pe piept! (FBFM, p. 140)	Il Signore è testimone di quanto ho sofferto da quando mia madre – quella vera, che mi ha messo al mondo – è morta . (p. 210)	e sa il Cielo quante ne ho prese, da quando la mamma che mi ha fatto ha incrociato le mani sul petto! (p. 239)

Pentru *busuioc de pus la icoane*, observăm o traducerea aproape ad litteram în Albertini 1964, în timp ce în Colombo 1968 se propune *un fiore da altare* (lit. *o floare de altar*); traducătoarea include din nou o notă explicativă în care precizează că, în Balcani, busuiocul este floarea iubirii, el fiind purtat în sân de fete pentru a atrage băieții și că, de asemenea, cu un mănunchi de busuioc, preotul stropește enoriașii cu apă sfințită.

Pentru *îl umplea de bogdaproste*, traducătorii propun non esitavano a riempirlo di ingiurie (trad. lit. nu ezitau să-l umple de injurii) și, respectiv, gli facevano ringraziar Dio ad ogni passo (trad. lit. îl făceau să-i mulțumească lui Dumnezeu la orice pas). Expresia a umple de bogdaproste are sensul de „a ocări”, așadar traducerea propusă în Albertini 1964 este fidelă originalului, pe când în Colombo 1968, este redat, parțial, sensul termenului

bogdaproste („cuvânt de mulțumire adresat celui care dă ceva de pomană”), dar se ignoră sensul expresiei în care apare acest termen.

Cel de-al treilea exemplu ilustrat, este interesant pentru că ne permite să observăm că în Albertini 1964 se oferă o traducere liberă întregii fraze, cu multe omisiuni, după cum am evidențiat în tabelul de mai sus, pe când în Colombo 1968 se remarcă o echivalare în care este utilizat un cultorem din aceeași sferă a religiei: *era vangelo* (trad. lit. *era evangelie*).

Pentru *Cel-de-sus*, în Albertini 1964 se preferă *il Signore* (lett. *Domnul*), iar în Colombo 1968, *il Cielo* (trad. lit. *Cerul*), în timp ce expresia *a pus mâinile pe piept* este redată, în Albertini 64, prin sensul acesteia („a murit”), iar în Colombo 1964, printr-o expresie italiană echivalentă, *ha incrociato le mani sul petto* (trad. lit. *a încrucișat mâinile pe piept*).

- festivități:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
Când se duceau amândouă fetele în sat la șezătoare seara (FBFM, p. 138)	Quando le due ragazze se ne andavano la sera alla veglia del villaggio, la figlia del vecchio era molto attiva (p. 207)	Quando le due ragazze andavano insieme di sera in paese alla veglia (p. 236)

În acest caz, observăm că ambii traducători oferă ca echivalare pentru *șezătoare*, termenul italian *veglia* care desemnează o petrecere între prieteni sau o sărbătoare care începe seara și se prelungește până târziu în noapte.

- credințe populare:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
ș-apoi, ia să-l fi pus păcatul să se întrecă cu dedeochiul ; (FBFM, p. 139)	E se avesse ceduto alla tentazione avrebbe passato i guai suoi (p. 208)	e poi, che diavolo! non ne aveva abbastanza, di iella ? (p. 237)

În această categorie am inclus expresia care conține referirea la deochi, ca practică și credință populară. În textul-sursă, termenul apare, însă, în expresia *a se întrece cu dedeochiul*, al cărei sens, însă, este acela de „a se obrăznicii”, pentru care ambii traducători oferă echivalări destul de îndepărtate de textul original. Astfel, pentru „ia să-l fi pus păcatul să se întrecă cu dedeochiul”, în versiunile italiene întâlnim echivalări ale căror traduceri literale arată după cum urmează: „dacă ar fi cedat ispitei, ar fi trecut prin necazuri” (Albertini 1968); „și apoi, ce naiba! nu avusese suficient ghinion?” (Colombo 1968).

- nume proprii:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
— Măi babă, mănânci ca în târgul lui Cremene (P2B, p. 28)	- Dimmi dunque, vecchia, tu non fai che rimpinzarti! (p. 73)	«Ehi, vecchia, mangi come nel paese di Menimpipo ». (p. 66)
Apoi, cum se dă jos din pod cu lada, nu se mai duce să-și ia ziua bună și binecuvântare de la Sfânta Duminică (FBFM, p. 143)	Appena scesa dalla soffitta, se ne andò subito via con la cassa sulle spalle senza salutare Santa Domenica e senza domandarle la benedizione (p. 213)	Poi, come scende di soffitta con la cassa, non va nemmeno a salutare Santa Domenica e a chiederle la sua benedizione (p. 242)

Expresia *târgul lui Cremene* face referire la un loc imaginar unde oricine poate face ce vrea, Cremene fiind un personaj fictiv, din basmele populare. Observăm că doar în Colombo 1968 se găsește un echivalent italian pentru acest loc și pentru acest personaj și anume *paese di Menimpipo* (trad. lit. *țara lui Menimpipo*). În limba italiană, termenul *menimpipo* (cu varianta *meneimpippo*, trad. lit. *nu-mi pasă*) desemnează o persoană complet nepăsătoare, iar în Colombo 1968, termenul devine substantiv propriu după modelul oferit de expresia românească.

Pentru *Sfânta Duminică*, ambele traduceri oferă ca variantă *Santa Domenica*, care nu reprezintă, însă, numele unei sfinte din cultura italiană.

- ustensile și activități specifice vieții rurale românești din epocă:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
fata moșneagului nu se încurca, ci torcea câte-un ciur plin de fuse ; iar fata babei îndruga și ea cu mare ce câte-un fus ; (FBFM, p. 138)	la figlia del vecchio era molto attiva nel lavoro e filava [<i>lipsă</i>] molti fusi , mentre la figlia della vecchia riusciva appena a stento a portare a termine un solo fuso ; (p. 207)	la figlia del vecchio non si confondeva, ma filava un crivello intero pieno di fusi , mentre l'altra a gran fatica accozzava un fuso solo; (p. 236)
Pentru babă, fata moșneagului era piatră de moară în casă ; (FBFM, p. 138)	Per la vecchia, la figlia del vecchio costituiva un impiccio (p. 207)	Per la vecchia, la figlia del marito era un peso morto (1) (p. 236) (1) Letter. «una macina in casa» (cioè, fuori posto: la macina serve al mulino; in casa, imbarazza). Si dice familiarmente delle ragazze da marito.
călcă lut și lipi cuptorul, îl humui și-l griji, de-ți era mai mare dragul să-l privești! (FBFM, p. 140)	prese l'argilla e [<i>lipsă</i>] riparò il forno. (p. 210)	intrise un po' d'argilla, raccontò il forno, lo spalmò di creta e lo riparò, che era un piacere guardarlo! (p. 238)

În ceea ce privește ustensilele ce țin de torsul lânii, în versiunile italiene apar traduceri ale acestora: *fuse* (în it. *fusi*), *ciur* (în it. *crivello*) – termen lipsă în Albertini 1964. Interesantă este traducerea sintagmei *piatră de moară în casă*. În Albertini 1964 expresia este redată prin termenul *un impiccio* care desemnează un lucru care încurcă, care stă în cale, care deranjează, în timp ce

în Colombo 1968, apare expresia *un peso morto*. Sensul propriu al expresiei face referire la corpul neînsuflețit (al unei persoane sau al unui animal) a cărui greutate, din cauza imobilității, pare și mai mare, făcându-l și mai greu de transportat, iar sensul său figurat, cel prezent în text, desemnează o persoană care nu se implică și nu contribuie în niciun fel, ea bazându-se în totalitate pe ceilalți. Traducătoarea introduce aici și o notă în care oferă traducerea literală a expresiei, explicând că piatra de moară e de folos numai la moară, ea negăsindu-și nicidecum locul în casă unde nu face altceva decât să încurce. Pentru a oferi și mai multe indicații cititorului, în încheierea notei, Anna Colombo precizează, de asemenea, că expresia este folosită pentru fetele de măritat.

În ceea ce categoria culturilor din planul culturii sociale, în textele-sursă am evidențiat:

- formule și obiceiuri legate de salut:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
Apoi, cum se dă jos din pod cu lada, nu se mai duce să-și ia ziua bună și binecuvântare de la Sfânta Duminică (FBFM, p. 143)	Appena scesa dalla soffitta, se ne andò subito via con la cassa sulle spalle senza salutare Santa Domenica e senza domandarle la benedizione (p. 213)	Poi, come scende di soffitta con la cassa, non va nemmeno a salutare Santa Domenica e a chiederle la sua benedizione (p. 242)
ci i-a spus să se suie în pod, să-și aleagă de-acolo o ladă, care i-a plăcea, și să se ducă în plata lui Dumnezeu . (FBFM, p. 143)	anzi le disse di salire in soffitta, di scegliersi la cassa che più le piacesse, e di andarsene... con Dio . (p. 213)	anzi le disse di montare in soffitta, di scegliersi di là la cassa che più le piacesse, e di andarsene con Dio (p. 242)

După cum se poate vedea, culturile prezente în această categorie nu ridică probleme de echivalare în limba italiană. Referitor la cel de-al doilea exemplu ilustrat, se observă că în Albertini 1964 se propune o adăugare la nivelul punctuației (subliniată în text), inexistență în textul-sursă.

- convenții sociale (nunta):

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
s-au luat după dânsul, de ți se părea că-i o nuntă , și nu altăceva; (P2B, p. 30)	gli andarono dietro; si sarebbe detto un corteo nuziale [lipsă] (p. 76)	gli han tenuto dietro, che ti sembrava un corteo nuziale , non altro (p. 69)

Observăm că pentru traducerea substantivul *nuntă*, ambii traducătorii utilizează sintagma *corteo nuziale* (rom. *alai de nuntă*).

- vestimentație:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
pe cucuș îl purta în toate părțile după dânsul, cu salbă de aur la gât și încălțat cu ciuboțele galbene și cu pinteni la călcâie , de ți se părea că-i un irod de cei frumoși, iară nu cucuș de făcut cu borș. (P2B, p. 32)	Il gallo, se lo portava con sé dovunque andasse. Lo aveva agghindato con una <u>bella collana d'oro</u> e calzato di stivaletti gialli e con speroni alle zampe , sicché somigliava piuttosto ad un bell'arlecchino e non ad un gallo di cortile da mangiare cotto al forno. (p. 78)	ma il gallo se lo portava dietro dappertutto, con una collana d'oro al collo, borzacchini gialli ai piedi e speroni ai talloni , si chè sembrava un re delle fiabe (1) , e tra i più belli, e non un gallo da far bollire in pentola. (p. 71) (1) Letter.: «un Erode». Tra il 20 dicembre e il 7 gennaio, i bambini rappresentavano, di villaggio in villaggio, una specie di sacra rappresentazione sulle festività in coro. Il costume del re Erode – mantello di porpora e corona d'oro – fece di

		«Erode» il simbolo, per antonomasia, della massima ricchezza ed eleganza di costume (STOIAN)
De-acolo mergând mai departe, iaca se întâlnește și cu cățelușă, care acum era voinică și frumoasă, iară la gât purta o salbă de galbeni pe care a dat-o fetei, ca mulțumită pentru că a căutat-o la boală. (FBFM, p. 142)	Andando sempre avanti, incontrò la cagnetta che era diventata robusta e bella e portava al collo una collana di zecchini che donò alla ragazza come ricompensa per le cure apprestate. (p. 211)	E di là andando oltre, ecco ritrova anche la cagnetta, che adesso era robusta e bella e al collo portava una collana di zecchini (1) che diede alla ragazza come ricompensa per averla curata nella malattia. (p. 240) (1) Fa parte del costume tradizionale delle contadine.

Culturemele identificate în această categorie se referă la îmbrăcămintea și accesoriile utilizate în ocazii de sărbătoare în mediul rural: *ciuboșele...cu pinteni la călcâie, salbă de aur, salbă de galbeni*. Pentru termenul *ciuboșele*, în Albertini 1964 se preferă utilizarea termenului comun *stivaletti* (în rom. *cizmulite*), în timp ce în Colombo 1968 se preferă termenul *borzacchini*, un sinonim pentru *stivaletti*, care, însă, are o frecvență de uz mult mai redusă decât acesta. Pentru *pinteni la călcâie*, în Colombo 1968 se propune o echivalare perfectă pentru sintagma din textul-sursă, în timp ce în Albertini 1964 se preferă pentru *călcâie* folosirea termenului *zampe* care desemnează piciorul unui animal. Pentru termenul *salbă*, ambele traduceri folosesc termenul *collana* (în rom. *colier*), iar pentru *galbeni*, în ambele traduceri apare termenul *zecchini* care desemnează numele unor monede de aur. De remarcat faptul că în Colombo 1968 apare și o notă explicativă, în care traducătoarea precizează că salba de galbeni face parte din costumul popular feminin.

Un caz aparte e reprezentat de traducerea oferită pentru *irod*. Ambele traduceri oferă soluții care se apar traducătorilor mult mai accesibile publicului italian: astfel, în Albertini 1964 se preferă varianta *un bell'arlecchino*, cu referire evidentă la celebrul personaj din Commedia dell'Arte, pe când în Colombo 1964 se preferă utilizarea unui generic *re delle fiabe* (în rom. *rege din povești*). Traducătoarea inserează, și de această dată, o notă explicativă în care, după ce indică traducerea litereară a termenului, precizează că, în perioada cuprinsă între 20 decembrie și 7 ianuarie, copiii propuneau, din sat în sat, un fel de reprezentare sacră a festivităților, costumul regelui Irod – care includea o manta roșie și o coroană de aur – devenind, în felul acesta, simbolul celui mai înalt grad de bogăție și de eleganță.

- gastronomie:

În această categorie ne-au atras atenția exemplele ilustrate în cele ce urmează:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
Numai atâta, că moșneagul a rămas pleșuv și spetit de mult ce-l netezise baba pe cap și de cercat în spatele lui cu cociorva, dacă-i copt mălaiul. (FBFM, p. 144)	-	Poco male, se il vecchio rimase calvo e slombato, tanto l'aveva lisciato la vecchia in testa, tanto aveva provato col mestone , sulla sua schiena, se la polenta , aveva ancora paternostri (1) (p. 243) (1) Ho tentato, con il doppio senso di «paternostri» (noduli di farina, e vertebre della spina dorsale) di rendere il giuoco di parole. <i>Giungere al mestone</i> , in romeno significa: <i>venire alle mani.</i> (p. 243)
ți se părea că-i un irod de cei frumoși, iară nu cucoș de făcut cu	sicché somigliava piuttosto ad un bell'arlecchino	si chè sembrava un re delle fiabe (1), e tra i più belli, e non un gallo da far bollire in pentola. (p. 71)

borș. (P2B, p. 32)	e non ad un gallo di cortile da mangiare cotto al forno. (p. 78)	
---------------------------	---	--

În primul exemplu, culturile evidențiate fac referire la o ustensilă (*cociorva*) cu care se scoate jarul sau cenușa din cuptorul țărănesc de copt pâine, și la o expresie în care apare acest termen: *a încerca cociorva*, cu sensul de „a lua la bătaie”. În Albertini 1964, fraza în discuție lipsește, ea fiind, însă, tradusă în Colombo 1968. Ca soluție traductologică, traducătoarea folosește termenul italian *mestone*, care se referă la o ustensilă cu care se amestecă mămăliga. Traducătoarea include, în acest caz, și o notă în care explică atât sensul expresiei românești, cât și soluția traductologică propusă. Astfel, pentru *dacă-i copt mălaiul*, traducătoarea propune *se la polenta aveva ancora i paternostri* (în rom. *dacă mămăliga avea încă cocoloașe*), jonglând cu dublul sens al cuvântului *paternostri* care, în italiană, desemnează atât cocoloașele de făină, cât și vertebrele din șira spinării.

În cel de-al doilea exemplu, observăm cum sintagma *cocoș făcut cu borș* este redată diferit în cele două traduceri. Întrucât borșul nu este un element gastronomic comun bucătăriilor din cele două spații culturale (italian și românesc), în Albertini 1964, sintagma este echivalată prin construcția *un gallo di cortile da mangiare cotto al forno* (trad. lit. *un cocoș de curte de mâncat gătit la cuptor*), în care dispare referința la felul întâi, specific românesc, care prevede o supă, o ciorbă sau un borș (în Moldova). În Colombo 1968 se menține, parțial, informația privind modul de gătire prezent în textul-sursă, sintagma fiind redată astfel: *un gallo da far bollire in pentola* (trad. lit. *un cocoș de fiert în oală*).

- aspecte ce țin de organizarea socială (mijloace de transport, spații ale locuinței, sarcini specifice):

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
Pe drum se întâlnește c-o trășură c-un boier și cu niște	Ma cammin facendo incontrò un calesse nel quale si trovavano	Per via, incontra una carrozza con un signore e alcune

cucoane. (P2B, p. 28)	un boiario e alcune dame. (p. 73)	dame. (pp. 67-68)
— Măi, că mi-am găsit beleaua cu dihania asta de cucoș, zise boieriul cuprins de mierare. (P2B, p. 29)	- Ohè! Non riuscirò , dunque, a liberarmi di questo maledetto gallo! – disse il boiario tutto soproso. (p. 75)	«ohè, me lo sono voluto il castigamatti, con quest’Orco di gallo» disse il signore sopraffatto dallo stupore (p. 68)
Atunci toate paserile din ograda boierească (P2B, p. 30)	Allora tutti i volatili del cortile (p. 76)	Allora tutti i volatili del cortile padronale (p. 69)
— Am să-l dau în haznaua cu banii ; poate va înghiți la galbeni , i-a sta vreunul în gât, s-a îneca și-oiu scăpa de dânsul. (P2B, p. 30)	«Lo metterò nella camera del tesoro ; forse a forza di inghiottire scudi ne troverà uno che gli andrà di traverso, lo strozzerà e non potremo stare in pace». (p. 75)	«Lo metterò nella segreta del tesoro : chissà che non inghiotta scudi ! Uno gli andrà di traverso, lo strozzerà, e ci libereremo di lui». (p. 68)
pe babă, de milă, a pus-o găinăriță , (P2B, p. 32)	Avendo pietà della vecchia la mise a fare la guardiana delle galline. [lipsă] (p.78)	La vecchia, per carità, l’ha messa a guardare le galline ; (p. 71)

Pentru *trășură*, observăm că în Albertini 1964 se preferă *calesse* (în rom. *caleașcă*), iar în Colombo 1968, *carrozza* (în rom. *trășură*).

Pentru *boier*, traducerile oscilează între *boiardo* (Albertini 1964) și *signore* (Colombo 1968), în timp ce pentru *cocoane*, în ambele versiuni întâlnim termenul *dame*.

Pentru *curtea boierească*, observăm diferențe de redare în cele două versiuni italiene: în Albertini 1964 apare numai referirea la curte (în it. *cortile*), în timp ce în Colombo 1968, adjectivul *domnească* este redat prin adjectivul italian *padronale* (derivat al substantivului it. *padrone*, în rom. *stăpân*).

Sintagma *haznaua cu bani* este redată în Albertini 1964 prin *la camera del tesoro* (trad. lit. *încăperea vistieriei*), iar în Colombo 1968 prin *la segreta del tesoro* (trad. lit. *încăperea fără ferestre a vistieriei*; *segreta* desemna o încăpere fără ferestre în care se țineau închiși prizonierii).

Interesant că pentru *galbeni*, în ambele traduceri apare, în acest caz, termenul *scudi*, care desemnează monede de aur sau de argint pe care apărea scutul heraldic al principelui sau al statului emitent.

În ceea ce privește sarcinile specifice, în textul-sursă apare termenul *găinăriță*, redat în Albertini 1964, prin *guardiana delle gallina* (trad. lit. *paznica găinilor*), în timp ce în Colombo 1968 se preferă echivalarea termenului printr-o construcție cu un verb la un mod nepersonal: *a guardare le galline* (trad. lit. *să păzească găinile*).

În planul culturii lingvistice, corpusul de analiză a evidențiat culturile reprezentate:

- proverbe și zicători:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
știa că de făcut treabă nu mai cade coada nimănui (FBFM, p.140)	sapeva che il lavoro non è un male per nessuno (p. 210)	ben sapendo che il lavoro non ha mai degradato nessuno (1), (p. 238) (1) Letter.: «non far cader la coda a nessuno. Prov. ital.: «chi d'estate non lavora, nell'inverno perde la coda».

Ambele traduceri oferă pentru expresia evidențiată în textul-sursă o echivalare care redă sensul expresiei: *il lavoro non è un male per nessuno* (trad. lit. *munca nu e un rău pentru nimeni*) și *il lavoro non ha mai degradato nessuno* (trad. lit. *munca nu a degradat pe nimeni*). În Colombo 1968 sunt indicate, într-o notă explicativă, sensul literal al expresiei precum și un proverb italian,

echivalent ca sens, a cărui traducere literală este *cine nu muncește vara, iarna își pierde coada*.

- expresii colocviale:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
Mă! da' al dracului cucuș i-aista! (P2B, p. 29)	- Mah! che strano gallo! – disse. (p. 74)	Mah! Ne sa una più del diavolo, 'sto gallo. (p. 67)
Ei, las' că ți-oiu da eu ție de cheltuială , măi crestatule și pintonatule! (P2B, p. 29)	– Sta' tranquillo! Lascia andare, ti darò io il resto , malgrado la tua cresta e i tuoi <u>alti</u> sproni. (p. 74)	Ma lascia fare, ti darò io la giunta , con tutta la tua cresta e i tuoi sproni! (p. 67)
poate vreun buhaiu înfuriat i-a veni de hac (P2B, p. 29)	forse qualche toro infuriato lo metterà a ragione menandolo con le corna (p. 75)	forse un toro infuriato gli farà abbassare la cresta (p. 68)
Ba pune-ți pofta-n cuiu , măi babă! (P2B, p. 31)	- Mai più, vecchiaccia! Puoi rassegnarti a farne senza! (p. 77)	Ma che! Facci una croce sopra , vecchiaccia! (p. 70)
De-acu a mai mânca și răbdări prăjite în loc de ouă; că bine și-a făcut răs de găină și-a ucis-o fără să-i fie vinovată cu nemica, sârmana! (P2B, p. 32)	e dovette da allora in poi nutrirsi di un bel nulla invece di mangiare uova. Che bisogno aveva la vecchia di maltrattare la gallina e di ucciderla così, senza motivo, povera innocente! (p. 77-78)	D'ora in poi camperà d'aria invece che di uova: e ben le sta, ché s'è fatta gioco della gallina e l'ha accoppiata senza che le avesse fatto niente, la poverina! (p. 70)
căci altfel ar fi fost vai ș-amar de pielea ei. (FBFM, p. 138)	altrimenti non so che cosa sarebbe avvenuto di lei! (p. 207)	se no, che guai per la sua povera pelle! (p. 235)
Fata moșneagului la deal, fata moșneagului la vale;	La figlia del vecchio era in continuo movimento; [lipsă]	La figlia del vecchio qua, la figlia del vecchio là: lei in

<p>ea după găteje prin pădure, ea cu tăbuietul în spate la moară, ea, în sfârșit, în toate părțile după treabă. (FBFM, p. 138)</p>	<p>in cerca di frasche nel bosco, [<i>lipsă</i>] a portare il grano al mulino, [<i>lipsă</i>] a correre di qua e di là per mille faccende. (p. 207)</p>	<p>cerca di frasche nel bosco, lei con la sacca sulla schiena al mulino, lei insomma da tutte le parti in faccende. (p. 235)</p>
<p>că fata lui nu ascultă, că-i ușernică, că-i leneșă, că-i soi rău... că-i laie, că-i bălaie; și că s-o alunge de la casă; s-o trimită la slujbă unde știe, că nu-i de chip s-o mai ție; pentru că poate să înnărăvească și pe fata ei. (FBFM, p. 139)</p>	<p>che lei, la figlia di lui, non obbediva, [<i>lipsă</i>] non le dava retta e che era pigra e di cattiva razza, e qua e là... e gli chiedeva <u>infine</u> di cacciarla di casa, di mandarla a lavorare <u>altrove</u>, perché lei non la poteva più sopportare, pensando che le guastasse [<i>lipsă</i>] la propria figlia. (p. 208)</p>	<p>e che lei, la figlia sua di lui, non le dava retta, che era sempre sulla porta, e che era pigra, e che era di mala razza... insomma bella o brutta, la cacciasse di casa, la mandasse a servizio dove volesse, perché non era possibile continuare così: poteva guastare anche la figlia di lei! (p. 236)</p>
<p>Moșneagul, fiind un gură-cască, sau cum îți vrea să-i ziceți, se uita în coarnele ei (FBFM, p. 139)</p>	<p>Il vecchio [<i>lipsă</i>] credeva a tutto quello che la vecchia gli raccontava [<i>lipsă</i>]. (p. 208)</p>	<p>Il vecchio essendo un babbeo, o chiamatelo come volete, dinanzi a lei abbassava le corna (p. 236)</p>
<p>Apoi, cum se dă jos din pod cu lada, nu se mai duce să-și ia ziua bună și binecuvântare de la Sfânta Duminică, ci pornește ca de la o casă pustie și se tot duce înainte; și mergea de-i pârâiau călcâiele, de frică să nu se răzgândească Sfânta Duminică să pornească după dânsa, s-o ajungă și să-i ieie</p>	<p>Appena scesa dalla soffitta, se ne andò subito via con la cassa sulle spalle senza salutare Santa Domenica e senza domandarle la benedizione, lasciando la casa ospitale come se si trattasse di un mulino deserto. Poi giunta in strada, cominciò a correre, quasi avesse il diavolo alle</p>	<p>Poi, come scende di soffitta con la cassa, non va nemmeno a salutare Santa Domenica e a chiederle la sua benedizione, ma se ne va via lontano, come dalla casa di nessuno, menando le calcagna fino a farle crepitare, per paura che Santa Domenica, cambiata idea, non le tenesse dietro per</p>

lada. (FBFM, p. 143)	calcagna , temendo che Santa Domenica cambiasse parere e la inseguisse per riprendere la cassa. (p. 213)	raggiungerla e riprenderle la cassa. (p. 242)
----------------------	---	---

Pentru traducerea culturilemele din această categorie (reprezentate de proverbe, zicători, expresii idiomatice), traduceri propun proverbe, zicători și expresii idiomatice specifice spațiului italian, altelei oferă parafrazări ale structurilor din textul-sursă. Nu insistăm asupra analizei detaliate a acestora, întrucât considerăm că diferențele se pot observa ușor la o trecere în revistă a părților evidențiate în tabel. Ce se cuvine să remarcăm, totuși, este numărul mare al omisiunilor în Albertini 1964. De asemenea, am subliniat în text, în aceeași versiune, și adaosurile operate de traducător în textul-tintă.

- metafore, formule de comparație și asociații simbolice:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
ș-a făcut un pânțeco mare, mare cât un munte! (P2B, p. 30)	i suoi fianchi , divenuti enormi , sembraivano una montagna. (p. 75)	gli s'è fatta una pancia grossa come una montagna. (p. 68)
Când veneau duminica și sărbătorile, fata babei era împopoțată și netezită pe cap, de parc-o linseseră vițeei. (FBFM, p. 139)	La domenica e i giorni fi festa, la figlia della vecchia si agghindava, si lisciava i capelli quasi l'avessero leccata tutti i vitelli del vicinato! (p. 208)	Quando veniva domenica o un'altra festa, la figlia della vecchia era agghindata, e lisciata in testa, quasi l'avessero leccata i vitelli (p. 236)
ia ca părul grijit de dânsa era încărcat de pere, galbene ca ceara , de coapte ce erau, și dulci ca mierea. (FBFM, p. 142)	E andandosene avanti ecco il pero da lei ripulito, carico ora di pere gialle come la cera e dolci come il miele. (p. 211)	e quando giunse più lontano, ecco, il pero da lei dibrucato era carico di pere dorate come la cera, tant'erano mature, e dolci come il miele.

		(p. 240)
baba cea zgârcită și nebuună a rămas de tot sărăcă, lipită pământului. (P2B, p. 32)	E così la vecchia <u>[lipsă]</u> matta rimase povera <u>[lipsă]</u> (p. 77)	„E così quella vecchia avara e matta rimase povera, ma povera in canna. ” (p. 70-71)

În această categorie, observăm diferențe de redare în ceea ce privește termenul *pânțece*, redat în Albertini 1964 prin *fianchi* (în rom. *șolduri*) și nu prin *pancia* (în rom. *pânțece, burtă*), cum apare în Colombo 1968. În traducerea formulelor de comparație, cele două traduceri păstrează construcțiile existente în limba română. În Albertini 1964, se remarcă o serie de adaosuri (redate prin subliniere, în tabel) inexistente în textul-sursă precum și o serie de elemente lipsă, evidențiate, de asemenea, în textul traducerii prin [lipsă]. Pentru redarea ideii de superlativ exprimată în textul-sursă (*sărăcă, lipită pământului*), în Colombo 1968 se propune o expresie cu valoarea superlativă în limba italiană (*povera in canna*), în timp ce în Albertini, ideea de superlativ nu este redată.

- onomatopee:

Creangă	Albertini 1964	Colombo 1968
Cucurigu ! boieri mari, Dați punguța cu doi bani! (P2B, p. 29)	Chiricchichi! Gran boiaro, Dammi il borsellino con due baiocchi! (p. 76)	Chicchirichi! Miei gran signori, qua il borsel coi due soldoni! (p. 70)
Și cum mergea pe drum, găsește și ea o mărgică ș-o înghite. Apoi repede se întoarce acasă la babă și începe de pe la poartă: " Cot, cot, cotcodac! " (P2B, p.31)	E mentre andava <u>alla ventura</u> trovò <u>[lipsă]</u> una perlina di vetro; la inghiotti, <u>[lipsă]</u> si affrettò a ritornare a casa <u>[lipsă]</u> e dalla <u>porta</u> cominciò a fare: coccodé! coccodé! ... (p. 77)	E come andava per un sentiero, trova anche lei una perlina e la inghiottisce. Poi svelta torna a casa dalla vecchia; e comincia dal cancello: coc-coc-coccodé! (p. 70)

Soluțiile traductologice propuse în acest caz redau echivalentele italiene pentru onomatopeele *cucurigu!* sau *cotcodac!* și se poate observa cum percepția și redarea acestor onomatopee diferă în cele două spații lingvistice și culturale.

Așadar, succinta trecere în revistă a tipologiei culturilor prezente în textele-sursă precum și a soluțiilor traductologice propuse în versiunile italiene ne permite formularea câtorva observații concludive. Categoriile la care fac referire cele mai multe dintre culturile identificate în textele analizate se referă la planul culturii sociale și la cel al culturii lingvistice. De asemenea, am putut constata că aceste elemente culturale, specifice spațiului românesc, nu sunt întotdeauna redate în versiunile italiene ori sunt redate parțial sau sunt traduse prin expresii echivalente semantice, mai accesibile cititorului italian. Ca observație de ordin general, am remarcat, totodată, faptul că traducerea propusă de Corrado Albertini prezintă de multe ori adaptări, adăugiri și, chiar, chiar omisiuni față de textul-sursă, în timp ce traducerea propusă de Anna Colombo se dovedește a fi o traducere de factură erudită (cu note de subsol și explicitări ale culturilor), mult mai fidelă textului original. În traducerea Annei Colombo, am remarcat, de asemenea, o evidentă intenție de subliniere a caracterului literar al operei lui Creangă, titlul ales pentru titlul volumului – *Novelle* – nefiind, de pildă, la fel de sugestiv ca *Racconti*, un termen care evocă farmecul basmului popular și constituie o trăsătură specifică a operei lui Creangă.

Cu toate acestea, dincolo de soluțiile traductologice, mai mult sau mai puțin discutabile, propuse în cele două versiuni italiene ale operei lui Creangă, traducătorilor li se cuvine fără îndoială recunoașterea meritului de a fi contribuit, prin aceste traduceri, la receptarea în Italia a operei unuia dintre cei mai importanți prozatori români din secolul al XIX-lea. Cele două traduceri au, totodată, meritul de a fi făcut cunoscute cititorilor italieni, o cultură specifică unei epoci și unei zone geografice care prezintă diferențe majore față de cultura spațiului italian din aceeași epocă. Ținând cont de toate aceste aspecte, sperăm că demersul propus în prezenta intervenție a reușit să evidențieze, pe scurt și din perspectiva conceptului de cultură, complexitatea actului

traducerii și, mai exact, a transferului de sens de la un text-sursă la un text-țintă și de la o cultură la alta.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a) Surse

- Creangă, I. (2002), *Amintiri din copilărie*, Litera Internațional, București/Chișinău.
- Creangă, I. (1964), *La suocera con tre nuore. Ricordi d'infanzia*, traduzione dal romeno di Corrado Albertini, Edizioni Paoline, Vicenza.
- Creangă, I. (1968), *Novelle e Ricordi d'infanzia*, a cura di Anna Colombo, UTET, Torino.

b) Studii și lucrări de specialitate

- Lungu-Badea, G. (2004), *Teoria culturemelor; teoria traducerii*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Lungu-Badea, G. (2015), 'Culturemul – un concept itinerant: abordare interdisciplinară', in Bercea, R. (ed.), *Comparația în științele sociale. Mizele interdisciplinarității*, Editura Universul Juridic, București.
- Merlo, R. (2005), 'Letteratura romena in italiano (Bibliografia selettiva)', in AA.VV., *Quaderni del Premio Letterario "Giuseppe Acerbi"*, 6. Letteratura della Romania, S. Pietro in Cariano (VR), Il Segno dei Gabrielli Editori.
- Molina Martinez, L. (2006), *El otoño del pingüino*, Universidad Jaime I, Castellón.
- Moțoc, D. (2017), 'Conceptul de *culturem* în traductologia românească și spaniolă. Similitudini și discrepanțe', in Lungu-Badea, G.; Obrocea, N. (ed.), *Studii de traductologie românească. I. Discurs traductiv. Discurs metatraductiv, In honorem professoris Ileana Oancea*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Rădulescu, A. (2017), 'Dezvoltări ale conceptului de *culturem* în lucrările traductologice românești', in Lungu-Badea, G.; Obrocea, N. (ed.), *Studii de traductologie românească. I. Discurs traductiv. Discurs metatraductiv, In honorem professoris Ileana Oancea*, Editura Universității de Vest, Timișoara.

c) Dicționare

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”,
Dicționarul explicativ al limbii române (DEX), București,
Editura Univers Enciclopedic, 2009

Lo Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna,
2004

Dizionario italiano-romeno. Dicționar italian-român, București, Editura
100+1 Gramar, 1996.

LOST AND FOUND IN TRANSLATION. *FĂȚ-FRUMOS DIN
LACRIMĂ ÎN LIMBA ITALIANĂ*

- ▶ Nicoleta Neșu
- ▶ Universitatea *Sapienza*, Roma
- ▶ Italia

ABSTRACT

Starting with a brief summary of the main coordinates that the philosophy of language outlines regarding the act of translation at a general level, and with a focus on the specific elements/ issues posed by the translation of children's literature, especially that of fairy tales, the paper will focus on the literary fairy tale entitled *Făț-Frumos din lacrimă*, by Mihai Eminescu, translated into Italian by prof. Luisa Valmarin. We will attempt to underline the cultural aspects which determine the linguistic choices, as well as the contrastive choices that emerge from the comparison of the two texts; we will also approach, where necessary, the selection of frames, of contexts and of meanings in translation, trying to emphasise what is *lost* and *found* or transformed in the translation act.

KEYWORDS

translation, fairy-tale, children's literature, philosophy of language, linguistic integralism

Diversele aspecte ale teoriei traducerii reprezintă o temă recurentă în preocupările noastre din ultimii ani, atât din punct de vedere teoretic, cât și practic, concretizându-se, la acest ultim nivel, în organizarea unor laboratoare speciale și specializate de/în traducere pentru studenții străini care învață limba română. Acest lucru eu îl percep, în mod subiectiv, ca fiind experiența cea mai dinamică și cu cele mai multe satisfacții concrete și imediate oferite unui dascăl. Desigur, bibliografia în domeniu este una extrem de amplă și variată, în continuă dezvoltare, motiv pentru care nu voi insista aici asupra principalelor concepte teoretice care, desigur, sunt deja binecunoscute. Mă voi opri, totuși, la a numi și exemplifica, foarte pe scurt, în liniile sale mari, din punct de vedere lingvistic și didactic, modelul ”meu” de teorie și practică a traducerii pe care îl utilizez – ”modelul Coșeriu”.

Așa după cum se știe, nu există o teorie propriu-zisă a traducerii la Coșeriu, ci ea face parte, uneori explicit, de cele mai multe ori, însă, implicit, din amplul model al integralismului lingvistic propus de Coșeriu. Într-un interviu acordat profesorului N. Saramandu, de la București, în 1996, lingvistul recunoaște că domeniul traducerii este unul extrem de interesant dar că, în ciuda acestui fapt, a scris doar două articole pe această temă. [Se cuvine remarcat că, de altfel, Coșeriu însuși a fost traducător, vorbitor și cunoscător al unui număr impresionant de limbi străine, chiar scriitor în unele dintre acestea.] Este vorba despre studiile *Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción*, publicat în original în limba germană, în 1971, și apoi, în traducere spaniolă, în 1977, în volumul *El hombre y su lenguaje* și *Los límites reales de la traducción*, original în germană, în 1981 și în 1995 reluat în limba spaniolă. Acesta din urmă apare și în traducerea românească aparținând lui C. Cujbă, în 1998, în *Analele Universității din Iași*, cu titlul *Relația dintre lingvistica contrastivă și traducere*.

După cum Coșeriu însuși mărturisește, scopul urmărit în aceste două articole este să pună bazele unei teorii realiste a traducerii, adică, o teorie care să identifice principiile universale în faptele înseși, și nicidecum o teorie care să impună faptelor un model; în termeni și mai coșerieni, o teorie care ”să spună lucrurile așa cum sunt”, pe modelul socratic, principiul ordonator

al întregii sale teorii. Astfel, traducerea este/devine o problemă de lingvistică a textului, pentru că răspunsul la întrebarea ”ce se traduce” este simplu, ”textul”. Nu se poate însă trece, direct, de la o limbă la alta rămânând strict în planul limbilor, adică nu se poate trece direct din gramatica și din lexicul unei limbi-sursă în gramatica și în lexicul unei limbi-țintă, iar cuvintele nu se traduc ele, ca atare, ci doar ca elemente funcționale în text (Coșeriu, 2000, 242). ”Cînd traducem trebuie să ne întrebăm *cum* și *ce* s-ar spune în aceeași situație în altă limbă, sau în altă comunitate lingvistică, ce se caracterizează prin tradiții culturale diferite de ale noastre.” (Coșeriu, 2000, 244, subln. ns).

Prin urmare, putem individua 4 aspecte punctuale foarte importante pentru a schematiza procesul traducerii așa cum îl considerăm și îl utilizăm în activitatea noastră de cercetare și de predare: **a.** traducerea înseamnă o ”vorbire la puterea a doua”, înseamnă a vorbi prin intermediul altei limbi, dar avînd deja un conținut dat (am arătat, în studii precedente, că acest fapt reprezintă unul dintre avantajele utilizării sale în scopuri didactice); **b.** traducerea este, în realitate, un proces tripartit, ce cuprinde desemnarea, semnificatul și sensul, adică desemnării și sensului din limba-sursă trebuie să i se găsească, în procesul de traducere, un semnificat în limba-țintă care să se refere la o designație și un sens identice sau cît mai apropiate; cu alte cuvinte, este foarte important în procesul traducerii, momentul identificării obiectului desemnat în textul dat și căutarea/găsirea semnificatului care îl denumește în textul rezultat în urma traducerii; **c.** traducerea presupune desfășurarea a două faze obligatorii: **c1.** o fază de deverbalizare sau de dezidiomatizare, numită fază semasiologică sau de interpretare, în care se identifică desemnarea și sensul redade prin semnificatele limbii textului-sursă și **c2.** o fază de reverbalizare sau de idiomatizare, numită fază onomasiologică, în care are loc alegerea semnificatului potrivit, numirea propriu-zisă a acestei realități prin semnificatele limbii din textul-țintă (și asupra acestor aspecte ne-am oprit în cercetări anterioare, mai detaliate); **d.** traducerea se referă și la recunoașterea și re-crearea situației comunicative și a contextelor din textul-sursă în textul-țintă, pe baza principiului cunoașterii lucrurilor, un alt principiu de bază al lingvisticii integrale. Ar rezulta, prin urmare, două tipuri de traducere: **d1.** traducerea-

transpunere, adică reconstruirea textului original în ceea ce privește designația și sensul și **d2.** traducerea-versiune, adică un text care explicitează textul original, printr-un tip de reconstrucție analogică. La toate aceste considerații mai adăugăm și faptul că, așa cum arătam mai sus, traducerea reprezintă și o problemă de lingvistică contrastivă, de unde și beneficiile utilizării ei pe parcursul orelor de predare a unei limbi străine, ca o competență-skill adăugată, prin care se pune în evidență, la nivelul practic, concret al textului, diferențele dintre două limbi, sub toate aspectele lor, de la cel lexical, cel mai evident, la cel mai ascuns, al construcției sintactice, de "adîncime", antrenînd, totodată, toate celelalte competențe de tip "tradițional".

Se impun, credem noi, încă două precizări de preambul, de ordin teoretic, înainte de a trece la exemplificările din textul pe care îl propunem spre analiză. Este vorba, pe de-o parte, de specificitatea traducerii literaturii pentru copii și adolescenți și, pe de altă parte, de structura și trăsăturile specifice basmului, în speță, basmul cult, categorie literară în care se încadrează textul de față. Desigur, ambele reprezintă subiecte extrem de incitante și extrem de mult dezbătute între specialiști și mă voi opri, și de această dată, la a face doar cîteva scurte precizări necesare demersului nostru. Literatura pentru copii și adolescenți reprezintă un aspect sectorial al traducerii literare iar procentul traducerilor de acest tip se învîrte în jurul cifrei de 15% din piața editorială în țările Europei Occidentale (în Italia, spre exemplu, procentul este 10). De multe ori este vorba despre texte care sunt însoțite de ilustrații, ceea ce, semiotic vorbind, ridică o nouă problemă, cea a relației dintre cuvînt și imagine, și în care, uneori, partea lingvistică, traducerea, poate fi oarecum condiționată de imaginile prezente (este, spre exemplu, cazul benzilor desenate sau cel al așa-numitelor "graphic novels"). Pe de altă parte, și profilul lectorului este unul mai special, iar editorii, în acest caz, dau indicații destul de ferme în ceea ce privește traducerea și publicarea unor astfel de cărți, în sensul necesității utilizării unui lexic adaptat vârstei, utilizarea unor fraze scurte, fără prea multe subordonate, evitarea expresiilor idiomatice vulgare, a lexicului vulgar, în general etc., insistînd, în acest mod, asupra componentei educative a lecturii, atît din punct de vedere comportamental cît și lingvistic, ca mijloc de îmbogățire a vocabularului prin lectură. De multe ori, însă, și este

cazul mai ales al literaturii pentru adolescenți, apar, tocmai din aceste motive, inadvertențe de stil și o anume rigiditate și/sau artificialitate a dialogului, ca rezultat al nevoii de a "altera" sau de a modifica argoul, jargonul din textele de pornire. Nu degeaba în astfel de texte, dialogul rămîne partea cea mai dificilă în procesul traducerii¹. În ceea ce privește trăsăturile basmului, mă voi opri doar la a sublinia legătura intrinsecă cu traducerea de tip cultural, avînd în vedere faptul că basmul, prin excelență, chiar dacă într-o accepție pur romantică, este considerat ca "genius loci", ca o voce poetică a spiritului unei anumite națiuni, produs, deci, al unei culturi naționale și care, chiar dacă este tradus și "exportat", trebuie să păstreze în conținutul său, elementele specifice ce îl definesc structural și etnic. În același timp, însă, tocmai pentru faptul că prin basm se exprimă specificul cultural al unei națiuni, el trebuie să circule, ceea ce înseamnă că el trebuie să fie tradus în alte limbi sau, în anumite cazuri, în limba standard, oficială, din varii dialecte (este și cazul, de pildă, al lui Italo Calvino care a tradus din diferite dialecte italiene în limba italiană standard). Inițial, după cum bine se știe, basmul era doar o specie populară, caracterizată mai ales prin oralitate și prin difuzarea sa la nivel oral, transmis din generație în generație. Doar odată cu romantismul se începe, la nivelul diferitelor națiuni, activitatea de culegere a lor și de prelucrare/redactare din punct de vedere lingvistic (cazul fraților Grimm, cei care, dincolo de activitatea propriu-zisă de culegere au fost și primii care au încercat să discute originea acestora ce se găsea, în opinia lor, în variile religii precreștine și în miturile popoarelor primitive indoeuropene). Ia naștere, astfel, specia de basm literar cult, de multe ori, tributar și acesta tradiției populare, dar și creații cu caracter original (cazul lui H.C. Andresen, de pildă, pentru cultura daneză sau al lui P. Ispirescu, pentru cultura română, pentru a cita doar cîteva exemple). Cert este că basmul, în sine, independent de apartenența sa culturală, are trăsături comune, atît ca structură (fiind considerat ca aparținînd scrierilor cu structură fixă) cît și ca desfășurare și conținut al evenimentelor relatate, ceea ce, într-o oarecare măsură, vine în favoarea traducerii și difuzării lui,

¹ Pentru detalii, trimit la cartea lui Franca Cavagnoli, cunoscută ca traducătoarea în italiană a lui Katherin Mansfield, dar nu numai, publicată în anul 2012, la casa de editură Feltrinelli, cu titlul *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*.

conferindu-i un caracter universal. În acest context, trebuie amintit Propp și *Morfologia basmului* în care vorbește despre "funcțiile" atribuite personajelor din basm nu ca despre un "datum funcțional" ci ca despre niște entități logice și semantice, invariabile, constante, în număr de 31, care se regăsesc în basme, indiferent de locul originii lor (Propp, 1973, 85)², dar și Calvino care consideră între trăsăturile universale ale basmului, "economia expresivă" ca fundamentală, atît în ceea ce privește descrierea personajelor sau a locurilor de desfășurare, cît și în ceea ce privește desfășurarea însăși a evenimentelor (Calvino, 1996, 7).

Traducerea care face obiectul intervenției noastre este traducerea în limba italiană a basmului cult *Făt-Frumos din lacrimă*, al lui M. Eminescu, aparținînd prof. Luisa Valmarin (cunoscută, în primul rînd, ca filolog romanist și românist, profesor de limba și literatura română la Universitatea Sapienza din Roma, dar și ca traducător din Dosoftei, Varlaam sau N. Manea), apărută în nr. XVI al revistei *România Orientale*³, la secțiunea "Propuneri de lectură", în anul 2003, cu titlul *Il Bel principe nato da una*

² Am consultat ediția a 5-a, în limba italiană, publicată de Editura Einaudi, la Torino.

³ Revista este proprietate a Universității Sapienza din Roma și apare la inițiativa prof. Luisa Valmarin, neîntrerupt, începînd cu anul 1988, cu frecvență anuală, ca revistă specializată în domeniul studiilor românești, cotate în prezent ca revistă de *fascia A*, categorie maximă în clasificarea revistelor științifice în Italia. În cei peste 30 de ani de la apariție, au apărut și o serie de numere tematice, dintre care amintim doar câteva: *L'Intellettuale e la rivoluzione: l'esempio rumeno* nr. 4 – 5 din 1991 – 1992, *Lessico, Lessicografia e Insegnamento Linguistico* nr. 10 din 1997, *Nuovi Studi Balcanici. Contributi italiani all'VIII Congresso Internazionale dell' Association Internationale d'Études Sud-Est Européennes, București*, nr. 12 din 1999; *L'Antologia Poetica di "România orientale"* nr. 15 din 2002, *Confronto di Canoni, Confronto di Identità: La Romania nel processo di riunificazione Europea* nr. 18 din 2005, *Le stanze di rumeno* nr. 19 din 2006, *La Lingua Rumena – Proposte Culturali per la Nuova Europa*. Atti del Convegno, 15-17 noiembrie, Roma 2007, nr. 21 din 2008, *La lingua come dimora*, Atti del Convegno, 25-26 martie, Roma 2010, nr. 23 din 2010 sau *La lingua rumena – prospettive e punti di vista*, nr. XXIX din 2016. Prin programul *Publishing Romania* al ICR București, în urma unui concurs de proiecte, revista a primit finanțare pentru două numere tematice propuse, concretizate în publicarea volumelor *Romania Culturale Oggi*. Bagatto Libri ed. Roma, Italia, 455 pag., coord. Nicoleta Neșu, ISBN 9 788878 061743, 2008 și *Il romanzo rumeno contemporaneo (1989-2010). Teoria e proposte di lettura*, Bagatto Libri ed. Roma, 349 pag., coord. Nicoleta Neșu, ISBN 978-887806-182-8, 2010.

lacrima, alături de textul românesc, în oglindă, între paginile 99-147. Traducerea propriu-zisă este precedată de un studiu introductiv al traducătoarei, intitulat "Una lettura folclorica dell'opera emineschiana", între paginile 87-98, în care aceasta punctează principalele aspecte legate de geneza, apariția și publicarea basmului ce urmează a fi tradus.

După cum bine se știe, *Făt-Frumos din lacrimă* apare în 1870, în revista "Convorbiri literare" și este catalogată de specialiști ca aparținând perioadei vieneze a creației eminesciene, perioadă în care folclorul reprezenta, pe modelul lui Alecsandri, una dintre preocupările sale de bază. Dacă Perpessicius susține rădăcinile populare ardelenesti ale basmului, E. Simion consideră scrierea lui Eminescu ca fiind foarte îndepărtată, atât prin descriere cât și prin simbolistică, de modelul popular. În studiul său introductiv, însă, L. Valmarin face trimitere la icoana de la Mănăstirea Nicula, din Transilvania, cunoscută și ca icoana "făcătoare de minuni" sau "miracolul de la Nicula", o icoană realizată pe sticlă și care este renumită, cum spune legenda, datorită unui eveniment petrecut spre sfârșitul secolului al XVII-lea, când icoana a plîns cu lacrimi adevărate, și o consideră ca fiind "actul de naștere" a basmului⁴.

Pentru un cunoscător al limbii italiene și al basmelor scrise sau traduse în italiană, titlul este ușor șocant, în sensul de deloc așteptat. *Făt-Frumos* din limba română corespunde, aproape întotdeauna în traduceri, lui *Prince Charming*, în varianta engleză, lui *Prince Charmant*, în cea franceză, lui *Principe Azul*, în varianta spaniolă și, desigur, lui *Principe Azzurro*, în limba italiană. Traducătoarea alege o altă soluție, însă, în varianta *Il Bel Principe*, o soluție neașteptată, cum spuneam mai sus, dar care păstrează într-o măsură mult mai mare ideea de "frumos", exprimată chiar prin adjectivul *frumos* – *bel(lo)*, în defavoarea, poate, a tradiției și a circulației sintagmei, dar cu efect stilistic-

⁴ Literatura de specialitate vorbește despre găsirea, în jurul anilor 1960, în împrejurimile zonei Bihor, deci în Transilvania, a unui posibil model al basmului eminescian, intitulat "Sfăt Frumos crescut din lacrimă". Acest model, alături de interacțiunea, în perioada sa vieneză, cu teoria și cu opera fraților Grimm ar putea să justifice sau să explice, într-o oarecare măsură, reproșurile ce i-au fost aduse (precum îndepărtarea de elementul folcloric tradițional și influența romantismului german).

surpriză, credem noi, mult mai marcat, tocmai prin unicitatea lui ieșită dintr-o schemă sau dintr-o nomenclatură dată [*Făt-Frumos = Il Bel Principe*]. Conform definiției din DEX, în limba română, *Făt-frumos* este definit ca eroul principal din basme și din poveștile populare, înzestrat cu frumusețe fizică și morală, bunătate și vitejie extraordinare, iar Dicționarul Enciclopedic îl definește ca fiind, în mitologia românească, eroul care întrunește calități pozitive esențiale: vitejie, puritate morală, spirit justițiar, abnegație, virtute, forță fizică și spirituală, pasiune și consecvență în iubire, fidelitate, frumusețe, principalul adversar al forțelor răului (zmeu, balaur, Muma Pădurii) asupra cărora triumfă întotdeauna, și, supus unor încercări care depășesc capacitățile unui om normal, ieșind mereu învingător. Ca etimologie se trimite la latinescul *fetus* de unde, apoi, popularul *făt* - băiat, fecior copil, flăcău⁵. În ceea ce privește limba italiană, numele *Principe Azzuro*, Enciclopedia Treccani îl explicitează la a patra poziție din semnificatele cuvântului *principe*, ca fiind o expresie de uz comun, care indică omul/bărbatul ideal, prin trimitere la personajul din povești care încununează dorințele protagonistei, și pe care, conform tradiției, orice femeie își dorește să îl întâlnească (trad.ns.)⁶. În ceea ce privește etimologia, însă, lucrurile par a fi mult mai complicate, originea expresiei făcând obiectul unor studii propriu-zise, la care vom face scurte referiri în cele ce urmează. În linii mari, se poate vorbi despre două tipuri de explicații legate de originea sintagmei: o primă explicație, în ordine cronologică, îi aparține lui Bernard Delmay care, în 1990, în *Usi e difese della lingua* propune o explicație prin trimiterea pe care această sintagmă ar face-o către casa regală de Savoia; subliniind faptul că, atât francezii cât și englezii folosesc sintagme ca *charmant/charming* și doar italienii "colorează" în albastru această prezență, el motivează acest lucru prin trimiterea la culoarea albastru care reprezenta culoarea tradițională a casei regale italiene și care se regăsește, de altfel, și astăzi în Italia, în mediul militar sau de înalt protocol, sau chiar în "identificarea" apartenenței la națiunea italiană a sportivilor în diferite competiții. Ca argumente de natură științifică în susținerea acestei ipoteze, el

⁵ Dicționarele au fost consultate în varianta lor on-line, la adresa www.dexonline.ro.

⁶ Consultată în varianta on-line, la adresa www.treccani.it.

aduce și două studii efectuate și publicate anterior, și care se încadrează pe aceeași structură a explicației, unul dintre ele mergînd pînă la identificarea și numirea regelui Vittorio Emanuele di Savoia ca punct de plecare pentru această sintagmă⁷. A doua explicație îi aparține lui Paolo d'Achile, renumit profesor de lingvistică italiană și membru al Accademiei della Crusca, care într-un studiu din 2011, intitulat *Prosoponimi fiabeschi: Cenerentola, Biancaneve, la Bella Addormentata e il Principe Azzurro*, trimite la studiul lui Delmay și neagă legătura cu culoarea casei de Savoia, sugerînd ipoteza unei "poligeneze" a termenului în italiană, inclusiv datorată influenței reciproce dintre limbile italiană și spaniolă, unde există un *Principe Azul* cu o atestare mult mai veche decît cea din italiană⁸. De remarcat, însă, că traducătoarea optează pentru această traducere, ce iese din schema uzuală, doar pentru ocurența din titlu. Pe tot parcursul textului, însă, ea alege să NU traducă numele personajului, acesta apărînd cu forma românească *Făt-Frumos*, ceea ce este și mai neașteptat, avînd în vedere că limba italiană, pentru o lungă perioadă de timp, a tradus și, chiar și acum, uneori, mai continuă să traducă numele proprii [*Făt-Frumos = Făt-Frumos*]. Formula de încheiere propune o a treia variantă, în sensul că se alege explicitarea și generalizarea numelui *Făt-Frumos*, probabil și pentru că este facilitată de prezența, în textul original, a formei comune, nu de nume propriu, la numărul plural, tradus prin *gli eroi da fiaba – eroii din povești/basme* [*Făt-Frumos – feți-frumoși = gli eroi da fiaba*]: "*Ș-au trăit în pace și în liniște ani mulți și fericiți, iar dac-a fi adevărat ce zice lumea, că pentru feții-frumoși vremea nu vremuește, apoi poate c-ar fi trăind și azi*" - "*E poi vissero in pace e serenità per anni molti e felici e, se dovesse esser vero quel che dice la gente, che per gli eroi da fiaba il*

⁷ Studiul apare în anul 1990 în "Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»", vol. 48, Firenze, Olschki, iar autorii la care trimite Delmay sunt Giovanni Artieri cu *Il tempo della Regina*, Roma, ed. Sestante 1950, p. 52 și P. Zolli, *Che il Principe Azzurro sia stato Vittorio Emanuele?*, "Messaggero veneto", 22 settembre 1982. Informațiile sunt preluate de pe pagina oficială a Accademiei della Crusca, la adresa www.accademiadellacrusca.it.

⁸ Studiul apare în anul 2011, în Supplemento al n° XVII, 1 - primo semestre al Rivistei italiene de onomastică, pp. 501-523, iar subiectul va fi reluat într-un alt studiu, din 2018, intitulat *Ma il principe azzurro quanti anni ha?*, apărut în «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV, 2018, pp. 663- 667.

tempo non passa, allora può darsi che stiano vivendo ancora oggi” (pp. 146-147).

Trebuie remarcat faptul că, în general, tendința de pe tot parcursul traducerii, este de a păstra numele personajelor, în original. Personajul feminin, care de regulă în basmele aparținând altor culturi este mai puțin generic - *prințesa/fata de împărat* – ci, de cele mai multe ori, personificat în personaje precum *Cenușăreasa*, *Alba ca Zăpada*, *Frumoasa adormită* etc., în basmul popular românesc este unic, *Ileana Cosânzeana*. Cu origine și etimologie incerte, ea este definită ca personaj al mitologiei populare românești, corespondentul feminin al lui *Făt-Frumos*, o zână, o fecioară, întruchipare a purității și a gingășiei, a fidelității în dragoste și pe care personajul masculin trebuie să o salveze din varii încercări, unele puse la cale de alte personaje masculine, negative ale basmului și să o cucerească. Tocmai datorită faptului că ar fi destul de greu identificarea ei cu unul dintre personajele mai sus amintite, pe parcursul traducerii o vom găsi cu numele propriu, netradus/transpus în italiană, *Ileana*. La fel și numele personajului *Genar* rămîne netradus în ocurențele din text. Nu același lucru se întâmplă, însă, cu personajul feminin negativ, *Muma-pădurilor*, mama Ilenei Cosânzene, care va fi tradus prin *Orchessa*, substantiv propriu derivat de la substantivul masculin *Orco* (din latinescul *Orcus*), al cărui soție este și care în tradiția basmului italian reprezintă monstrul, stăpînul regatului tenebrelor, personajul negativ prin excelență. *Orchessa*, prin derivare, va prelua aceste trăsături negative de la personajul masculin și va deveni, astfel, întruchiparea urîteniei, a răutății etc. Pentru *Dumnezeu*, vom găsi două variante de traducere, *Signore* și *Dio*, în variație liberă în ocurențele din text, în timp ce pentru *mama lui Dumnezeu* vom găsi doar ocurența *mamma del Signore*, niciodată *mamma di Dio* sau *madre di Dio*. În ceea ce privește termenul *mamă/mumă* din textul original, vom găsi în traducerea în italiană ocurențele *mamma* (stil familiar, afectuos) și *madre* (stil sobru, rece și aulic), ales de cele mai multe ori acesta din urmă, fiind utilizat și pentru a reda forma veche românească *mumă, mumă-ta*. De asemenea, netraduse rămîn și substantivele la plural *doine* și *hore*: ”*își puse-n brîul verde un fluier de doine și altul de hore*” – ”*si misse alla verde cintura un flauto per le doine ed un altro per le hore*” (pp. 102-103), însoțite de o notă explicativă de subsol

[”la *doină* e la *horă* sono due tipiche musiche popolari rumene: la *doină* è un motivo lento e triste, la *horă* è un vivacissimo ritmo di danza” (pp. 103)] precum și verbele la imperfect *horea* și *doinea*: ”*pe drum horea și doinea*” – ”*per via suonava allegre hore e doine malinconiche*”(pp. 102-103), cărora li se va schimba categoria gramaticală din verb în substantiv. Foarte subtilă ni s-a părut utilizarea dublă, alternată și nuanțată în funcție de context a substantivului *lacrima/lagrime* (această formă fiind varianta arhaică și nu întâmplător, credem noi, este utilizată în traducere atunci când este descrisă nașterea lui Făt-Frumos: ”*Înduplecată de rugăciunile împărătesei îngenunchiate, pleoapele icoanei reci se umezesc și o lacrimă curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu. Împărăteasa se ridică în toată măreția ei statură, atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adâncul sufletului său*” – ”*Commosa dalle preghiere dell’imperatrice prostrata, le palpebre dell’icona fredda s’inumidirono ed una lagrima sgorgò dall’occhio nero della mamma del Signore. L’imperatrice si alzò in tutta la sua imponenza, toccò col suo labro arido la lagrima fredda e la sorbì fin nel profondo dell’animo suo*” (pp. 100-103).

Desigur, așa cum teoria traducerii prevede, există și situații în care se ”pierde” ceva din textul original, de cele mai multe ori mai ales la nivelul nuanțelor, fără a influența însă sensul global al textului; este cazul expresiilor idiomatice, al imprecățiilor sau al înjurăturilor/blestemelor: *bată-v-ar mama lui Dumnezeu devine che il cileo vi fulmini* (pp. 131), *ucigă-l crucea și mănince-l moartea* va fi, simplu, *il diavolo* (pp. 131), *am scăpat de belea* va fi *siamo salvi* (pp.137); al jocurilor de cuvinte pertinente în textul în limba originală și greu sau imposibil de redat în limba italiană: *bucatele făcute cu somnoroasă – cibi fatti con l’erba dell sonno* (pp. 131), *mă arde-n spate – ho il fuoco alla schiena* (pp.135), *vremea nu vremeiește – il tempo non passa* (pp.147) precum și inevitabilele ”pierderi” datorate schimbării genului între cele două limbi: *sunt împăratul fînțarilor – sono la regina delle zanzare* (pp. 129) etc.

Am vrut să subliniem pe parcursul lucrării noastre - și sperăm că am și reușit - doar câteva dintre multiplele aspecte pe care traducerea literară, în acest caz, traducerea unei specii literare cum

este basmul cult de inspirație populară, ni le propune în termeni de *lost & found*, ce se pierde și ce se regăsește sau se transformă la nivelul textului tradus. Desigur că, dincolo de toate accepțiile teoretice și de toate modelele practice de traducere propuse de către traducători, există o linie comună care le unește: aceasta ia naștere la intersecția sensului textului cu efectul de sens pe care opera tradusă trebuie să îl creeze și să îl provoace în lector – cât mai apropiat, căci, deja se știe, identic nu este posibil, cu cel din textul original, cu efectul creat asupra cititorului său ”prim”, cel din limba scriiturii.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

- Calvino, I. (1996), *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori.
- Cavagnoli, F. (2012), *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Roma, La Feltrinelli.
- Coșeriu, E. (1977), ‘Lo erróneo y lo acerdado en la teoría de la traducción’, in E. Coșeriu, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Editorial Gredos.
- Coșeriu, E. (1997), *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, edizione italiana a cura di Donatella di Cesare, Roma, Carocci Editore.
- Coșeriu, E., Saramandu, N. (1996), *Lingvistica integrală: interviu cu Eugen Coșeriu realizat de Nicolae Saramandu*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Coșeriu, E., (2000), *Lección de lingvistică generală*, Chișinău, Arc.
- D'Achile, P. (2011), ‘Prosoptonimi fiabeschi: Cenerentola, Biancaneve, la Bella Addormentata e il Principe Azzurro’, in *Supplemento al n° XVII, 1 - primo semestre della Rivista Italiana di Onomastica*, pp. 501-523.
- D'Achile, P. (2018), ‘Ma il principe azzurro quanti anni ha?’, in *Rivista Italiana di Onomastica*, XXIV, pp. 663- 667.
- Delmay, B. (1990), ‘Usi e difese della lingua’, in *Biblioteca dell'«Archivum Romanicum*, vol. 48, Firenze, Olschki.
- Propp, V.J. (1973), *Morfologia della fiaba*, 5 edizione, Torino, Einaudi.
- Valmarin, L. (2003) trad., ‘Il Bel Principe Nato da una Lacrima’, in *România Orientale XVI*, Roma, Bagatto Libri, pp. 87-147
- Dicționarul Explicativ al Limbii Române DEX*, varianta on line: www.dexonline.ro.

Enciclopedia Treccani, variante on line: www.treccani.it.

‘TENDER LEAF OF SPRINGTIME GREEN...’:
ROMANIAN AND UNIVERSAL FOLKLORE IN ION
CREANGĂ’S *MEMORIES OF MY CHILDHOOD*¹

► Alexandra Cherecheș

► University of Jaén

► Spain

ABSTRACT

In Ion Creangă’s *Memories of my childhood* we can find multiple connections to Romanian local folklore, such as oral songs and superstitions. In one of its most memorable chapters, the main character and narrator, Nică, explains how his mother used to avert inclement weather (rains, hail, winds) by insetting their axe into the ground or how she knew several spells and disenchantments against the evil-eye, widely spread in Romania and many other countries all over the world. Also, Nică uses a common belief in the *strigoi* when he needs to steal some milk; these creatures, always between good and evil, are very appealing in Romanian folklore. Many of these elements are not only known in Romania, but they are part of a larger heritage that connects regional beliefs to universal literature.

KEYWORDS

Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Romanian folklore, mythology, oral literature.

¹ This work was supported by a grant offered by the Spanish Department of Education (*Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario*, 2018-2019), in the project number FFI2017-82344-P, directed by David Mañero Lozano and Águeda Moreno Moreno. The translations are mine, except those of *Memories of my boyhood*, taken from the online version of Cartianu and Johnston (1995). Every time I use the English text, I will first indicate the page of the Romanian original version (Creangă, 2013). I have also modernized the spelling of some Romanian words that come from 19th century anthologies.

1. "I SOMETIMES STOP AND CALL TO MIND..."

The relevance of the memory and the need to apprehend many of the details of everyday life in a rural setting are two keys which will help us understand Ion Creangă's *Memories of my childhood* (1888). In this sense, the Romanian reader values the writer's effort to bring a vibrant language, full of the authentic spirit of Creangă's time, with popular vocabulary, proverbs, and oral literature.² Above all, the interrelation between oral folklore and written literature is crucial in this work, since it depicts diverse Romanian customs, songs, poems, and superstitions, many of which have survived until today. Other anecdotes are relevant if we want to grasp the historical and social context, such as the cholera outbreak, the transhumance and the life with the shepherds; even the Armenian cuckoo (*cucul armenesc*), which serves as a local clock, is an example of how calendars and the concept of time have a different transcendence in the rural world (Ghinoiu, 2017).

We will demonstrate that these rituals are also shared with rites of other countries and, overall, constitute

Creangă's most mature work, a totally trained writer, with a refined style and an exceptional capacity at fixing a human universe which was unknown before then in Romanian literature. This autobiographical novel, an authentic *bildungsroman*, focuses on Nică, a naughty and teaser boy like any other child at an innocent age. Notwithstanding this, Nică should not be completely identified with Creangă. The story impresses thanks to its delectable artistic expression, its sweet Moldavian language and the vivid images that give us the impression of reality. (Han, 2010: 372)

Contextualized in the Principality of Moldavia, and, more specifically, in the village of Humulești, Nică's tales revolve around his boyhood, his experiences at school and his mom's encouragement to become an Orthodox priest. This connection between schooling and social status was foreseeable in a 19th

² Therefore, the book acts as a 'social and ethnical document' (Dumitrescu-Buşulenga: 2017, p. 137). Some of the issues that may appear at the time of translating *Memories of my boyhood* are examined by Dimitriu (2004).

century region, when the major part of the population was illiterate (Bodale, 2015). In this framework, memory is the axis, as it is shown in many parts of the book, where we can read popular songs and poems.³ For instance, Nică depicts the atmosphere of the *șezători*, spinning parties (normally held on Christmas, but not only) where girls and boys sing, tell stories, work but, above all, can be together:⁴

Thus we boys and girls would call upon one another, taking our work along for the sake of company, which is called in the country *șezătoare* and it's generally held at night, each one doing his or her own work. So deftly were we spinning that it was a delight to Măriuca and me each trying to outdo the other, and as the spindle was spinning so my heart spun within me for love of her! God is my witness! And I remember that one night at a maize-husking party I caught a mouse in her bosom that would have sent her into fits, poor child, if it hadn't been for me. (Creangă, 2013: 49-50) (Cartianu, Johnston, 1995: online)

The use of the metaphor of spinning and its connection to love becomes obvious;⁵ what is more, the erotic tone underlies the expression of the 'mouse in her bosom'. Similar images can be found in Hispanic folklore, for example:

Y a ratones me huele,
niña, tu cuarto;
deja la puerta abierta,
que entre mi gato. (Martín Cebrián, 2017: 389)

Your room, darling,
smells like mice;
leave the door open,
let my cat go inside.

In Creangă's text, the elusive movement of the mouse and its location (the girl's chest) bring a cheerful and playful image,

³ For the importance of folklore in Creangă's fiction, see Lovinescu (1989). The musicality in Creangă's work is studied in Rus (2012).

⁴ Many of the interviewees I have recorded during my fieldwork in Transylvania explained that these social gatherings represented one of the few ways of having an encounter that was not forbidden by adults. Therefore, flirting, jokes, and satirical songs were usual. For additional details, see Bîlțiu P. and Bîlțiu M. (2017: 106 *et seq.*).

⁵ See Deyermond (1999).

legitimated by Nică's childish look. It is also clear that the best way of introducing love and its overwhelming consequences will be through music and poetry:

I loved too the nightly gatherings, the evening working sessions, the dances and all the village merry-makings, wherein I joined with the utmost zest! Even if you had been a block of stone, you couldn't have sat still when you heard Mihai, the fiddler of Humulești, walking the village in the dead of night with a crowd of young fellows in his wake, singing:

Tender leaf of springtime green,
in the hours of darkness keen
a nightingale within the glade
sang as sweet as any maid,
and so moving was her tone
that the leaves would flutter down;

sad and tender was her strain
to those who ne'er would meet again;
sighs and trills she ceaseless makes
piercing deep the heart that breaks. (Creangă, 2013: 84-85)
(Cartianu, Johnston, 1995: online)

The presence of the street musician in the village enlivens people's nights. Creangă pays attention to the name of the artists, the type of songs and their content: it seems that giving credit to names, people and places is a way of preserving and valuing their artistic merit. Every time he can, Creangă localizes and gives the specific name of villages, mountains, animals, flowers, rivers, devising a subjective map of his own story. The original Romanian poem is the following:

Frunză verde de cicoare,
astă noapte pe răcoare
cânta o privighetoare
cu viersul de fată mare.
Și cânta cu glas duios,
de picau frunzele jos;
și cânta cu glas subțire
pentru-a noastră despărțire;
și ofta și ciripea,
inima de ț-o rupea!

The image of the nightingale creates the perfect atmosphere of melancholy known in many Romanian *doine*,⁶ where different elements of the nature, such as the flowers, the trees or the animals act as transmitters of lover's pain:⁷

Pasăre privighetoare
ce cânti seara pe răcoare?
Cântă-n miază-zi cu soare,
cântă-n glasul cel mai mare
pentru-a noastră supărare,
cântă-n glasul cel suptire
pentru-a noastră despărțire! (Marian, 1883: 252)

Nightingale
why do you sing in the cold nights?
Sing at sunny middays
with your high voice
for our sorrows,
sing our separation
with your delicate voice.

Again, the nightingale appears worldwide as a messenger and it usually symbolizes love (McGrady, 1989: 278), especially in Hispanic ballads and short poems:

Quisiera ser ruiseñor
y tener un dulce trino
para cantarte tu amor
cuando formemos el nido. (Carrizo, 1933: 354, nr. 441)

I'd like to be a nightingale
and have a sweet trill
to sing your love
when we'll build our nest.

⁶ '*Doina*, a short melody with a solo, melancholic, intimate character was originally entirely improvised on a shepherd flute. This oldest Romanian musical poetry was for the first time made known in *Descriptio Moldaviae* by Dimitrie Cantemir in 1715. *Doina* cannot be defined as a literally species only as a melodic form expressing an entire range of emotions from sadness and despair to joy, love, loneliness, loss, suffering, yearning and *dor*' (Bizineche, 2015: p. 70).

⁷ For the significance of the birds in Romanian oral literature, see Mărănduc (2015).

As for the lack of love, many other texts reveal a dichotomy of happiness and sadness;⁸ the bird is the only receiver in a dialogue where the beloved person is gone:

Calla, ruiseñor, no cantes,
acompaña mi dolor
¡que no es razón que tú cantes
estando tan triste yo! (Lafuente y Alcántara, 1865: 311)

Shut up, nightingale, don't sing,
just accompany my pain,
because there is no reason for singing
when I am so sad!

Other elements, strongly linked to Romanian and universal folklore, are portrayed in the following excerpt:

And in summertime, who but me should be walking the countryside, on holidays, keeping the girls company across those glorious fields, upon hill-sides, in water meadows and coppices gathering oleaster to make yellow dye, marjoram, honey-balm and common melilot to lay among the clothes? Like the burden of the song:

Make of me, Lord, a lime infusion
To throw the girls into confusion!

To put it briefly, wherever there were three people I made a fourth. (Creangă, 2013: 50) (Cartianu, Johnston, 1995: online)

‘Fă-mă, Doamne, val de tei / și m-aruncă-ntrre femeii!’: by alluding to these two verses, Creangă immediately awakens old Romanian cultural echoes:

⁸ We cannot forget that many writers have used the image of the nightingale in their narrative or poetry, from San Juan de la Cruz, Hans-Christian Andersen to S. T. Coleridge, John Keats or Jorge Luis Borges: ‘the nightingale [was] beloved of English poets, whose Oriental equivalent is the Persian bulbul. The mingled tragedies of the nightingale and the swallow form the theme of one of the most famous and as well as sentimental legends of Greek mythology’ (Ingersoll, 1923: 48). Also, among the Yoruba people, ‘Àwòkò, the nightingale, is regarded as the best singer. The Yorùbá have an adage about it – Àwòkò ní olórí orin: Nightingale is the best singer. This proverb says that this bird is a perfect singer and that regardless of how well any human sings, he or she cannot be compared to the nightingale’ (Ajibade, 2005: 165).

Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
fă-mă pui de turturea,
la bădiță la curea. (Bernea, 1976: 37)

Make me, oh Lord, whatever you want,
make me a baby turdledove
at my lover's belt.

Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
fă-mă punguță ușoară
la bădișoru pe poală,
eu să tac, el să-mi șoptească
inima să-mi hodinească. (Bernea, 1976: 37)

Make me, oh Lord, whatever you want,
make me a light pouch
at my lover's lap,
I will keep silent, he will whisper
and my heart will rest.

In many oral poems, the lover begs to God to be transformed in personal, everyday objects or natural elements (birds, plants),⁹ in order to stay closer to the boy or girl who is away:

Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
fă-mă măr rătocălat
cu crengile pe bănat
să vie mândrele mele,
să culeagă floricele,
să podobesc cu ele. (Bernea, 1976: 72)

Make me, oh Lord, whatever you want,
make me a rounded apple tree
with its branches leaning on the sorrow,
and make my girlfriends come
and pick up flowers
that will be their ornaments.

Fă-mă, Doamne, suveicuță
la mândruța în mânuță,
să mă poarte tot pe mână

⁹ Different motives of love and lovers' metamorphoses can be found in Pedrosa (2011).

vai, măcar o săptămână (Bernea, 1976: 155).

Make me, oh Lord, a little shuttle of the loom,
to be in my lover's hand,
make her carry me in her hand,
oh, at least a week.

Frunză verde măcăcine,
du-mă, bade, și pe mine
unde mergi în țări streine.
Fă-mă pană'n pălărie
că eu umbră să-ți dau ție.
De ți-ar fi așa rușine,
fă-mă brâu pe lângă tine.
De ți-ar părea brăul greu,
fă-mă lumină de său
și mă pune-n sânul tău. (Pillat, 1936: 31)

Green leaf of wild rose,
my lover, take me with you
to those foreign countries.
Make me a feather in your hat
and I will shade you.
If you are ashamed of me
make me a waistband around you.
If the waistband is too heavy
make me a tallow candle
and put me in your chest.

As well as Creangă did, the same traditional image is reworked in written literature by George Coșbuc (1866-1918), in his poem "Hora":

(...) Vinu-i bun și hora-mi place,
iar tu, Doamne, fă-mi ce vrei,
numai pustnic nu mă face!
Fă-mă floare albă-n luncă,
și-apoi ia-mă și m-aruncă,
Doamne-ntre femei! (...). (Coșbuc, 2015: 263-264)

The wine is good, and I like the dance,
and you, my Lord, make me whatever you want,
anything but a hermit!
Make me a white flower in the valley

and, after that, take me and throw me,
my Lord, among women!

The overlapping of oral and written literature is constant in Romanian literature, where Creangă is not an exception.¹⁰ As we have seen, love is the most relevant topic in many of these popular texts, and the *doine* remind us that it may bring misfortunes, and absences. If love and death are connected in Romanian folklore, we will see that Nică does not avoid his humor and naughtiness at funeral processions:

So, as I have the honour to tell you, there was much talk going on between mother and father on account of me, until that summer, round about August, the Right Honourable cholera of 1848 stepped in and began working such havoc on the people of Humulești, right and left, that there was nothing to be heard save weeping and sorrow. As for myself, little devil that I was, I used to stand by the fence when they drove the hearse past our gate and chant a jingle over the dead man:

Jackdaw, jackdaw, what have you in your pail?
See me take the chickens' food to the elder vale.
Lucky is the oriole perching on a bough,
he's praying to the burning pyre, the cuckoo takes a bow.
There's nowt for me, there's nowt for thee,
but for the ghostie goblin in the graveyard now
I have two oxen and a cow, if he'll stop his eerie row!

Or again, I would walk in the procession to the church and return with my shirt stuffed full of pretzels, sour-sweetish apples, walnuts in tinsel, carobs and dried figs from the dead man's tree, so laden that my father and mother crossed themselves with wonder when they saw me with such goodies. (Creangă, 2013: 19) (Cartianu, Johnston, 1995: online)

From Nică's perspective, the cholera is paradoxically called "Honourable" and the *pomană* (the food distributed to grace the deceased's memory) is a way like any other to eat. Many of these examples where the macabre connects with immediate reality reveal that *Memories of my childhood* is not a mere biography, but

¹⁰ Other artists such as Liviu Rebreanu, Constantin Brâncuși, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga and Nichita Stănescu should be mentioned (Radosav, 1990: p. 275).

also a portrait of times of misery and poverty. Thus, Nică tries to obtain some benefit.

The Romanian version of ‘Jackdaw, jackdaw...’ is a complicated pun, a mixture of riddles and spells:

Chițigaie, gaie, ce ai în tigaie?
Papa puilor duc în valea socilor.
Ferice de gangur, că șede într-un vârful de soc
și se roagă rugului și se-nchină cucului!
Nici pentru mine, nici pentru tine,
ci pentru budihacea de la groapă,
să-i dai vacă de vacă și doi boi să tacă.

The repetitions and alliterations (*chițigaie, gaie; papa puilor; roagă, rugului; nici, ci, budihacea*), the wild rhythm and the internal rhymes (*gaie, tigaie; mine, tine; rugului, cucului; vacă, tacă; doi boi*) materialise the sounds of the birds and the nature,¹¹ alongside a magical game in which the power of the spoken word is revealed. Bearing in mind that some of these birds, like the kite (the Romanian *gaie*) may be connected to afterlife spirits, the satirical tone is emphasized when Nică pronounces these verses. What is more, in Moldova, the poem can be recited in a funeral context.¹²

Other popular texts show common elements to Creangă’s version:

Am o oaie năbădaie;
șade-n deal
și bea tiutiu,
și se roagă
rugului
și se-nchină
cucului:
cucule, Măria Ta,
ce-am venit la Dumneata,
să-mi dai calul porumbac
să mă duc peste otac,
să-mi vad fetele ce fac.
Cea mai mare vântură,

¹¹ The mythological aspects of the birds (*gaie*: kite; *cucul*: cuckoo; *gangur*: blue-crowned hanging parrot), are compiled in Antonescu (2016, digital edition).

¹² See, for example, Felea (2007).

ce mai mică treieră;
cu cai-mpăratului,
cu biciu cumnatului,
prin prejurul satului.
Rici, rici, bumburici,
dă cu chila, doftorici! (Burlacu, 2010: 26)

In the text above, an errand is sent to the cuckoo, who acts like an emperor¹³ and provides a horse, so the sender can oversee his daughters. Hence, we note that the expressions used by Creangă in his pun are scattered in other forms of Romanian folklore:

Am o oaie oacheșă
șede-n drumul rugului
și se-nchină cucului:
cucule, Măria Ta,
te-aș ruga pe dumneata
să-mi aduci doi feți
logofeți
cu păr de aur creți. (Gorovei, 1902: 119-120).

The following Christmas carol shows the interrelation of expressions and formulas which oral literature makes possible:

(...)—Capra albă, galbână,
stă în pod și deapănă
și să roagă rugului,
și să-nchina cucului.
—Cucule, măria ta,
am venit la dumneata,
să-mi dai calu' și iapa. (...) (Iuga, 2004: 997-998)

As for the next verses, the musicality obtained by the recurrence to *Pițigaia, gaia* is bound to a spoof: the priest has been found in a stream, possibly drunk:

Pițigaia, gaia,
c-un picior de oaie,
popa din Gâlgău
bată-l Dumnezeu
cu capu-n pârau. (Croitoriu, M., Croitoriu. G., 2013: 150)

¹³ In many Romanian legends, the cuckoo has a royal descent (Răchișan, Morariu, 2017: 160).

A string of riddles and word games can be analyzed in the following children's song, which has been located all over the world.¹⁴ The formula *where is...?* will be repeated with every element: the chicks, the branch, the fire, the rain, the ox, the wolf:

Pițigaie, gaie,
ce ai în copaie?
Făina puilor.
Unde-s puii?
Sus pe creangă.
Unde-i creanga?
O ars-o focul.
Unde-i focul?
L-a stâns ploaia.
Unde-i ploaia?
A beut-o boul.
Unde-i boul?
L-a mâncat lupul.
Unde-i lupul?
L-a pușcat Matei
cu pușcă de tei. (Hodoș, 1898: 112-113, nr. 224)

It would be impossible to translate the rhythm and the alliterations, as well as the far-fetched expressions that intend to play with vocabulary, sounds, and metaphors. The gap between the words and their aim is fulfilled with music and movements. To sum up, *Creangă* constantly draws upon folkloristic materials to compile the *Memories*.

In the same context of children's literature and games, dances and songs, we can read this interesting episode:

Then I stood up holding a sun-baked stone with silver spots in it to each ear and I hopped now on one leg, now on the other, bending my head first to the right, then to the left, saying these words:

Spots of silver, spots of gold,
take the water my ears hold!
If you do, I'll clean your churns,
I will beat your drums by turns,
and I'll give you coins of old.

¹⁴ For its European, Hispanic and Arabic parallels, see Pedrosa (1998).

With that I threw the stones, one by one, into the deep pool in the river where I bathed, one for God and one for the Devil, dividing them equally between them; then I threw a few more to block the devil, foaming at the mouth as he was, at the bottom of the pool, then, splash! In would I dive to catch the devil by the leg, for that was our way of bathing and had been ever since Adam's time. After that I would dive in three more times in succession for the Father, the Son and the Holy Ghost, and a final one for Amen. Then would I gently edge myself up the bank like a great sturgeon and lie by the side of the water, slyly peeping at the water playing round the lovely legs of some girls who were bleaching linen upstream. I don't think there ever was a lovelier sight! (Creangă, 2013: 50-51) (Cartianu, Johnston, 1995: online)

The Romanian verses contain an invocation to the mythological creature *Auraș*, *păcuraș*, which helps children who go swimming to take the water outside their ears:

Auraș, păcuraș
scoate apa din urechi,
că ți-oiu da parale vechi;
și ți-oiu spăla cofele
și ți-oiu bate dobele!

In other Romanian texts the *Auraș* is paid for his help:

Scoate apa din urechi
că ți-oi da un ban vechi. (Apostol, 1957: 457)

Take the water outside the ears,
'cause I'll give you an old *ban*.

Auriș păcuriș,
scoate apa din urechi
că ți-oi da un potor vechi. (Apostol, 1957: 459)

Auriș păcuriș,
take the water outside the ears,
'cause I'll give an old *potor*.

Payment can also be made in kind:

Ieși, apă din urechi
că-ți dau parale vechi,
brânză, urdă și smântână,

ieși, acuma, nu mai sta! (Bârlea, 1979: 412)

Water, get outside the ears,
'cause I'll give you old money,
cheese, sweet cheese and cream,
get outside, don't stop!

The moon, the saints, the good and the evil are also invoked, as it happens in many meteorological songs and games¹⁵:

Lună nouă, lună veche
scoate-mi apa din urechi. (Medan, 1980: 80)

New moon, old moon,
take the water out of my ears.

Ieș', apă, din ureche,
că-ți dă neica para veche,
cu un mai,
cu un pai,
cu căciula lui Mihai,
dă-mi încoace druga,
să omor pă Iuda
Iuda a murit
apa a ieșit. (Comișel, 1982: 126)

Water, get outside the ears,
'cause I'll give you old money,
with a mallet,
with a stick,
with St. Michael's cap,
give me the spindle,
I'll kill Judas,
Judas is dead,
the water is out.

The importance of these songs in people's lives is highlighted by a poet like Nichita Stănescu (1933-1983), who was strongly influenced by traditional rhythms, rimes and the magical sounds of children's literature. An excerpt of his poem 'Cântec de scos apa din urechi' ('Song for taking the water outside the ears') draws a playful and dreaminess space:

¹⁵ See Gherman (2002) for additional texts and explanations.

III. Curcubeu-beu
spaima lui Anteu
lacrimă în pleoape
cer cu alte ape.
Scutur dreapta, scutur stânga,
urechea de om nătânga.
Scutur vântul, scutur grâul
gura cea cu dinți și frâul
oceanul din ureche
făcând stelelor pereche (...). (Stănescu, 2005: 215)

Rainbow-bow,
Antaeus' horror,
tears on the eyelids,
sky with other waters.
I shake the right, I shake the left,
the puny ear of the man.
I shake the wind, I shake the wheat
the mouth with its teeth and the string
the ocean in the ear
making pairs with the stars.

Finally, we should point out that ears appear in multiple Romanian spells as channels which could carry the good or the evil (Tazlăuanu, 1943); in consequence, as well as the mouth or the eyes, they must be protected or harmed, depending on the sorcerer's aim.¹⁶ As we have reiterated, for a subtle observer like Creangă, collecting these traditions and detailing their intertwining with Nică's biography is another way of valuing and preserving them.

2. READING THE FUTURE, PRONOUNCING THE SPELL

The compendium of oral literature in *Memories of my childhood* includes a variety of proverbs and sayings that comprise peasants' knowledge and behavior: 'țișanului, când i-e foame, cântă; boierul se plimbă cu mâinile dinapoi, iar țăranul nostru își arde luleaua și mocnește într-însul' (Creangă, 2013: 44), ('A gipsy, when hungry, will sing; a gentleman will walk up and down with his hand behind his back, while a peasant will smoke his pipe and

¹⁶ There are also spells against earaches, known as 'descăntece de năjit' (Hodoș, 1912: 61-63). Other examples can be found in Cristescu, 2003: 18; 161-162.

smoulder within himself', Cartianu, Johnston, 1995: online); 'lucrul rău nu piere cu una, cu două', Creangă, 2013: 20), ('A bad penny always turns up', Cartianu, Johnston, 1995: online); etc.¹⁷ However, the obsession to erase bad events, bad luck and evil in general is major for the inhabitants of Humulești:

My goodness, sister, how people may fall out for a mere nothing, by lending an ear to evil tongues! Be seated, sister, and let us rather partake of the good things that God has granted us and drink the health of our husbands in a glass of wine, and

May all evil from us go,
May the good things ever grow,
Vanish from us feuds and cares,
All our land be free from tares! (Creangă, 2013: 47) (Cartianu, Johnston, 1995: online)

The Romanian text lays down a sort of spell in which good fortune is invoked:

Cele răle să se spele,
cele bune să s-adune;
vrajba dintre noi să piară,
și neghina din ogoare!

Undoubtedly, Smaranda, Nică's mother, is one of the richest characters due to her beliefs and superstitions, which represent a way of understanding peasant's imaginary. Nică, with his picaresque spirit, takes advantage of this when he steals the milk and blames the *strigoi*, trying to outsmart his mom:

And when it came to cream the milk-pots, what a pickle I got into. Be it fasting time or carnival, as soon as mother started to put out the milk to curdle, the very next day I began licking the curd off the top and continued to do so, day after day, till I'd reached the sour milk beneath. When mother came to skim the cream, skim it, Smaranda, if there is any! 'Maybe the witches have worked a charm upon the cows, mummy', I would say crouching in front of mother, by the pots, my tongue hanging out of my mouth. (Creangă, 2014: 38) (Cartianu, Johnston, 1995: online)

¹⁷ For Romanian proverbs and sayings, see, among others, the works of Hîntescu (1877), Zanne (2006), and Pann (2013).

By mentioning the *strigoi*, Nică automatically takes the reader to a mythological space that can also be present in contemporary oral testimonies:¹⁸ ‘the most beautiful horse or cow can be victims of the evil eye because some villagers are envious. Thus, thanks to different spells, people steal the milk of the cow and transfer that milk to their own cow, so these envious have the best milk. Then, the victim has to formulate a spell’.¹⁹ As it happened in Nică’s story, the sudden decrease in the milk production has magical reasons: ‘if the cow does not give milk, then it is thought that other people took it; so you have to make a spell with the cow’s feeding’ Gorovei (2012: 197).²⁰ Therefore, to redress the situation, several rituals can be performed:

When the cows did not give us milk we used to say that the *strigoi* stole it. So the victim, the person who performs the spell, puts a string of garlic in the stable and begins the incantation, cursing the *strigoi*: they always use bad words, so the *strigoi* would not come back again. And this is how the milk returned. A neighbor of mine told me that one day she was working at the field in the town of Reghin. And she assured that her bosses were *strigoi* because when the wheat was burgeoning, they instructed her to go at midnight with a cloth and cover the wheat. And her bosses had countless boxes of wheat... And my neighbor told me that instead of covering the wheat she covered the rose hips to see if it worked as well. And indeed, the rose hips multiplied, thanks to the spell. This is how it happened.²¹

The plethora of testimonies around the lack of food in the village (be it milk, wheat, or even rain) involves many concerns for the Romanian peasant²². But besides from the importance of nourishment, the weather has a dual sense: on the one hand, rain

¹⁸ Many investigations have been developed regarding the *strigoi*. See Sorescu-Marinković (2019), Cojocaru, (2018: 144-145), Chereches and Badea (2018).

¹⁹ The informer was I. B. Mărceanu (1947) from Brâncovenești (Mureș County), interviewed by me in August 2014, in his town.

²⁰ Further details are given in Niculiță-Voronca (2008, II: 206 *et seq.*).

²¹ The interviewee was S. Tătar (1938), from Jabeșița (Mureș County), recorded in 2014, in her village.

²² See also Eliade (2011: 103 *et seq.*) and Marian (2010: 63; 98-103; 120-126; 201-202).

is appreciated because it acts as a supplier and nurtures the lands; on the other hand, it is dreaded when it produces calamities²³:

Mother, who was well-known for her spells and cantrips, would say to me sometimes with a smile as the sun peeped from behind the clouds after prolonged rain: 'Go outside, you fair-haired child, and laugh at the sun, maybe the weather will change'. And the weather did change at my smile. The sun no doubt knew what I was capable of, for I was my mother's son, and she in truth could work wonders. (Creangă, 2013: 31-32) (Cartianu, Johnston, 1995: online)

The relationship between man and nature is treated with human characteristics: when the weather is bad, you must 'laugh at the sun'. As we will see, 'within village spirituality, collective knowledge uses events to explain the functionality of superstitions since a set of traditional expectations decodes current occurrences. In other words, the community perceives any violation of a custom as *hybris*, believing a magic fault to be the root cause of all subsequent events and thus reinforcing and socially confirming superstitious beliefs' (Hulubaş, 2013: 225).

Before continuing with the role of superstitions in Nică's remembrance, we must clarify that, regardless its undisputable aesthetic worth (Munteanu, 2015: 310), *Memories of my childhood* is a Romanian masterpiece because of its catalogue of popular wisdom. As it is also shown in a recent novel by Iulian Bocai, *Ciudata și înduioșitoarea viață a lui Priță Barsacu. Bildungsnovella* (2018),²⁴ the continuous impact between traditional knowledge and scholar instruction represents a vital step for both Priță and Nică. The rural universe sometimes comprises magical answers to the mysteries of nature and life (Bocai, 2018: 15-17). In *Memories of my childhood* women are the group who deal with witchcraft and, bearing in mind the influence of Smaranda in Nică's life, the boy:

experiences all kinds of ruptures between the first-person narrating self and the experiencing self, between the mythic

²³ See Pedrosa (2000: 63 et seq.) for additional texts on magic and weather.

²⁴ See, especially, chapters 3 and 4.

space of childhood, nourished by the imagery of oral fairy tales, and the alienating world of urban culture. The four parts of the book illustrate the shifts and readjustments of an individual an, by implication, of Romanian society, from patriarchal village culture (transmitted primarily through folklore) to middle-class urbanity. (Cornis-Pope, Hedeşan, 2004: 320)

Hence, the role of books, school and progress should also be emphasized, thanks to the encouragement of the priests

You should have seen this untiring priest going round the village, entering one house after another, together with one of his elders, Master Vasile, the son of Iliaia, a sturdy, good-looking, handsome bachelor. The two of them would persuade people to send their children to get some schooling, and you should have seen the number of boys and girls who flocked into the school from all parts, myself among them, a puny, timid lad, afraid of my own shadow! (Creangă, 2013: 11-12) (Cartianu, Johnston, online).

Smaranda's obsession on seeing Nică as a priest entails not only a social pride but an economical support. And Nică observes how his mother would like to make this happen with the help of many pagan customs:

Mother, however, would gladly have spun the distaff had that been necessary to enable me to go on with book learning, and she was constantly nagging father to send me to school again somewhere else; for in church she had heard the saying from Proverbsthat the learned man should have wisdom and be a master to the unlearned, who should serve him.

Moreover all the old women who read the future in forty-one maize grains thrown into a sieve, all who dabbled in astrology, all the people who told fortunes by cards, whom she had consulted on my behalf, all the church-going women of the village had stuffed her head full of fantasies, each stranger than the other, such as: that I should dwell among the great, that I had more luck than a frog has hair, that I had an angelic voice, and many such wonders. As a result of all this mother, in the weakness she had for me, had come to believe that I should turn out a second Cucuzel, that ornament of Christendom, who could draw tears out of every stony heart, collect together innumerable hosts of people in the depths of the forest and

gladden the entire creation with his song. (Creangă, 2013: 18)
(Cartianu, Johnston, online)

This passage mentions, almost casually, two fundamental magical rites: the first one is the fortune telling (with grains, or with the coffee patterns left in a cup); the second is known as ‘deschiderea cărții’: the opening of the book. Both are strongly linked to popular religion and are spread today, as I have noticed in an interview to a Romanian emigrant woman in Madrid²⁵:

—You finished your coffee and there were some sediments in your cup, so the woman predicted your future. For example, she told me (this was before I came to Spain), that I would start a long journey. And my son was ill, so I also asked her whether she had seen something, if someone close to me casted an evil spell upon me. And she said yes, that it was someone close who wanted to harm me and that all this was manifested through my child’s disease.

—Where there only women who predicted the future?

—Yes, above all, they were women. This one was called Floricica: and she predicted both with coffee cups and with books. There were other women who read your hand, thanks to the lines you have in your palm (...).

—How did they predict with the books? Were there religious books?

—No, no, random books (...). But the priest from our village used to predict the future too.

—How did he do that?

—With prayers: you told him your misfortune and he advised you to do this and this. I don’t know if he was very clairvoyant, but he used to tell you the truth.

—Do people go to see the priests today?

—Yes, of course. People who have some problems in their family or before some exams, for example. You go there and

²⁵ M. Danc (1969), born in Jabeșița (Solovăstru, Mureș County), was interviewed in Madrid, on May 1st, 2018.

ask him to pray for you, so God will bring you luck. I used to go to see the priest from Solovăstru too, because of my son's disease.

—And what did you have to do?

—He recommended me to fast. It was fastening and prayers above all. One day my father lost his wallet and the priest knew who the thief was. He told him that this person was the same who used to drink in the tavern with my father. And my father started fastening. And precisely when he finished his fastening, the thief's house caught fire. I don't know if this is completely true...

—Did you go to another places?

—We went to Braşov to see an old monk, he was blind. He lived in a forest, in a big monastery, and it was hard to get to know him. And he touched my hand and when I told him about my son's disease, he answered: this is the cross you'll have to carry for the rest of your life.

Nică's grandmother is another wealth of popular, pagan and Christian beliefs:

And when grandmother saw me and the state I was in, stuck in that bag like some waif, she nearly dissolved into tears. Never yet have I seen such a woman, to cry over every little thing; she was soft-hearted beyond all measure. She did not eat meat, ever, for the same reason, and on holy days, when she went to church, she wept for all the dead in the churchyard, kin or strangers, it made no difference. Grandfather, however, was an extremely level-headed fellow; he minded his business as he saw fit and left grandmother to her own devices, like the mere woman that she was. (Creangă, 2013: 25). (Cartianu, Johnston, online)

Through Nică's grandmother we learn that the role of fasting creates a special calendar in people's lives even today, and that traditional medicine is a pillar for those societies who have not access to other methods. For instance, when the boy gets sick,

After she had sympathized with us and wept over us, as it was her wont to do, and after she had crammed us full of the choicest things she had to eat, she went into the pantry, fetched a jugful of birch ointment, anointed our bodies from top to toe

and bade us lie upon the stove and keep warm. She rubbed the ointment into us two or three times a day and during the night as well, so that on Good Friday we were as fit and smoothskinned as ever. (Creangă, 2013: 30) (Cartianu, Johnston, online)

Old women's wisdom (called *babe* in Romanian) is present in many anecdotes; they are respected and obeyed, considered a part of the society that preserves the tradition and follows it, helping others thanks to their special techniques:

And during those warm days we would anoint our bodies with newly boiled lye, would then lie in the sun till the ashes stood dry upon our skins and then step into the Bistrița and bathe. An old woman had taught us this as a means of getting rid of the scab. You can imagine what it meant to bathe twice a day in the Bistrița at Broșteni, before Easter. Neither shooting pains, nor ague, nor any other sickness did we get, nor did we get rid of the scab for that matter. As the saying goes: it clings to a man, like the scab. (Creangă, 2013: 27) (Cartianu, Johnston, online)

These women can predict the future by 'opening' the book,²⁶ using grains and coffee, or reading one's palm, rituals that are found in other parts of the world.²⁷ For example, in Mexico,

shamans are expected to possess a gift for seeing into the future and diagnosing the hidden causes of clients' problems or ailments. Several methods of divination have been reported for the southern Huasteca, including crystal gazing, casting grains of corn and reading the resulting pattern, interpreting the way grains of corn float in water, and interpreting patterns in incense smoke. (Sandstrom, 1991: 234)

The power of the spoken word and its magical substrate is perceived in many oral texts such as "Fugi, ploaie, călătoare / că mămuca-i vrăjitoare..." ("Go away, traveller rain, / for my mom is a sorcerer..."); weather changes or even the arrival of a new season create an array of myths and legends, as Nică tells us:

And as we were going along like this, about noon the fine weather suddenly changed into a fearful whirlwind, which

²⁶ The ritual of the opening of the book is explained in Păduraru (2013).

²⁷ The ritual of throwing grains is studied in González Torres (2014: 215).

literally brought fir trees crashing to the ground. Maybe old Mother Dochia had not taken off all her sheepskin coats.

It began to drizzle, it turned to sleet, then it grew cold and started to snow in earnest and in a twinkling the road was blocked and there was no knowing which way to turn. There was snow and mist everywhere, so that a man could not see his companion though they were walking side by side.

‘We’ve given the weather the evil eye,’ one of the peasants said with a sigh. ‘I did think it strange that the wolf should have swallowed the winter so speedily. We’ve lost our way round about the weaning folds. Now let us cut across country at random and go where fate takes us’. (Creangă, 2013: 28) (Cartianu, Johnston, 1995: online)

Therefore, another *baba*, the Baba Dochia, is clearly related to the Russian Baba Yaga and is depicted like an old woman who brings the spring:

A special place in the pastoral calendar is taken by the first nine days of March, which is equivalent to the time it took Baba Dochia to climb the mountain together with her herd. Number nine signifies the number of lambskin coats she had at the start of the climbing, and which she left behind one at a time as she was getting warm. The weather changed suddenly and she and her herd froze to death. It is said that this character signifies the impatience of the people in waiting for the return of spring. The legend says that they bodies were turned into stone and their names were used to name massifs in Carpathian Mountains, as for example: Ceahlau, Vama Buzaului (Customs Buzau), Caraiman, Izvorul Raului Doamnei (The Lady’s River Spring). (Semenic, Lozici et al., 2015: 734)

3. CONCLUSIONS

Memories of my childhood offers a very succinct but thorough landscape of Romanian folklore and myths: spells, numerology, the Orthodox religion and pagan customs, superstitions on evil-eye, bad luck or bad weather are always present in Nică’s mind:

she would chase away the black clouds overhanging our village and drive the hail away into other places by sticking the axe into the ground, outside the door; she would so curdle water by means of a couple of beef bones that the people crossed themselves in amazement; she would hit the ground, the wall or

any wooden thing that I bumped my head against saying: ‘Take that!’ and forthwith the pain was gone. (Creangă, 2013: 31-32). (Cartianu, Johnston, 1995: online)

Instead of judging his mother’s behavior, it seems that the boy looks at her with affection and nostalgia, the same nostalgia we feel when we verify that memories could be another form of literature.

REFERENCES

- Ajibade, G. O. (2005), ‘Animals in the Traditional Worldview of the Yorùbá’, *Folklore*, 30, pp. 155-172.
- Antonescu, R. (2016), Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești, digital edition:
<http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti.html>
- Apostol, O. (1957), ‘Moneda în folclorul românesc’, *Studii și Cercetări de Numismatică*, 1, pp. 455-459.
- Bârlea, O. (1979), *Poetica folclorului*, Editura Univers, Bucharest.
- Bernea, E. (1976), *Poezii populare în lumina etnografiei*, Minerva, Bucharest.
- Bilțiu, P.; Bilțiu, M. (2017), ‘Șezătorile și clăcile în zona Chioar’, *Memoria Ethnologica*, 64-65, pp. 98-111.
- Bizineche, L. (2015), ‘The reverence of a lyrical singer to the traditional Romanian music’, *Bulletin of the Transilvania University of Brașov – Supplement Series VIII: Performing Arts*, 8.57, pp. 67-72.
- Bocai, I. (2018), *Ciudata și înduioșitoarea viață a lui Priță Barsacu. Bildungsnovella*, Polirom, Iași.
- Bodale, A. M. (2015), ‘Școală și învățătură în Țara Moldovei până la începutul secolului XIX. Practici, costuri și metode ale educației elementare în limba română’, in Mihalache, C., Rodos, L. (coords.), *Educația publică și condiționările sale (secolele XIX-XX)*, Iași, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, pp. 11-48.
- Burlacu, A. (2010), ‘O panoramă a literaturii române din Basarabia. Anii ’20, ’30’, *Philologia*, LII, pp. 18-31.

- Cartianu, A., and Johnston, R.C. (1995), Translation of Creangă, I., *Childhood Memories*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu. Online version:
<http://www.tkinter.smig.net/Romania/Creanga/index.htm>
- Carrizo, J. A. (1933), *Cancionero popular de Salta*, Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires.
- Chereches, A., Badea, C. V. (2018), ‘De cadáveres desenterrados y corazones quemados: los muertos vivientes en la literatura oral rumana. / Of Exhumed Corpses and Burnt Hearts: The Living Dead in Romanian Oral Literature’, *Boletín de Literatura Oral*, 8, pp. 115-132.
- Comișel, E. (1982), *Folclorul copiilor*, Editura Muzicală, Bucharest.
- Cornis-Pope, M.; Hedeșan, O. (2004), ‘The Question of Folklore in Romanian Literary Culture’, in Cornis-Pope, M., Neubauer, J. (eds.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Volume III: The Making and Remaking of Literary Institutions*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 314-322.
- Coșbuc, G. (2015). *Poezii*, in V. Tașcu (ed.), Minerva, Bucharest.
- Creangă, I. (2013), *Amintiri din copilărie. Povești. Povestiri*, Humanitas, Bucharest.
- Cristescu, Ș. (2003), *Descântatul în Cornova-Basarabia*, ed. S. Golopenția, Paideia, Bucharest.
- Croitoriu, M., Croitoriu G. (2013), ‘Magia în folclorul copiilor’, *Memoria Ethnologica*, 46-47, pp. 142-151.
- Deyermond, A. (1999), ‘El tejido en el texto, el texto tejido: las *chansons de toile* y poemas análogos’, *Estudios Románicos*, 11, pp. 71-104.
- Dimitriu, R. (2004), ‘The Translator as Constructor and Negotiator of Cultural Identities’, in *Constructions of Identity*, Cluj-Napoca, Napoca Star, pp. 378-384.
- Dumitrescu-Buşulenga, Z. (2017), *Ion Creangă*, Editura Nicodim Caligraful, Putna.
- Eliade, M. (2011), ‘Algunas observaciones sobre la brujería europea’, in *Ocultismo, brujería y modas culturales*, trad. Butelman E., Paidós, Barcelona/Buenos Aires/México, pp. 97-127.
- Felea, A. (2007), ‘Atitudini în fața morții în Țara Moldovei în secolele al XVII-lea-al XVIII-lea’, *Romanoslavica*, XLII, pp. 257-289.
- Gherman, T. (2002), *Meteorologia populară*, Paideia, Bucharest.

- Ghinoiu, I. (2017), *Calendarul țaranului român. Zile și mituri*, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucharest.
- González Torres, Y. (2014), 'La adivinación por medio del maíz', *Estudios de Cultura Náhuatl*, 48, pp. 213-233.
- Gorovei, A. (1902), 'Cimilituri', *Șezătoarea*, 8, pp. 117-125.
- Gorovei, A. (2012), *Credințe și superstiții ale poporului român*, Saeculum, Bucharest.
- Han, B. O. (2010), 'Traducerea de literatură —formă de (auto)comunicare (I). Studiu de caz —*Amintiri din copilărie* de Ion Creangă', in *Communication, Context, Interdisciplinarity*, 1, Editura Universității Petru Maior, Târgu-Mureș, pp. 369-377.
- Hințescu, J. C. (1877), *Proverbele românilor*, Editura și Tiparul Tipografiei Eredei de Closius, Sibiu.
- Hulubaș, A. (2013), 'Stefania Cristescu-Golopentia's Perspective on Domestic Magic', *Revista Română de Sociologie*, 3-4, pp. 223-230.
- Hodoș, E. (1898), *Cântece bănățene*, Tipografia Diecezană în Caransebeș, Caransebeș.
- Ingersoll, E. (1923), *Birds in Legend, Fable and Folklore*, Longmans, Green and Co., New York/London.
- Iuga, D. (2004), 'Jocul Caprei, nr. 2444. Collected texts from Saliștea de Sus (2002)', *Memoria Ethnologica*, 10, pp. 997-998.
- Lafuente y Alcántara, E. (1865), *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, Carlos Bailly-Baillière, Madrid.
- Marian, S. F. (1883), *Ornitologia poporană română I*, Tipografia lui R. Eckhardt, Cernăuți.
- Marian, S. F. (2010), *Descântece poporane române*, Editura Ștefan, Bucharest.
- Martín Cebrián, M. (2017), *Cancionero secreto de Castilla y León. Coplas picantes, burlescas, escatológicas y anticlericales*, Fundación Joaquín Díaz, Uruëña, Valladolid.
- Mărănduc, C. (2015), 'O nouă lectură a simbolului păsării în lirica românească', *Variația*, 2, pp. 95-103.
- McGrady, D. (1989), 'Misterio y tradición en el romance del Prisionero', in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 273-282.

- Medan, V. (1980). *Folclorul copiilor*, Casa Județeană a Creației Populare, Cluj-Napoca.
- Munteanu, R. (2015), 'Postfață', in Creangă, I., *Povești, Amintiri, Povestiri*, Minerva, Bucharest.
- Niculică-Voronca, E. (2008), *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică I, II*, Saeculum, Bucharest.
- Păduraru, M. (2013), 'Practica *deschiderii cărții*. Considerații generale asupra unei teme neglijate de religie populară', *Philologica Jassyensia*, 2.18, pp. 185-194.
- Pann, A. (2013), *Povestea vorbii*, Art, Bucharest.
- Pedrosa, J. M. (1998), '¿Dónde están las cosas? Una canción-cuento tradicional en Navarra y sus paralelos hispánicos, europeos y árabes (AT 2011)', *Cuadernos de Etimología y Etnografía de Navarra*, 71, pp. 19-38.
- Pedrosa, J. M. (2000), *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Sendoa, Oiartzun.
- Pedrosa, J. M. (2001), 'Los augurios del cuco: versiones hispánicas y paneuropeas', *Quaderni di Semantica*, 43, pp 93-104.
- Pedrosa, J. M. (2011), 'El hoyo de la barba femenina, sepulcro del amante: Cervantes, Góngora, Meléndez Valdés y la tradición popular de *El retrato de la dama*', *Boletín de Literatura Oral*, 1: 47-75.
- Pillat, I. (1936), *Cartea dorului*, Editura Cartea Românească, Bucharest.
- Răchișan, D. A., Morariu, C. T. (2017), 'The Cuckoo in the Mentality of Romanians from the Traditional Community', in Boldea, I., Sigmirean, C. (eds.), *Debating Globalization. Identity, Nation and Dialogue Section: History, Political Sciences, International Relations*, Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureș, pp. 157-165.
- Radosav, D. (1990), 'O perspectivă asupra cercetării culturii populare în perioada interbelică', *Cultură și Societate în Epoca Modernă*, pp. 273-283.
- Rus, M. L. (2012) 'Izotopia auditivul la Ion Creangă. The Isotopy of the Auditive in Ion Creangă', *Studia Universitatis Petru Maior*, 13, 67-73.
- Sandstrom, A. R. (1991), *Corn is our blood. Culture and ethnic identity in a contemporary Aztec Indian village*, University of Oklahoma Press, Norman.

- Sorescu-Marinković, A. (2019), 'Between collective and personal mythology: oral narratives about *moroi* with the Vlachs of North-Eastern Serbia', in Poós, É. (ed.), *Body, Soul, Spirits and Supernatural Communication*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 273-285.
- Stănescu, N. (2005), 'Cântec de scos apa din urechi', *Opera Magna II*, ed. Condeescu, A., Semne, Bucharest, pp. 212-215.
- Zanne, I. A. (2006), *Proverbele românilor*, compiled by Constantin Zărnescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

FROM “NINIGRA ȘI ALIGRU” TO “TIGRINO AND TIGRENE” – NINA CASSIAN’S JUVENILE LITERATURE IN (SELF)TRANSLATION

- ▶ Adina Ioana Vladu
- ▶ University of Bucharest
- ▶ Romania

ABSTRACT

This article focuses on the translation of Nina Cassian’s children’s book “Povestea a doi pui de tigru numiți Ninigra și Aligru”. Using the conceptual framework of self-translation, we analyse the original Romanian text and its English translation, focusing on the translation strategies used and solutions found by Cassian to render into English the humour, ludic vocabulary, wordplay, rhyme and rhythm of the Romanian original. Following Tanqueiro’s concept that the author-translator is “a privileged translator” (Tanqueiro, 1999), we follow the recreation and modification of the text by the author-turned-translator. Also, we approach and discuss the subversive and autobiographic subtext of the work, imperceptible to the young readers, as well as to non-Romanian readers. A side-by-side comparison of the two texts allows us to conclude that the English text is a variant that displays a high degree of freedom with respect to the original, not uncommon in the case of self-translations.

KEYWORDS

Nina Cassian, self-translation, privileged translator, translation strategies, children’s literature.

In 1969, the children's book "Povestea a doi pui de tigru numiți Ninigra și Aligru", an adventure story in verse about two adorable tiger cubs, written by the poet Nina Cassian, was published in Romania. The story, a fable about friendship, but also an allegory about the dangers of dictatorship, censorship, and conformity, was a success with the public, subsequently turned into a radio drama and reprinted three times. Almost two decades later, with the author on the brink of exile, and with Romanian Communism on the brink of a revolution, a self-translation project started in the USA led to the publication of an English version of this story.

This article analyses the original Romanian text comparatively with its English translation, in order to examine the double role of the author-translator and the influence that this double role has on the final translated text. To this purpose, we adopt the definition given by Grutman (2000: 17), which states that "the term auto-translation and self-translation refer to the act of translating one's own writing or the result of such an undertaking," as well as Helena Tanqueiro's theory according to which self-translation is considered a "privileged translation" (Tanqueiro, 1999), given that a self-translator not only has great authority and over their own work, thus avoiding any misinterpretations (Tanqueiro, 2002: 59), but also has more freedom to modify and recreate their own text.

NINA CASSIAN AS A SELF-TRANSLATOR

'Tigrino and Tigrene' is not the first, nor would it be the last self-translation by Nina Cassian. A skilled translator from a variety of languages (German, French, and English), Cassian also enjoyed playing with her own texts while rendering them into other languages, although the self-translations of her work into English (probably largely due to the fact that the poet would eventually spend the last three decades of her life living in the United States) are by far the most numerous. Actually, one might say that self-translations represented a sort of 'stepping-stone' for Cassian developing a poetic voice in English, which would eventually happen with the publication of the collection of poems "Take My Word for It" (1998), and continue in 2008 with "Continuum", a collection of poems written directly in English or translated by Cassian from Romanian. The translation of the untranslatable, or

the most difficult translations, provided they left room for the natural playfulness that characterises Cassian's poetry, was always something that the poet enjoyed: "Dintotdeauna m-au atras poemele cele mai dificile, mai greu sau imposibil de tradus [...], incluzând recent chiar o secțiune în volumul meu de poezii scrise în englezește *Take My Word for It*, intitulată „Four untranslatable poems” (Cassian 2005a: 281).¹

FROM “NINIGRA ȘI ALIGRU” TO “TIGRINO AND TIGRENE”

In October 1985, while in New York as beneficiary of a Fulbright stipend (an overseas stay that later in the same year was going to turn into Cassian's exile), Cassian writes in her journal, later published as a memoir, that she had started working on the translation of “Povestea a doi pui de tigru numiți Ninigra și Aligru” together with Ilinca Preoteasa Bartolomeu. (Cassian, 2005b: 7) In the pages of Cassian's memoir, we can trace the administrative aspects of its publication the following year, accompanied by an interview, in the academic journal *The Lion and the Unicorn*. (Cassian, 2005: 14-22) Nevertheless, no information transpires of the translation process itself, except for what can be deduced from Cassian's notes on the reaction of American publishing houses to the text: it is rejected on the grounds of being “too sophisticated” for American children. (Cassian, 2005b: 11)² This snippet of information, together with the medium that eventually published the English translation,

¹ Cassian's creative process as a self-translator is also reflected by the following fragment of her journal:

«Am decis să includ un capitol în cartea mea, intitulat „Firewords” („fireworks” înseamnă focuri de artificii dar „firewords” ar însemna cumva „artificii de cuvinte”) care să cuprindă și „patru poeme intraductibile”, în românește și în englezește, bineînțeles cu modificările inevitabile. De pildă, „Pescuitul miraculos” are titlul englezesc „What are you fishing for?” – în expresie idiomatică însemnând „ce cauți, ce dorești, ce aștepți” de unde se trage acel „fishing for compliments”. Astfel „În strâmtoarea Skagerak/ ieri am pescuit un rac” devine „In the strait of Skagerrak/ blue fish, green fish, pink fish, black” sau o stanță care n-a existat în românește: „In the nice Bay of Biscay/ - just one shrimp. But that's O.K.”. Jocuri, jocuri, sub un titlu comun: „Poeme intraductibile”. Am inclus și un poem în limba spargă („Imprecație”), „tradus” în limba spargă engleză.» (Cassian, 2005a: 163)

² «Vești proaste de la o editură. Ninigra și Aligru li se pare prea sofisticată (!) deși „are imagini frumoase”. Deci, cartea care a avut atâta succes în România e considerată prea „complicată” pentru copiii americani!» (Cassian, 2005b: 11)

constitute a basis on which we can build the side-by-side images of two different versions of the same fictional universe. The Romanian one reads as a more traditional children's story, presented as such (both the 1969 and the subsequent reprint, published in 2018, contain metatextual elements – illustrations, font type – that clearly identify the text as a children's story, a sort of modern fable). The English version, on the other hand, is completely purged of all metatext and is published in a magazine that academically analyses children's literature, which leads to believe that the target audience no longer consists of children, but rather of adults who can enjoy a children's story, but also detect elements that are imperceptible to young readers, such as political and literary allusions. The text is, thus, a constant play between two universes, the children's and the adults'.

SHAPESHIFTING IDENTITIES:
FROM NINIGRA ȘI ALIGRU TO TIGRINO AND TIGRENE

The Romanian to English adaptation begins with an important change in the very title that continues throughout the work: the characters' names, and therefore their identities, are transformed. While in Romanian the names of the two tigers are clearly autobiographical, alluding to the author herself (Ninigra) and her husband and main life partner, the literary critic Al.I. Ștefănescu (Aligru), the English text preserves the morphological pattern of word construction that plays with either the beginning or the end of the word 'tiger / tigru' (a prominent lexical resource used throughout both versions), but erases the biographical factor by abstraction. The two tigers thus become 'Tigrino' and 'Tigrene'.

Example (1)

RO

Povestea a doi pui de tigru, numiți Ninigra și Aligru

EN

Tigrino and Tigrene

Nevertheless, at the end of the English version the author's identity is restored when Tigrene becomes "a most famous children book writer", information that is absent from the Romanian version.

Example (2)

RO

Ø

EN

Tigrino and Tigrene lived happily ever after (...)

Tigrene (so gifted in languages),

she grew brighter and brighter

and became a most famous children book writer. (Cassian, 1986: 128)

LOST AND FOUND IN TRANSLATION: DUAL ADDRESS

An important difference between the two texts is what Barbara Wall called ‘dual address’. As opposed to the Romanian version, where the narrator mainly and directly addresses a readership composed of children, the English version introduces cultural and literary elements that are not supposed to be understood and enjoyed by children, but rather by adults. By Wall’s definition,

narrators will address child narratees overtly and self-consciously, and will also address adults, either overtly, as the implied author’s attention shifts away from the implied child reader to a different older audience, or covertly, as the narrator deliberately exploits the ignorance of the implied child reader and attempts to entertain an implied adult reader by making jokes which are funny primarily because children will not understand them. (Wall 1991: 35)

LITERARY REFERENCES

One of the most prominent elements added to the original text are, in the English version, literary references. This comes to prove, once again, that the text’s ideal reader is not a child, but rather an (educated) adult who might be reading the story for their own pleasure or reading (and explaining) it to children. In some cases, such as examples (3), (4), and (6) below, the subtle literary references to Oscar Wilde’s “The Importance of Being Earnest”, Poe’s “The Raven”, or T.S. Eliot’s “The Naming of Cats” are likely to go unnoticed by a child but will surely be a source of entertainment to an adult reader. Other references are less obscure

to young readers, such as the allusion to Christian Andersen in example (5).

The Romanian text, nevertheless, although very poor in such literary gems, does yield one pun which is lost in translation: the hidden allusion to the Romanian adaptation of the title of one of Agatha Christie's famous novels, "Zece negri mititei" (example 7).

Example (3)

RO

Capitolul Șase – Curajul atitudinii (Cassian, 2018: 25)

EN

Chapter Six – The Importance of Being Honest (Cassian, 1986: 118)

Example (4)

RO

Suie-te-n spinarea mea. Te duc la mal.

Eu voi lua în piept destinul meu fatal! (Cassian, 2018: 29)

EN

*Climb on my back, I'll take you to the shore
and as for me, I will be no more,*

"never more he croaked." (Cassian, 1986: 120)

Example (5)

RO

Pe-un alt perete, Aligru văzu marea-n adânc,
cu algele-ncurcate ca un crâng,
cu scânteieri de pești trecând prin ele
și-un pâlț de zâne plutitoare, subțirele,
ținându-se de mâini, pieptănându-și verziul lor păr
sau scuturând fără sunet cercei și brățări. (Cassian, 2018: 38)

EN

Another projection made him see

*the mysterious, meandering, fabulous sea
and a shoal of tiny fairies with blueish gold hair
one of the mermaids – the most naive – wishing she were
married to the Charming Prince
with whom she had fallen in love ever since
she had saved him from drowning, on the shore,
(as Christian Andersen told us before) (Cassian, 1986: 123)*

Example (6)

RO

Ø

EN

*Don't misunderstand me:
a real cat
is a wonderful pet.
But, as T. S. Eliot said,
a dog is a dog,
a cat is a cat,
and we add:
a tiger is neither
a dog nor a cat. (Cassian, 1986: 124)*

Example (7)

RO

*Și, firește, au avut după toate acestea –
cum mi-au comunicat chiar ei
printr-o scrisoare - zece tigri mititei. (Cassian, 2018: 54)*

EN

*But that's not where my story stops.
Tigrino and Tigrene had ten little tiger cubs. (Cassian, 1986: 128)*

POLITICAL REFERENCES

The following set of examples takes the reader even further into the realm of dual address, though in a different direction. Similarly to the category we were analysing earlier, whose examples mainly appear in the English adaptation and rarely, if ever, in the Romanian original, the English version is much more prone to introducing critical allusions to the Communist regime that was living its final years when “Tigrino and Tigrene” was published in the USA. The explanation to this fact is quite clear: not only is the translation completed away from Romania and the Communist regime, where the author felt safe to denounce (even though in a veiled, covert manner) the Romanian dictatorship, but also it is addressed to an audience that would have the political situation very present in their minds. The political references, puns and *double entendres* (the so-called ‘șopârle’ in Romanian) though quite common in the humour of the age, do not make their way overtly into the Romanian text, except for one case, illustrated by the example (10) below.

The author-translator takes advantage of her “privileged position” described by Tanqueiro in order to introduce more direct terms and more powerful images that play on the multiple allegories that imbue the story of the two little tigers who are always running away from some form of oppression. Thus, the author introduces the image of a ‘repulsive Dictator’ who hates and forbids thought and culture (example 8), compares the rain to the implacable fall of an ‘iron curtain’ (example 9), knowing full well the implications of this collocation in the minds of Western readers, etc.

Example (8)

RO

Pe scurt, Aligru simțea că, nu prea târziu,
„Animalul greșit” o să-l mănânce de viu. (Cassian, 2018: 26)

EN

*He hated Tigrino for speaking French, for
reading poetry and doing even more...*

It was obvious to Tigrino that, sooner or later,

he would just be devoured by the repulsive Dictator. (Cassian, 1986: 118)

Example (9)

RO

Vântul biciuia mlaștina stârnind valuri uriașe
și toată gluma începu să se-ngroașe. (Cassian, 2018: 28)

EN

*...the rain
fell implacably like an iron curtain...* (Cassian, 1986: 119)

Example (10)

RO

...din renunțarea la pretenții și supunere totală
și recunoștință pentru un pic de smântână în oală. (Cassian, 2018:
42)

EN

*...and train them to become subdued and weak,
and flunky and, of course, always afraid.* (Cassian, 1986: 124)

TRANSLATING TIGRISH

A different form of adaptation concerns the lexical creations that Nina Cassian is quite fond of. As a translator, she enjoyed finding Romanian correspondences for Lewis Carroll's linguistic inventions in "Jabberwocky", and as an author, she created her own unique language, 'limba spargă', made up mainly of words with no discernible meaning except for what their phonetics might suggest to a reader.

If 'Spark' (as Cassian translated the concept of 'limba spargă' into English) was a language of its own in the author's poetic universe, the examples of ludic lexical creation in 'Tigrino and Tigrene' are called by the author 'Tigrish', language of which Tigrene speaks an "old dialect", consisting in adding *tigr-* as a prefix mainly to adjectives and adverbs (examples 12 and 13). Also, less frequently, the syllable *-gr-* is added as an infix (example 14), or there is a play on the form and phonetics of an entire word (*tiger* / *t-eager*, also in example 14).

In the Romanian original, though the examples are much more frequent, the explanation of why Ninigra's character speaks in such a funny way is much more subdued: it is a mere "speech impediment" (Example 11). The manner of constructing the Romanian 'Tigrish' is also different, as Cassian prefers to play with using *-igru* as a sort of suffix, as well as with applying the same technique as in English, that is, the group *-gr-* is added in the middle of words, mainly by replacing an *l-* by an *r-* (example 13, "jungră") or by inserting an *r-* (examples 12 and 13, "revedegre" and "ajungră").

Example (11)

RO

(Ninigra avea o voce mai subțire
și un ușor defect de vorbire,
cum se va vedea îndată
din conversația alăturată.) (Cassian, 2018: 6)

EN

"*What jungle do you come from?*"
"*Why? That's the way I speak with my dad and my mom!*"
"*Oh, sure, I expect
it's an old Tigrish dialect.*" (Cassian, 1986: 112)

Example (12)

RO

Mersigru înc-o dată. De mii de ori, *mersigru*.
- La *revedegre*. S-a făcut *frigru*. (Cassian, 2018: 8)

EN

She said: "I'm so very tigrateful to you." (Cassian, 1986: 112)

Example (13)

RO

*Mă bucur mult c-a putut să ajungră –
spuse Ninigra – pân-la noi în jungră.* (Cassian, 2018: 10)

EN

"*You sound like a college tigraduate*", said Tigrene. (Cassian, 1986: 113)

Example (14)

RO

*„Nu mai știi nimigru
despre viteazul meu în piele de tigru,
despre Aligru, despre Aligru, despre Aligru...”* (Cassian, 2018: 24)

EN

*“Where are you, Tigrino? Where are you my eagle,
my Tarzan, so brave and courageous, so t-eager, ...* (Cassian, 1986: 120)

TRANSLATION STRATEGIES

Both the original Romanian text and the English text maintain the same formula, that is, they are adventure stories told in verse, with rhyme and rhythm, a formal constraint that imposes certain modifications in order to preserve this structure in a translated text. Apart from the mechanisms used by the author-translator in order to maintain these constraints and that we are not going to analyse in this article, a number of strategies reflect the ‘privileged position’ of the author-translator who can modify the text by clarifying information or rectifying errors, amplifying certain aspects and reducing others, adapting the text to its new readership by introducing (or omitting) cultural elements, etc.

ADAPTATION

In the English version, the author uses a number of translation strategies such as expansions, omissions, reformulations, and, not lastly, adaptation of cultural factors (mainly by expansion) to its target readers. There are numerous references, especially to American cinematography, that are absent from the Romanian text, as illustrated in the examples below:

Example (15)

RO

*Jucau împreună șotron, se scăldau în unda străvezie
și-și jurau o veșnică prietenie.* (Cassian, 2018: 8)

EN

*they played hopscotch, trivial pursuit, press your luck,
and watched cartoons, like*

“*The Marriage of Jana of the Jungle with Donald Duck.*”
(Cassian, 1986: 113)

Example (16)

RO

*și tot iarmarocul devenise-o culoare
puternică și sclipitoare* (Cassian, 2018: 21)

EN

*...Illuminated as if under the spotlight of the Twentieth Century
Fox* (Cassian, 1986: 114)

Example (17)

RO

*Veniră și celelalte patru [maimuțe] și-ncepură
să facă-o foarte mare tevatură.* (Cassian, 2018: 22)

EN

The other four monkeys also came along

Yelling and growling louder than King Kong. (Cassian, 1986:
117)

CONCENTRATION AND REDUCTION

As a ‘privileged translator’, the author also has more freedom than regular translators when it comes to modifying their own text, by adding information, but also by subtracting it, thus concentrating both its form and meaning. In this case, example (18) reflects the suppression of what, in the Romanian original, is a repetition that the author, revisiting the text, must have felt unnecessary – the description of a fair that took place in the jungle, lavishly described with its sounds, shapes and colours. In the English adaptation, the author opts to replace the repetition of this description with a (much shorter) paraphrasis. The same reduction process applies in the following example (19), where three lines picturing the colours of the cats Ninigra encounters in the jungle, in the Romanian original, are simply reduced to a “not very numerous cat crowd” (of whose colours the readers are not to be informed).

Example (18)

RO

Printre turte dulci și nuci de cocos-lampioane,

printre barăci de tir cu pistoale-americane... (Cassian, 2018: 49)

EN

The jungle fair, the already mentioned exciting event... (Cassian, 1986: 126)

Example (19)

RO

Ninigra se pomeni înconjurată

de-o ceată de pisici miorlăitoare,

fiecare având o altă culoare,

fie galbenă, fie mov, portocalie,

(și încă verde, albastră, roșie, indigo, precum se știe). (Cassian, 2018: 34)

EN

Bewildered, Tigrene saw a not very numerous cat crowd

and each member introduced himself very loud. (Cassian, 1986: 121)

AMPLIFICATION AND DISSOLUTION

The opposite process is also at play, especially in the English text, where, for stylistic reasons, the author prefers to reinforce a concept by adding to its translation a series of synonyms or other complementary information. Thus, in example (20), what in Romanian is a simple ‘cry’ (“un scâncet”), in English is reinforced by the adjective ‘tragic’, and also by a series of suggestions about what, or who, might have uttered such a cry. In example (21), the Romanian phrase ‘a turba de supărare’ is translated not only by an equivalent phrase (‘got mad’), but also by an entire plethora of synonyms (‘got mad, angry, hysterical, upset’). In example (22), an entire two-verse explanation is added in order to convey in English the Romanian concept of ‘împopoțonat’ (‘all dressed up’), by detailing the monkeys’ wearing shoes, having their hair done, using necklaces made of forks and spoons, etc.

Example (20)

RO

Pe când se strecura alene printre lianele dese,

Aligru auzise un scâncet... (Cassian, 2018: 5)

EN

*One sunny day while jogging, Tigrino heard
a tragic cry... A mouse? A rabbit? A bird?* (Cassian, 1986: 112)

Example (21)

RO

*Maimuțicile au turbat de supărare
și-au plecat apoi cu coada-ntrre picioare.* (Cassian, 2018: 24)

EN

*The monkeys got mad, angry, hysterical, upset
and finally, exhausted, they went to bed.* (Cassian, 1986: 117)

Example (22)

RO

*Odată, când maimuțicile și cu maimuța mare
plecaseră-mpopoțonate la plimbare* (Cassian, 2018: 21)

EN

*One afternoon, the mommy monkey took her kids to the Zoo.
(Their fur on rollers, wearing shoes, some one and some two,
spoons and forks hanging down the neck...)* (Cassian, 1986: 117)

CONCLUSIONS

Our analysis of the Romanian and the English version of “Ninigra și Aligru” / “Tigrino and Tigrene” leads to the conclusion that this is an illustration of the manner in which the author-translator can modify aspects of the story, by adding or subtracting elements to the fictional universe, can insert cultural references in order to adapt the story to its (new and foreign) readership, can play with stylistic means, can, in general, have a higher degree of freedom when it comes to modifying the text than non-author-translator would probably dare to claim for themselves. The English version is, thus, an adaptation rather than a translation, as it was, in fact, presented to the public upon publication. The “privileged position” of the author thus transforms the text, as the author is able to re-write parts of the story, introduce details, establish a very specific dialogue with the culture they are addressing, and even change the type of readership by changing the mode of

address from single (in this case, mainly a children-readership) to dual (both children and adults).

REFERENCES

- Bastin, G. L. (2009), 'Adaptation', in Baker, M. & Saldanha, G. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 3-5.
- Cassian, N.
- (1986), 'Tigrino and Tigrene', *The Lion and the Unicorn*, vol. 10, pp. 112-128.
- (2005a), *Memoria ca zestre, Cartea a II-a (1954-1985; 2003-2004)*, București: Institutul Cultural Român.
- (2005b), *Memoria ca zestre, Cartea a III-a (1985-2005)*, București: Institutul Cultural Român.
- (2018), *Povestea a doi pui de tigru numiți Ninigra și Aligru*, București: Frontiera.
- Deluca, G.; Natov, R. (1986), 'Writing Children's Literature in Romania: An Interview with Nina Cassian'. *The Lion and the Unicorn*, vol. 10, pp. 108-111.
- Grutman, R. (2000), 'Auto-translation', In: Baker, M. (ed.), *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Padstow (UK): TJ International Ltd., pp. 17-20.
- Molina, L.; Hurtado Albir, A. (2002), 'Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach'. *Meta Journal des traducteurs*, vol. 47, numéro 4, URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008033ar>
- Tanqueiro, H.
- (2002). *Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo* (PhD Thesis), Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Traducció i d'Interpretació, available at: <http://hdl.handle.net/10803/5259>
- (1999), 'Un traductor privilegiado: el autotraductor', *Quaderns. Revista de Traducció*, 3, pp. 19 – 27.
- Rudvin, M.; Orlati, F. (2006) 'Dual Readership and Hidden Subtexts in Children's Literature: The Case of Salman Rushdie's Haroun and the Sea of Stories', in: van Coillie, Jan and Walter P.

- Verschueren (eds.), *Children's literature in translation. Challenges and strategies*, Manchester: St. Jerome Publishing, p. 157-184
- Van Coillie, J.; Verschueren, W. P. *Children's literature in translation: Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome, 2006.
- Wall, B. (1991) *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. London: Macmillan.

UNRIDDLING CHILDREN'S LITERATURE:
CHRIS RIDDELL'S *GOth GIRL* SERIES IN ROMANIAN

- ▶ Daniela Häisan
- ▶ 'Ștefan cel Mare' University of Suceava
- ▶ Romania

ABSTRACT

Chris Riddell's *Goth Girl* series (comprising five books so far, 2013-2017) offers young readers a simple yet powerful story while making (good) use of a rather sophisticated literary style. The first three books in the series (*Goth Girl and the Ghost of a Mouse*, *Goth Girl and the Fete Worse than Death*, *Goth Girl and the Wuthering Frigate*) have already been translated into Romanian (2017-2018) by Mihaela Doagă (Corint Junior Publishing House). The challenges posed by Riddell's novels are manifold: the size of the text (given that the Romanian edition follows closely the illustrated lay-out of the original), the copious footnotes (which, at times, require an extra-footnote themselves), the ludic function of the language, so lavishly exploited. Parodic humour (mimicking characters or tropes or genres) goes hand in hand with word-play humour: figurative expressions taken literally (e.g. 'This book contains *foot notes* by the severed foot of a famous writer...'); substitutions (*great-uncle clock* instead of *great-father clock*); pormanteau words (e.g. *smellywhich*, *Gothkerchiefs*, *Mary Shellfish* etc.). Given that '[v]erbal humour travels badly' (Chiario, 2010: 1), our overall conclusion is that the Romanian version under analysis is as accurate as is linguistically (and humanly) possible. While it is true that the dual address (children / adults), so manifest in the source-text, is more subtle in the Romanian version (which explicitly targets 9-year-old children although it favours a rather dissonant register), and while some of the puns are inescapably lost in translation, many of them are nevertheless deftly reconstructed elsewhere or otherwise in the text (*compensation in place*, *compensation in kind*, respectively, in Hervey & Higgins's 1992 terminology).

KEYWORDS

translation, dual addressee, paratext, pun, compensation.

INTRODUCTION

It is the best of times, it is the age of children's fiction, a new golden age which raises the bar not only for children's authors, but also for translators who undertake the delicate task of ensuring an effective cross-cultural dissemination of their works. Whether this demand of high(er) quality literary translations (see O'Sullivan, 2001: 20) is a met standard or not depends on a variety of (con)textual factors as well as from text to text; what the present paper examines as a case in point is a given English text and its Romanian version (the first and only translation, to date), with a view to identifying the extent to and the means by which the translation manages to minimise source text entropy.

By 'English text' we in fact understand here an entire series comprising so far five books, published between 2013 and 2017:

- ▶ *Goth Girl and the Ghost of a Mouse* (2013)
- ▶ *Goth Girl and the Fete Worse than Death* (2014)
- ▶ *Goth Girl and the Wuthering Fright* (2015)
- ▶ *Goth Girl and the Pirate Queen* (2015 World Book Day edition)
- ▶ *Goth Girl and the Sinister Symphony* (2017).

Its author, Chris Riddell, multi-awarded British illustrator, political cartoonist and cover artist for the *Literary Review* magazine, although possibly more famous for his highly acclaimed caricatures than for his occasional children's books, has nevertheless authored and illustrated over twenty such books since 1986, and also produced two other children's series besides *Goth Girl* (e.g. *Ottoline* and *Alienography*, *Goth Girl* actually being conceived as a follow up to the *Ottoline* series). Mention must be made at this point that the relationship between text and image in this series, being too broad a topic, does not fall within the scope of this paper, and that the original books' content and illustrations have been kept as such in the Romanian editions. Our interest here lies instead in the techniques the Romanian translator used when dealing with the various textual, intertextual and paratextual challenges posed by the foreign text. As only three out of five volumes have been so far translated into Romanian, our corpus is made up of these first three volumes (*Goth Girl and the Ghost of a Mouse*, *Goth Girl and the Fete Worse than Death*,

Goth Girl and the Wuthering Fright, published with Macmillan Children's Books) together with their Romanian counterparts (*Domnișoara Goth și fantoma șoricelului*, *Domnișoara Goth și festinul cel sinistru*, *Domnișoara Goth la răscrucea groazei*, as translated and published by Mihaela Doagă in the 'Aventură și mister' collection issued by Corint (Junior) Publishing House in 2017 and 2018).

THE SOURCE TEXTS

What Chris Riddell's *Goth Girl* series offers young readers is a simple yet powerful story while making (good) use of a rather sophisticated literary style. There is a main 'cast': Ada Goth, the series' protagonist, Lord Goth's twelve-year-old daughter, who lives with her servants-turned-friends-or-opponents and her successive governesses in a Gothic castle (Ghastly-Gorm Hall) in an anachronistically Gothic epoch. There is also a wide array of secondary characters: various guests populate the books as the story unfolds, mostly flat characters with a purely decorative purpose which rarely goes beyond making an entrance and an impression. Each of the five volumes in the series stands on its own: the main characters, the domain and some of the previous events are always reiterated as the series unravels (illustrations are reproduced, whereas characters and events are reintroduced from slightly different angles). Thus, at the beginning of *Goth Girl and the Ghost of a Mouse* (henceforth Book # 1), Ada Goth is presented to the reader as an orphan girl in desperate need of a friend with whom to explore her estranged father's enormous domain. By the end of the book, she will have joined the Attic Club and befriended a number of beings, among which her new governess (Lucy Borgia, a vampiress) and the ghost of a mouse called Ishmael. If in Book # 1, Lord Goth hosts a country-house party at Ghastly-Gorm Hall on the occasion of the Annual Metaphorical Bicycle Race and Indoor hunt, in *Goth Girl and the Fete Worse than Death* (hereafter Book # 2), he organises a Full Moon Fete and the Great Ghastly-Gorm Bake Off, both of which result in a melee. In *Goth Girl and the Wuthering Fright* (from now on, Book # 3), the bedazzled reader is invited to the Ghastly-Gorm Hall Literary Dog Show, where 'the most esteemed authors in the world are coming to show off their pampered pooches'.

Storywise, therefore, there is little progression from one book to another, and the plot's never-failing linearity is in keeping with the lightness of the seemingly omniscient narrator's tone. This is, however, no ordinary children's story, it is thrice remarkable: at the level of narrativity, textuality and style.

Genre-wise, Gothic's innate ambiguity¹ allows for a casually orchestrated mixture of mystery adventure, detective novel, fantasy, ghost story, horror story, animal story (mostly in prose, but with a touch of poetry). While children's tales have always been Gothic to some extent, Riddell's fictional account is ostentatiously so, relying not only on traditional Gothic tropes (e.g. an orphaned maiden, an eerie setting, an attic, villain(s), ghosts, vampires, night journeys etc.), but also on recycling a wide array of classic characters / events / sayings which are given a fresh twist. The books' Gothic frame is conspicuous, though there are various degrees of transparency:

- ▶ blatantly, unequivocally Gothic elements (e.g. surname Goth)
- ▶ highly allusive cultural elements (e.g. *Wuthering Fright*, a play upon Emily Brontë's only novel, *Wuthering Heights*)
- ▶ others with slightly more opaque subtexts, especially for a young reader (e.g. first name Ada, etymologically from Hebrew Adha, meaning 'ornament', a befitting name for an overly ornamental book; on the other hand, Chris Riddell's inspiration for this character was Ada Lovelace, Lord Byron's only daughter, a great mathematician who, working with Charles Babbage on his 'analytical engine', wrote the first ever computer programme²).

We are never dealing, therefore, with a stable straightforward univocal content (not even in children's literature, generally misconstrued as simple in both style and language), but rather

¹ Cf.: 'The nature of the Gothic is [...] ambiguous from the very beginning, the name that the genre adopted designating both tyranny and sacred values of the past, emancipated imagination and spiritual alignment. This intrinsic discrepancy was to become the foundation on which many other inconsistencies would be summoned up to erect the Gothic edifice.' (Turcu, 2002: 15).

² Ada Lovelace, born Augusta Ada Byron (1815-1852), wrote a book called *Flyology* at the age of twelve, together with her friends, which concluded with a design for a steam driven mechanical flying horse. Both her interests (flying and mathematics) are hinted at in the *Goth Girl* Series, and a parody version of Charles Babbage himself appears under the name Charles Cabbage.

with layers of meaning, more or less graspable, depending on the reader's insight³. This brings us to the other issue related to narrativity: *Goth Girl* series might be a Children's Laureate (2015-2017) published with Macmillan Children's Books, which explicitly targets children and preadolescents (on the cover of the Romanian editions, for instance, we can see a 9+, therefore it addresses nine-year-old children and above), but, in fact, it also, implicitly, targets an adult reader, more liable to comprehend and enjoy the countless double meanings and allusions in the text. Acutely aware that 'the children's writer is perhaps the only one who is asked to address one particular audience and at the same time appeal to another' (Shavit, 1986: 37), Chris Riddell chooses to appeal primarily to adults 'using the child as an excuse rather than as a real addressee.' (*ibidem*) This makes *Goth Girl* series an ambivalent text, formally belonging to one literary system (that of children's literature), but appealing to the reading public of another (the 'adult' system). *Kiddults*, a creative portmanteau word coined by Rachel Falconer (2009) that best captures the essence of this *dual addressee*⁴, is actually nothing new; children's literature being adopted by adult readers in Britain is a commonplace already.

As 'Gothic signifies a writing of excess' (Botting, 1996:1), among the most striking features of this (mock-)gothic piece of writing are its glaring intertextual devices (countless allusions, touches of parody, pastiche). Now, intertextuality is without a doubt the condition of any text whatsoever, and Barthes is absolutely correct in his observation that:

³ See M. Constantinescu: '...la véritable littérature pour enfants est celle qui ne s'explique pas, qui ne moralise pas en dehors de la morale implicite, celle qui parle aux enfants et aux adultes en même temps, qui a une épaisseur de sens qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui la lisent.' (Constantinescu, 2009: 163)

⁴ When it comes to the *Goth Girl* series, however, we can speak of a *dual narratee*, but even though the original text is meant to appeal to both children and adults, in translation it only addresses a given type of adult narratee, one that is familiar enough with the English culture, civilization, and above all literature, so as to be able to have a better grasp of the numerous subtexts and intertexts. On the other hand, either the source text or the target text might prove a good incentive for inquisitive minds, young or mature, especially so in the age of internet, to delve deeper into the respective texts' (half-)hidden meaning(s).

...any text is an intertext: other texts are present in it, at varying levels, in more or less recognisable forms: the texts of the previous and surrounding culture. Any text is a new tissue of past citations. Bits of codes, formulae, rhythmic models, fragments of social languages etc. pass into the text and are redistributed within it, for there is always language before and around the text. (Barthes, 1973: 39).

However, in Chris Riddell's texts under analysis here, we find that almost everything is an intertext, an allusion to something else. The books recycle not only previous gothic works, but also its own (original) material, as little as it is (as previously mentioned, Books # 2 and 3 find a way of retelling Ada's story from a different angle, while at the same time enriching it with new details). Thus this postmodernist type of Gothic Riddell practises is a very good example of 'repetition with difference' (Hutcheon 1991: 32) – the very essence of parody. The *Goth Girl* series parasitizes classic gothic or mock-gothic texts as well as popular culture to a scandalous extent, it parodies many texts that are parodies themselves (see, for instance, the novel *Northanger Cabbie*, a reference to Jane Austen's *Northanger Abbey*, which, in its turn, parodies the Gothic novel). Or, as parody is a Gothic device, we can speak of parody to the power of two or squared parody, but just as two negatives make a positive, parodying a given parody is more convincing a tribute than a paean. Riddell indeed approaches his targets with reverential care, his parody is intended as homage rather than as criticism (see Petroşel, 2012: 6). Its tenor may range from mockery to glorification, but its comic and its metatextual fiber help cement and even enrich the literary past rather than rise against it. After all, parody is 'an exploration of difference and similarity; in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes. But it is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction.' (Hutcheon, 1980: 25)

Chris Riddell's parody targets a wide range of people, characters and subjects, taken mainly from:

► British literature (Gothic and mock-Gothic authors; Romantic poets, among which Byron –Lord Goth in the series)

► pop culture (film: Dick Van Dyke⁵, *Mary Poppins*, King Kong, 007, *Frozen*; television: Simon Cowell, implicitly also Pop Idol, The X Factor, Britain's Got Talent; music: Simon & Garfunkel, ABBA etc.)

► history (Henry 8th, Anne Boleyn, Lucrezia Borgia etc.)

► mythology (centaurs, minotaurs, harpies, cyclops, gorgons, fauns, the three Graces – who happen to be Grace, Grace and Grace, in Book # 2)

The formidable intertextual side of the *Goth Girl* series is yet to be surpassed (in terms of effect upon the reader) by its flamboyant ever-expanding paratextuality. Besides the countless splendid illustrations, there are also numerous adorning footnotes and poetic appendices for each of the volumes (the latter coming in the shape of a separate miniature book containing a secondary character's memoirs written in verse). The footnotes in the source texts are actorial (supposedly added by characters, in Genette's terminology), not authorial. They are usually explanatory notes, enlarging upon this and that aspect related to an imaginary character or activity described in the text, therefore their mock-encyclopedic nature befits the mock-Gothic narrative they are meant to supplement.

When it comes to style, there are two major issues worth considering: humour-engendering linguistic playfulness and a quite complex syntax (long sentences, not necessarily convoluted syntax, and complex noun phrases with ambivalent modifiers).

Philosophically speaking, the two major sources of humour in the *Goth Girl* series are ambivalence and incongruity. Ambivalence is actually all-pervading and works on a number of levels: it concerns not only semantics (the double meaning retrievable from the formation and use of names, for instance), but also the readership (children / adults), the parody's target a.s.o. The countless allusions in the text, too, far from being 'a way for the author to show off or feel academically superior to his / her readers' or simply 'a way of making connections between texts' (Epstein, 2012: np), actually fulfill the same function: that of producing humour.

⁵ In Riddell's book, the character is Van Dyke, the chimney caretaker (not Bert, as is named in *Mary Poppins*); we are thus dealing with a fusion between the name of the actor and the character's occupation.

Now, linguistic puns can be found in the *Goth Girl* series in two places, above all: in the literary onomastics Chris Riddell creates, and in the paratext (e.g. the actorial footnotes). In both cases, wordplay humour is based on substitution, literality or concretisation (giving a literal interpretation when a figurative one is in order, or using a concrete / proper meaning of a given word instead of its abstract / figurative one), and very often appears in the form of portmanteau words.

In onomastics, phonetic as well as lexical changes are common, on both the paradigmatic axis (*in praesentia*) and syntagmatic axis (*in absentia*) (see Guiraud, 1976).

Most proper names in the *Goth Girl* series are:

- ▶ *semantically loaded*, with a semantic content perceived as more or less opaque⁶, serving both a humorous and a poetic purpose in the literary context
- ▶ *culturally connotative*, being coined from classic (literary or historical) names, places or titles
- ▶ composite (e.g. Martin Puzzlewith), with a few compound⁷ exceptions (e.g. Elsa the Show Queen)
- ▶ *phonaesthetic*, as Chris Riddell, as a kiddults' author, is very keen on orality, memorability and sound symbolism (e.g. *The Harrow Harrumph; The Dear Deer Park; The Lake of Extremely Coy Carp*).

Proper names are usually chosen so as to reflect a typical behaviour or manner, appearance or size, type of character; in this case, however, the author first coined a new portmanteau name, then drew the respective character, and then created a suitable context for him / her to unfold, but sometimes characters step on the stage only to flaunt their names, which operates more effectively in conjunction with the visual messages conveyed by

⁶ *Semantically loaded names*, coined by Theo Hermans (1985), are invented names in which some kind of semantic content is evident. Hermans further distinguishes between *expressive names* (in which the semantic content is transparently evident) and *suggestive names* (in which the semantic content is opaque).

⁷ We employ here Alan H. Gardiner's terminology; he distinguishes between *composite proper names* (combinations of a first name and a surname) and *compound proper names* (combinations of adjectives or common nouns) (1940: 21-23).

illustrations. Proper names in the *Goth Girl* series are thus seductive on a number of levels, as they are, after all, supposed to indulge at least two kinds of readers:

Structurally, the name element is commonly seen as a locus of qualities (Chatman, 1978) or a kind of magnet (Barthes, 1975), an umbrella term which not only gathers but also stands for all the traits, descriptions and characteristics expressed and related to the character. [...] The fact that children's literature partakes in two literary systems, mainstream literature and children's literature, I assume that this multiplicity of addressee will be evident in the formation and use of names as well. Hence the functions of names in children's narratives could be considered doubled: they uphold the characteristics of literary proper names, but in addition, these characteristics are modified in order to communicate to the appropriate audience, which constitute mostly children or often both adults and children. Proper names in children's literature are bound to show 'traces' in the name form of the adult author, whilst being adapted for the child readers. (Bertills, 2003: 54)

In the table below we selected just a few examples taken from the very abundant category of literary onomastics. Four main subcategories can be identified: proper (personal) names, names of animals or mythic humanoids, (magic) plants and, last but not least, places – all of which have an obvious creative function in the text which always subverts the informative function⁸.

⁸ See Van Coillie's 'Character Names in Translation: A Functional Approach' (2006).

(ALLUSIVE) LITERARY ONOMASTICS		
PEOPLE	<i>Mrs Beat'em; Jane Ear; Anne Bowl-In</i>	oronymy / homophony
	<i>Mary Huckleberry</i>	rhyme
	<i>William Wordsworthalot; Alfred Lord Tennislesson</i>	composition tmesis
	<i>Dean Torville</i>	merging
	<i>Venus of Goth; Elizabeth Bonnet; William Flake; William Timepiece Thackeray; Countess Pippi Shortstocking</i>	(lexical / phonetic paronymic / antonymic) substitution
ANIMALS / MYTHIC HUMANOIDS	<i>Lapp lapdog, Snork; Darren, the Memory Goat</i>	sound symbolism, alliteration, misspelling
	<i>The Little Barmaid, half girl, half herring</i>	paronymic substitution
(MAGIC) PLANTS	<i>Easter Egg Plant</i>	syntactic ambivalence (headword / modifier)
PLACES	<i>The Unstable Stables</i>	polyptoton
	<i>The Dear Deer Park</i>	homophony, alliteration

Table 1. (Allusive) Literary Onomastics

This selection of examples demonstrates the various phonetic, lexical and syntactic changes operated on (mostly classic) names: from homophony, oronymy⁹ (see *Mrs Beat'em*¹⁰), phonetic paronymic substitution (see *Elizabeth Bonnet* vs. *Elizabeth Bennet*), polyptotomy (as in *The Unstable Stables*), tmesis (e.g. *Alfred Lord Tennislesson* vs. *Alfred Lord Tennison*), antonymic substitution (e.g. *Pippi Shortstocking* vs. *Pippi Longstocking*) to syntactic ambivalence (as in *Easter Egg Plant*, in which noun *Egg* is simultaneously a headword modified by *Easter*, and a modifier of *Plant*). Most of them are essentially malapropistic or

⁹ We employ the term here obviously not as nomenclature of mountains, hills and other geographical rises, but as it has been previously used by Gyles Brandreth in *The Joy of Lex* (1980), namely as a special subtype of homophony which supposes groups of words which, in connected or rapid speech, may lead to confusions (e.g. *ice-cream* vs. *I scream*). In *Beat'em*, the comic effect is produced by a phonetic similarity with *beat them*, if pronunciation is continuous and elided.

¹⁰ A translator's note provides a 'free' translation: 'În traducere liberă, "Arde-i" (n. t.).

paronomastic. As a text in which language stands out, the *Goth Girl* series is, again, ambivalent:

As Vivi Edström (1992) mentions: The ‘double life’ of the text is realised in the language play. The jokes, wordplays, allusions and parodies spring from the conventional but at the same time create new foreign meanings. By taking part in this kind of ‘carrollesque comedy’, the reader becomes extremely aware of the means of form. The book urges a metatextual interpretation where the reader is part of the dynamics of the narrative technique. The reader is not focusing only on the creative possibilities of language but is forced to pay attention to the whole narrative process, style and genre. (22) [Bertill’s translation] (Bertills, 2003: 66-67)

Chris Riddell’s books are extremely interesting not only from a textual point of view (being packed with cultural allusions and wordplay), from an iconotextual point of view (being lavishly illustrated), but also from a paratextual point of view. Apart from the detachable booklet which accompanies each book in the series and which presents (in verse) the memoirs of secondary characters, the volumes also contain (explanatory actorial) footnotes.

In Book # 1, they are simply footnotes, in the most literal sense of the word (‘This book contains foot notes by the severed foot of a famous writer who lost the aforementioned foot at the battle of Baden-Baden-Württemberg-Baden.’). The metatextual side of this paratextual extension is even more enhanced by a symmetrical footnote at the end of Book # 1 (‘**The Polar Explorer’s spare foot* is kept in his wooden trunk and only used if absolutely necessary. At the present time, the spare foot is using the extensive knowledge of its former owner, a distinguished historian, to write footnotes to a Gothic novel.’) The footnotes usually detail upon this or that aspect of the Ghastly-Gorm Hall universe (e.g. ‘**Ornamental deer* are extremely expensive, having to be smuggled out of China in the pockets of explorers and diplomats all the way from the Emperor’s Palace in the Absolutely-Forbidden-I-Won’t-Tell-You-Again City.’).

The same displacement of the metaphorical by the concrete (yet another source of parodic effect¹¹) applies to the special footnotes in Book # 2 ('This book contains webbed foot notes written by a well-travelled Muscovy Duck.')

and those in Book # 3 ('This book contains cogwheel foot notes written by a calculating machine invented by Charles Cabbage.'), as well as in many other linguistic puns¹². In Book # 2, for instance, we find a tongue-in-cheek reference to Abba ('**Abba the Swedish Minotaur* likes pickled herring, knitted jumpers and long walks in the rain. He composes annoyingly catchy songs on his Scandinavian lyre.'). These copious footnotes require, at times, extra-footnotes themselves (we are talking here about translator's notes), which complicates even further the architecture of the translated text. In Book # 3, for instance, an actorial note like the following which alludes to the author himself, must be backed up by an allographic note which has a double (meta)textual function – throwing light on the allusion and glossing the pun:

- ▶ Actorial note: '**Sir Cristopher* [*Sir Christopher Riddle-of-the-Sphinx**, R.A.] is a well-known illustrator of literary dog shows and, along with William Morris-Minor the kennel wallpaper designer, is a founder of the Arts and Crufts movement.'
- ▶ Allographic note: 'Alter ego al autorului. Numele "Riddle-of-the-Sphinx" este menit să evoce numele lui Riddell, dar s-ar traduce drept "Ghicioarea Sfinxului".'

To summarise, the challenges posed by Riddell's novels are manifold:

- ▶ the size of the text (given that the Romanian edition follows closely the illustrated lay-out of the original and that Romanian is much more analytical a language than English)
- ▶ the increasingly ostentatious paratext
- ▶ the ludic function of the language, so lavishly exploited in order to create humour

¹¹ Solomon Marcus places this unexpected shift from the metaphorical to the proper meaning, at the origin of parody as well as paradox. (Marcus, 1984: 35)

¹² See, for example, expressions like *the dog ate my homework, as quiet as a mouse* [Ishamel, the ghost of a mouse was as quiet as a mouse], no room to swing a cat [a public notice read: *No Cat Swinging Allowed*] taken literally.

- ▶ the significant cultural load brought by the exorbitant intertextuality which underlines (only to undermine) any children's literature canon
- ▶ the ambivalent addressee of the texts, which incurs the necessity to produce an equally layered semantics in the target language.

THE TARGET TEXTS VS. THE SOURCE TEXTS

As previously stated, all children's literature is (to some extent) Gothic, intertextual, ludic, ambivalent, parodic even; however, the *Goth Girl* series, in the good old fashion of (postmodernist) Gothic texts, flaunts its glorification of excess in all respects. Or, this baroque quality, this supremacy of form over substance (of form which actually becomes substance), usually transfers poorly to another language. It is also a well-known fact that:

[v]erbal humour travels badly. As it crosses geographic boundaries humour has to come to terms with linguistic and cultural elements which are often only typical of the source culture from which it was produced thereby losing its power to amuse in the new location. (Chiaro, 2010: 1)

Furthermore,

Linguistic playfulness is common in children's literature, but it is also one of the hardest issues to cope with in translation. The play with words and meanings is often related to a play between lexical meanings of words in standard language, which are turned around in the context. (Bertills, 2003: 209)

The main question, therefore, is: to what extent should translators unriddle Riddle's puns and cultural allusions, to what extent should they exploit the paratext, given that this is, after all, a children's book, and one with a highly constricting format, on top of everything? The translators' creativity and context-sensitivity is vital in such case. The ambiguity / ambivalence contained in allusions, puns, sayings, quotations etc. involves extra-linguistic knowledge, which the target reader might (not) possess, but which can be somehow supplemented / compensated for in translation. If translators are 'constantly aware that one of the aims of the translation is to develop a multicultural child who can start having a wider perspective upon the different cultures of the world' (Chifane, 2016: 231), that means that educating their readers'

ability to decode ‘foreignised’¹³ texts is among translators’ implicit macrostrategies.

The main aim of this study is therefore to draw attention to the way in which an English literary text with an ambivalent addressee (*kiddults*), imbued with cultural references, brimming with Britishness, moreover, of extreme linguistic playfulness, is dealt with in Romanian translation. After having outlined, in the former part of the paper, the main challenges posed by Chris Riddell’s texts to any translator, in the latter part I analyse the (creative) ways in which a given translator (*i.e.* Mihaela Doagă) deals with them. In my theoretical framework, I have incorporated ideas from various schools of thought within Linguistics (semantics, onomastics, structuralism, narratology, textology etc.) and Translation Studies. The comparative analysis which follows adopts an equally eclectic model taken from Vinay-Darbelnet (1958) and Epstein (2012) for the general techniques employed in translating puns, while for *compensation*, as used here, we dwell on Hervey & Higgins (1992) and Harvey’s (1995) models.

Largely speaking, there is no unified predictable strategy when it comes to dealing with the above-mentioned source text challenges. The translator takes them as they come, and deals with them in different ways: sometimes she manages to reconstruct the pun in Romanian (using a similar or a different figure of speech), at other times she uses footnotes, every now and then meanings (possibly for lack of space) are altogether lost and cannot be recovered from the (para)text. A few examples of allusions or puns left opaque in the target text are listed in the table below:

¹³ Cf. ‘The repeated construction of a particular implied reader of the translation who does not have the knowledge or the ability to decode “foreign” (or “foreignised”) texts may become a self-fulfilling prophecy; it may very well create real child-readers who do not have the knowledge, the ability or even the willingness to decode unfamiliar stories.’ (Panao & Tsilimeni, 2011: 426, q. in Chifane, 2016: 62).

PUNS LOST IN TRANSLATION	
* <i>The great-uncle clock</i> ¹⁴ on Ada's mantelpiece was a present to Lord Goth from his grandfather's brother, <i>Little Ben</i> , an amateur clock maker who trained mice to run up his clocks and wind them up.	* <i>Pendula de pe vremea unchiului</i> aflată deasupra șemineului îi fusese dăruită Lordului Goth de fratele bunicului lui, căruia i se spunea <i>Micul Ben</i> , ceasornicar amator care dresa șoareci să țină în mișcare mecanismele la ceas și să le întoarcă.
His [Lord Goth's] voice was calm and quiet, but Ada could tell from the look in his eyes that he was angry. He removed a cheese straw from behind his ear and dropped it on the floor. <i>'This is the last straw.'</i>	Vorbea încet, pe un ton calm, dar Ada îi citi furia în ochi. Își scoase o grisină cu brânză de după ureche, aruncând-o pe jos. – <i>Asta e grisina care a umplut paharul.</i>
[<i>Sir Cristopher Riddle-of-the-Sphinx*</i> , R.A.], a founder of the <i>Arts and Crafts</i> movement	...unul dintre membrii fondatori ai mișcării <i>Arts and Crafts</i> .
The 2 nd Lord Goth, <i>the Cavalier Cavalier</i>	Al doilea Lord Goth, <i>Cavalerul Nesimțitor</i>
<i>The Unstable Stables</i>	<i>Grajdurile Șubrede</i>
<i>smellywich</i>	<i>sandvici puturos</i>
<i>frangellate</i> the crusts	<i>rumenește foaia</i>
<i>The Long Waiting Room</i>	<i>Sala Lungă de Așteptare</i>
<i>Easter Egg Plant</i>	<i>Vânăta-Ou de Paște</i>
<i>Extremely Cross</i> Croissants with Chilli Pepper Dusting	Cornuri <i>cu colțuri mari</i> , cu boia

Table 2. Puns Lost in Translation

The *great-uncle clock*, for instance, an article of furniture of great importance in the series, whose name is based on a (substitution) play upon *grandfather clock*, is rendered by 'pendula mare' [literally¹⁵, big grandfather clock]. Only when it appears in an actorial footnote does the Romanian rendition recuperate *uncle* ('pendula de pe vremea unchiului') – one of the few examples of

¹⁴ Italics for emphasis are usually mine, unless otherwise indicated.

¹⁵ Literal (back-)translations provided between brackets are mine.

inconsistent translation. At the same time, the very same footnote contains a reference to Big Ben, which the Romanian text simply translates [*Little Ben / Micul Ben*], without pointing out the humorous substitution.

Also, the semantic syllepsis (the phrase *the last straw* as used in the excerpt above, in which *straw* is used both in its figurative and literal sense at the same time) is not / cannot be fully and satisfactorily transferred into Romanian ('*grisina care a umplut paharul*'). The Arts and Crafts Movement, a pun based on homophony (craft vs. *craft* – a jargon word for anything that is left over, redundant and getting in the way) is overlooked by the Romanian translator. The antanaclasis in *The Cavalier Cavalier* (noun *cavalier*: a supporter of the King in the English Civil War in the 1640s; adjective *cavalier*: not considering other people's feelings or safety) is only half recuperated.

A portmanteau word like *smellywich* is treated by retroversion, being disassembled into its original parts (*smelly + sandwich*) which are then translated: 'sandvici puturos' [smelly / stinky sandwich]. The blend in *frangellate* (*frangellate the crust*), which hints at both the comic duo Frangela and verb *flagellate*, is rereduced by an unassuming 'rumenește' [roasts, crisps]. In the same way, the polyptoton in *The Unstable Stables* is neutralised in 'Grajdurile șubrede' [the rickety / ramshackle stables]. The ambivalent *long* in *The Long Waiting Room* (modifier of *room* and / or of *waiting*) is inevitably lost (in Romanian, 'Sala lungă de așteptare'¹⁶), just like the syntactically ambiguous *egg* in *Easter Egg Plant*. 'Cornuri cu colțuri mari, cu boia' timidly restores the alliteration in *Extremely Cross Croissants with Chilli Pepper Dusting*, but fails to convey the meaning of *cross* and uses a target-oriented 'boia' for *chilli pepper*.

Other puns, names or events, which are highly allusive, are either transferred as such or translated as such, without any explanatory footnote.

¹⁶ Perhaps a simple change in word-order ('Sala de așteptare lungă') might have been more effective.

ALLUSIONS LOST IN TRANSLATION		
EXAMPLE	REFERENCE	PROCEDURE
<i>Ghastly-Gorm Hall</i>	Mervyn Peake's gothic novels (The Gormenghast books)	transfer
<i>Nanny Darling</i>	character in Dodie Smith's <i>100 Dalmatians</i> (housekeeper of the Dearlys)	transfer
<i>Marianne Delacroix</i>	a painting by Delacroix (<i>La Liberté guidant le peuple</i>) commemorating the July Revolution of 1830, in which a woman of the people stands for Liberty, and is also viewed as a symbol of France, commonly called Marianne	transfer
'He made me from bits left on the battlefield of Baden-Baden-Württemberg-Baden. I have the legs of a trumpet major, the arms of a grenadier, the body of a <i>brigadier</i> and the head of a pioneer sergeant first class.'	the monster in Mary Shelley's <i>Frankenstein's</i> and E. A. Poe's <i>The Used Up Man</i>	translation
Lucy tapped the banister with the sharp-tipped black umbrella she was carrying in her other hand and they began to slide upwards.	Mary Poppins	translation
a <i>Syphon & Garfunkel</i> , an instrument for blending buttermilk	American folk-rock duo Simon & Garfunkel	translation ('sifonul Garfunkel')
<i>Ode to a Nightingale</i> Soup	John Keats	translation ('Supa Odă Privighetorii')
<i>The Secret Garden</i>	Frances Hodgson Burnett's Gothic novel for children, <i>The Secret</i>	translation ('Grădina Secretă')

	<i>Garden</i>	
* <i>Noel and Liam</i> promised not to break any more factory windows and learned to play musical instruments instead.	Noel and Liam Gallagher (<i>Oasis</i>)	translation

These, however, are not necessarily the translator's fault as they are a result of the differences between the two languages, English and Romanian: 'there is loss (or entropy) when a part of the message cannot be conveyed because of a lack of structural, stylistic or metalinguistic means in the target language' (Vinay and Darbelnet, 1995: 345). Moreover, while some of the puns are inescapably lost in translation, many of them are nevertheless deftly reconstructed elsewhere or otherwise in the text (*compensation in place, compensation in kind*, respectively, in Hervey & Higgins's 1992 terminology).

A lot of Riddell's witticisms recuperated in the Romanian text involve, just like in the source text, swapping words or parts of words around: a classic case of *isomorphic translation*, which supposes identical puns in both (source and target) texts, as well as of *heteromorphic translation* (Henry, 2003), which supposes preserving the pun in the target language, but based on a different translatorial strategy, and only rarely free translation. We list below those puns that we find most creative, most of which illustrate *compensation in kind* (where different linguistic devices are employed in the target text in order to re-create an effect in the source text):

SOMETHING LOST, SOMETHING GAINED: COMPENSATION IN KIND		
<i>ENGLISH</i>	<i>ROMANIAN</i>	<i>PROCEDURE</i>
the Little Barmaid, half girl, half herring	Micuța Cărciumreană, pe jumătate fată, pe jumătate mreană	portmanteau [isomorphic translation]
the Hairy Hikers	Hoinarii Hirsuți	alliteration [isomorphic translation]
Lapp Lapdog	Cățelul de buzunar polar	rhyme [heteromorphic]

		translation]
The Sensible Folly	Pavilionul excentric dar așezat	double meaning & oxymoron [heteromorphic translation]
The Dear Deer Park	Parcul Ciutelor Ciudate	alliteration [heteromorphic translation]
Maddening Claude, the Stubborn Donkey	Lu Meadezlănțuită, Măgărița Căpoasă	oronymy [heteromorphic translation]
Ghastly-Gorm Hall	Casa Lugu-bleagă ¹⁷	portmanteau [free translation ¹⁸]

Table 3. Something Lost, Something Gained: Compensation in Kind

Another very common type of compensation put into practice by translator Mihaela Doagă, also based on the notion of *equivalent effect* (Gutt, 1991)¹⁹ is *compensation in place* (where the effect in the target text is in a different place from that in the source). In the following excerpt, we can see that although she sacrifices *hobby horse* (from both a phonetic and semantic point of view) when she proposes ‘cal de bătaie’ (it later turns out hobby-horses are actually bicycles) and omits *potshots*, the colloquial, intensifying phrases (‘poezii kilometrice’, ‘i se dusese buhul’), we can also notice an attempt to recuperate the pun in *mad, bad and dangerous to gnomes* by the same alliteration of the [d] sound (‘dușmănos, dus cu pluta și o amenințare la adresa piticilor de grădină’). Also, an additional shade of meaning is suggested by an added pun (namely ‘cu archebuza umflată’, to render *with a blunderbuss*), which brings a seemingly involuntary oronymic touch of humour [cu (arche)buza umflată].

¹⁷ *Gorm*: in Northern English dialect, foolish person [recuperated by ‘bleg’]; *ghastly*: causing horror or fear, unwell, deathly white [recuperated by ‘lugubru’].

¹⁸ At least, according to the translator herself, who indicates in an allographic footnote that this is a ‘traducere liberă’.

¹⁹ Gutt (1991) raises this issue in a discussion of a target text which failed to reproduce an effect triggered by the source text.

COMPENSATION IN PLACE	
Lord Goth never talked about that terrible night. Instead he stayed at home in his huge house, shut away in his study writing <i>extremely long poems</i> . When he wasn't writing, Lord Goth spent his time riding his <i>hobby horse</i> Pegasus around the grounds and taking <i>potshots</i> at the garden ornaments <i>with a blunderbuss</i> . Before long, he had acquired a reputation for being <i>mad, bad and dangerous to gnomes</i> .	Lordul Goth nu vorbea niciodată despre acea noapte tragică. În schimb, stătea ferecat în biroul lui, în conacul lui imens, scriind <i>poezii kilometrice</i> . Când nu scria, Lordul Goth își umplea timpul călărind prin parcul conacului, pe <i>calul lui de bătaie</i> , Pegas, și trăgând în ornamentele de grădină cu <i>arcebuza umflată</i> . În scurt timp i se dusesse buhul că e un om <i>dușmănos, dus cu pluta și o amenințare la adresa piticilor de grădină</i> .

Table 4. Compensation in Place

Stylistic or stylistic-systemic compensation (Harvey, 1995: 37-38, 78-79) is another way in which the translator counterbalances lost effects in the target text. This type of compensation implies a more informal tone and various other lexical choices and procedures (see equivalence or adaptation, for instance; more to the point, numerous idiomatic expressions) which enhance the text's orality. This is a target-oriented option which, in the context, generates a type of linguistic humour (culminating in the list below with the utterly informal 'ce pisici...') which is strictly a prerogative of the target text:

STYLISTIC(-SEMANTIC) COMPENSATION	
Since the <i>accident</i> ,...	De când se întâmplase <i>nenorocirea</i> ,...
<i>a small voice</i>	<i>un firicel de glas</i>
Mrs Beat'em, who was <i>very large</i>	doamna Beat'em, <i>o femeie cât casa</i>
<i>an enormous book</i>	<i>ditamai catastif</i>
'Perhaps I can help,' said Ada...	– Poate că e rost să te ajut eu cu ceva, zise Ada...
<i>a big belly</i>	<i>un ditamai burdihanul</i>
[Emily Cabbage to her brother, William:] Please <i>stop showing off</i> and <i>put some clothes on!</i>	Te rog să nu te mai dai în stambă și pune ceva pe tine!
'Why, if it isn't <i>the young mistress</i>	– Hopa, e chiar domnișorica noastră...

herself...?’	
a <i>mirthless</i> little laugh [Maltravers’s]	râzând mânzește
‘That’s a <i>lot of money</i> ,’ he [William Cabbage] whispered. [referring to a note of 5 pounds in Maltravers’s hand]	– Asta e o <i>sumă bunicică!</i> șopti.
A <i>tempest</i> or two? The occasional <i>maelstrom</i> ?	O <i>vântoasă</i> , două? Câte un <i>vârtej</i> ?
<i>Cockney apples and pears</i>	<i>mere-pere în panere</i>
The <i>Back of Beyond</i> Garden (Unfinished)	Grădina de la <i>mama naibii</i> (neterminată)
‘Why wasn’t I told about this?’ she [Mrs Beat’em] <i>thundered</i> at Maltravers...	– Mie de ce nu mi s-a spus nimic despre asta? <i>se rățoi</i> la Maltravers...
And Maltravers <i>kept himself to himself</i> , at least for the time being.	Iar Maltravers <i>își vedea de treabă în boii lui</i> , cel puțin deocamdată.
<i>What on earth</i> is he [Maltravers] up to?	<i>Ce pisici</i> pune la cale?

Table 5. Stylistic(-Semantic) Compensation

Even if the translator allows her voice to be occasionally heard, this is never meant as an act of discourtesy to the foreign text: as a matter of fact, it appears in its integrality before the reader, there are few omissions in the target text, usually minor details, more or less expendable modifiers (e.g. ‘[Ada] peered into the *inky* darkness’ / ‘*scrutând întunericul*’; ‘a large black *carpet* bag decorated with a *skull*’ / ‘o geantă mare neagră’; ‘*burbleberry* sillabub’ / ‘sillabub’).

There are also very few instances of addition, which usually go hand in hand with a much needed explicitation, as in:

ADDITION	
He [Maltravers] had pale grey eyes, long white hair and smoke-coloured clothes that seemed to match <i>his skin</i> .	Avea niște ochi cenușii, spălăciți, părul lung și alb și haine de culoarea fumului, care păreau să se asorteze cu <i>tenul lui pământiu</i> .
Ada shuddered.	Se cutremură <i>când se gândi la asta</i> .

Table 6. Addition

Our comparative analysis also inventoried an example of neutralisation (or *standardization*, in Epstein's terminology, 2012: 25) (*i.e.* 'Lord Goth's man, he feed me smoky fish and to the girls, dead mouses.' / 'Servitorul Lordului Goth îmi dă pește afumat de mâncare, iar fetelor le dă șoareci morți.'). a translation error (or a typo) (*i.e.* 'I have the legs of a trumpet major, the arms of a *grenadier*, the body of a *brigadier*.' / 'Am picioarele unui trompet-major, brațele unui *grenadier*, trunchiul unui *grenadier*.')) and a rather heavy-handed rendition of *swinging*, as used in the public notice (and implicitly the idiom *no room to swing a cat*) 'No Cat *Swinging* Allowed' ('*Scuturarea* pisicilor interzisă' [No Cat-Shaking]).

The translator's notes are also highly suggestive of her global strategy and style. Given the format and type of book, a selection had to be made of the numerous cultural and linguistic issues in the source text which could have been elucidated (be it in small letters at the bottom of the page). Children and adults, not having the same knowledge of life and language, can never be equal as readers. It is then up to the translator (and the editor?) to decide how much residual information, which the target text could not contain, can be provided in the paratext, without overwhelming the (young) reader. This selection is well made, even if it inevitably leads to losses in translation (some of which emphasized above); but, after all, we are dealing with a (self-mocking) children's book, not a critical edition. Despite firm convictions that the footnote is the translator's shame²⁰ and that children should not be bothered with too much paratext, in this case translator's notes are vital. They not only make the translator more visible, while emphasizing the fuzzy line which separates (target) text and metatext, but also greatly contribute to the reader's comprehension of the text. Their exegetic function, which goes hand in hand with an inherently pedagogic function, is instrumental in the restitution of textual meaning.

²⁰ See Dominique Aury's very drastic definition given in the preface to Georges Mounin's famous book *Problèmes théoriques de la traduction* (1963): 'La note en bas de page est la honte du traducteur.'

EXEGETIC FOOTNOTES		
Three short-eared bats and a <i>flying fox</i> were hanging upside down above a small stage.	Trei lilieci cu urechi scurte și o <i>vulpe zburătoare*</i> stăteau agățați cu capul în jos, deasupra unei scene mici.	FOOTNOTE: Specie de liliac (<i>Pteropus vampyrus</i>) care seamănă cu o vulpe.
'We've got to get all this lot cleared away ready for <i>the Spiegel tent</i> ,' he [Arthur] said.	– Trebuie să strângem toate catrafusele ca să facem loc pentru <i>cortul Spiegel*</i> , le zise.	FOOTNOTE: Tip de cort folosit pentru spectacolele ambulante, decorat de obicei cu oglinzi și vitralii.

Table 7. Exegetic Footnotes

Many translator's notes in the *Goth Girl* series are meant to elucidate intertextuality, such as corrupted titles and quotations from famous (Gothic) novels. Unfortunately, when it comes to titles, the translator does not apply a coherent strategy: titles are not always translated:

TITLES AND FOOTNOTES					
[+TRANSLATED] [-FOOTNOTE]			[+TRANSLATED] [+FOOTNOTE]		
ST	TT	Orig. title	ST	TT	Footnote
<i>Prompt and Prejudice</i> ²¹	<i>Melodie și prejudecată</i>	<i>Pride and Prejudice</i>	<i>The Pilgrimage of Harold the Kid</i>	<i>Childe Harold's Pilgrimage</i>	Aluzie la poemul narativ <i>Pelerinajul lui Childe Harold</i> de George Gordon Byron, personajul parodiat în figura Lordului

²¹ A novel purportedly written, according to Riddell's text, by 'Plain Austen', another pun based on phonetic substitution (Plain / Jane) but also an allusion to another Jane (Jane Eyre, character in the eponymous novel by Charlotte Brontë), usually described as 'plain'.

					Goth.
<i>Mansfield Pork</i>	<i>Porcul Mansfield</i>	<i>Mansfield Park</i>	<i>Northanger Cabbie</i>	<i>Poposirea Northanger</i>	În original <i>Northanger Cabbie</i> , aluzie la romanul lui Jane Austen, <i>Northanger Abbey</i> (Abația din <i>Northanger</i>).
<i>Nonsense and Nonsensibility</i>	<i>Aberațiune și simțire</i>	<i>Sense and Sensibility</i>	<i>The Floss in the Mill</i>	<i>Fleoșc la Moară</i>	În original <i>The Floss in the Mill</i> , aluzie la romanul <i>The Mill on the Floss</i> , de George Eliot.

Table 8. Titles and Footnotes

Even if not all titles have been commented upon in footnotes, we can see that the puns the translator uses in Romanian start from titles of canonic translations in Romanian (*Melodie și prejudecată* echoes *Mândrie și prejudecată*; *Aberațiune și simțire* echoes *Rațiune și simțire*). At the same time, whenever famous quotations are parodied, she also correctly relies on existing canonic translations in her explanatory footnotes.

FOOTNOTES AND CANONIC TRANSLATIONS		
‘It is a truth universally acknowledged that a talented singer in possession of a good voice must be in want of musical production, Fancyday recited from the first page of her book...’	– <i>Este un adevăr universal recunoscut că o cântăreață talentată, posesoare a unei voci frumoase, e în căutarea unei producții muzicale, declamă Fancyday, citind de pe prima pagină a cărții...</i>	FOOTNOTE: Aluzie la prima frază din romanul <i>Mândrie și prejudecată</i> de Jane Austen.
‘Call me Ishmael,’ said the	– <i>Spune-mi Ishmael*</i> ,	FOOTNOTE: Prima

ghost of a mouse.	zise fantoma șoricelului.	propoziție a romanului <i>Moby Dick</i> , de Herman Melville (n. t.).
<i>Tulgeywood Tree</i>	<i>Arborele Grosdesiș</i>	FOOTNOTE: În original ‘tulgeywood tree’, trimitere la un vers din poezia <i>Jabberwocky</i> , de Lewis Carroll, inclusă în <i>Peripețiile Alisei în Lumea Oglinzii</i> (traducere în limba română de Frida Papadache, Editura Ion Creangă, 1971).

Table 9. Footnotes and Canonic Translations

When, however, a translator’s footnote is used not with an exegetic, but a meta(textual) function (the famous ‘untranslatable play on words’), it openly acknowledges the translator’s difficulties, but at the same it still challenges the reader to consider reflecting upon language, upon translation. Quite often Mihaela Doagă uses the phrase ‘în traducere aproximativă’, which points to translation (both as a text and as a product):

METATEXTUAL FOOTNOTES		
the literary hair salon of <i>Scribble and Quiff’s</i>	salonul literar de coafură <i>Scribble & Quiff</i>	FOOTNOTE: În traducere aproximativă: ‘Scârța-Scârța și Zuluf’.

Table 10. Metatextual Footnotes

Another (harder to explain) strategy is to transfer a given term in Romanian, and only translate it in a footnote. The first two below, however, are highly complex, as they combine the two functions (exegetic and metatextual) and also display encyclopedic knowledge:

EXEGETIC METATEXTUAL FOOTNOTES		
I am <i>J.M.W. Turnip</i> , and these are my colleagues, <i>Romney</i>	Eu mă numesc <i>J.M.W. Turnip</i> , iar aceștia sunt confracții mei, <i>Romney</i>	FOOTNOTE: Turnip – ‘nap’, joc de cuvinte pornind de la numele

<i>Marsh, Maxim de Trumpet-Oil, Stubby George and...</i>	Marsh, Maxim de <i>Trumpet-Oil, Stubby George și...</i>	pictorului romantic englez J.M.W. Turner. Romney Marsh este numele unei regiuni mlăștinoase din sud-estul Angliei. ‘Trumpet-Oil’ (în traducere, ‘ulei pentru trompetă’) este o aluzie la tehnica picturală <i>trompe-l’oeil</i> . Stubby George – ‘George Îndesatul’.
Lady Caroline <i>Lambchop</i>	Lady Caroline <i>Lambchop*</i>	FOOTNOTE: În traducere: ‘cotlet de miel’. Aluzie la Lady Caroline Lamb, celebră pentru legătura ei cu Lordul Byron.
...old meadow plants like <i>Polly-go-lightly, bishop’s slipper</i> and <i>mocking Simon</i>flori gen <i>Polly-go-lightly, papucul-episcopului</i> și <i>Simon-zeflemistul</i> .	FOOTNOTE: Ultimele trei plante poartă nume inventate, bazate pe aluzii la personaje fictive (Holly Golightly din povestirea <i>Mic dejun la Tiffany</i> , de Truman Capote) sau reale (‘mocking Simon’ în original, probabil o aluzie la Simon Cowell, jurat în cadrul mai multor emisiuni de televiziune britanice).
<i>The Chimney Pot – Journal of the Attic Club</i>	jurnalul clubului, <i>The Chimney Pot</i> .	FOOTNOTE: În traducere: ‘registru de fum’.

Table 11. Exegetic Metatextual Footnotes

Sometimes a translated term or phrase is further explained in a footnote, the only one able to restore some residual meaning:

FOOTNOTES DOUBLING TRANSLATION		
* <i>The Gravy Rocket</i> is a miniature version of the famous steam engine the <i>Salad Rocket</i> , which was used to transport carrots and cabbages afrom Norfolk to London until it crashed into the	* <i>Racheta cu Plocoane</i> e o versiune în miniatură a celebrului tren numit <i>Racheta Rucola</i> , care transporta morcovi și varză de la Norfolk la Londra, până când s-a tamponat cu <i>Expresul</i>	FOOTNOTE: ‘Racheta cu plocoane’ – ‘Gravy Rocket’ în original, joc de cuvinte între ‘gravy’ – ‘sos’ și ‘gravy train’ – ‘câștig ușor’. ‘Racheta Rucola’ – ‘Salad Rocket’ în original, inversare a

<i>Mayonnaise Express</i> just outside the little town of <i>Coleslaw</i> .	<i>de maioneză</i> chiar în dreptul orașelului <i>Coleslaw</i> *.	termenului ‘Rocket Salad’ – ‘rucola’. ‘Coleslaw’ – ‘Salată de varză’ (n. t.)
---	---	--

Table 12. Footnotes Doubling Translation

CONCLUSIONS

Translating for kid(dult)s is never easier than translating for adults, it is a very complex literary pedagogic, cultural, ethical act. Translating a text like the *Goth Girl* series, whose cultural imprint is beyond compare, whose overflowing inter- / meta- / para-textuality is intimidating at times, and still managing to infuse it with a (subtle) target-language touch, is a remarkable exploit on the part of its (so far only) translator, and an asset to Romanian culture, too.

The Romanian version of this series finds the right balance between exoticism and cultural transplantation by means of creative translation and culturally-pertinent extratextual notes. Without relying on techniques that are typically used in translating children’s literature (such as adaptation, simplification, alteration, purification, embellishment etc.), the translator produces a genuine *dialogical translation*²², which allows various voices to be heard (her own, the narrator’s, the characters’) and still leaves enough room for the (implied) reader to pitch in. Instead of elucidating everything, down to the last detail, she challenges her readers. If the source text is ambivalent, its translation, too, can be read by a child on a more or less literal level, as well as by an adult on a more sophisticated or satirical level.

We now come to the conclusion, together with Regattin (2008), that what matters most in such cases is not the structure of the target language, but rather the translator’s capacity and willingness to take risks when translating.

Three *Goth Girl* volumes out of five have already been translated into Romanian. Chris Riddell’s riddle, so far, is now unriddled.

²² In the Bakhtinian sense of the word, but also as revisited by O’Sullivan (2005).

CORPUS

- ▶ Riddell, Ch. (2017) [2013], *Goth Girl and the Ghost of a Mouse*, Macmillan Children's Books, Croydon.
- ▶ Riddell, Ch. (2017) [2014], *Goth Girl and the Fete Worse than Death*, Macmillan Children's Books, Croydon.
- ▶ Riddell, Ch. (2017) [2015], *Goth Girl and the Wuthering Freight*, Macmillan Children's Books, London.
- ▶ Riddell, Ch. (2017), *Domnișoara Goth și fantoma șoricelului*, Corint Junior (Aventură și mister), București (transl. Mihaela Doagă).
- ▶ Riddell, Ch. (2018), *Domnișoara Goth și festivalul cel sinistru*, Corint Junior (Aventură și mister), București (transl. Mihaela Doagă).
- ▶ Riddell, Ch. (2018), *Domnișoara Goth la răscrucea groazei*, Corint Junior (Aventură și mister), București, 2018 (transl. Mihaela Doagă).

BIBLIOGRAPHY

- Aury, D. (1963), 'Préface', in Mounin, G., *Problèmes théoriques de la traduction*, Éditions Gallimard, Paris, pp. VII-XII.
- Barthes, R. (1975), *S/Z. Essays*, Berlinska boktryckeriet, Lund.
- Barthes, R. (1981), 'Theory of the Text', in Young, R. J. C. (ed.), *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, pp. 31-47.
- Bertills, Y. (2003), *Beyond Identification: Proper Names in Children's Literature*, Åbo Akademi University Press, Åbo.
- Botting, F. (2005), *Gothic*, Routledge, London & New York.
- Brandreth, G. (1980), *The Joy of Lex*, William Morrow, New York.
- Chatman, S. (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Chiaro, D. (2010), *Translation, Humour and Literature* (vol. I), Continuum International, London and New York.
- Chifane, C. (2016), *Translating Literature for Children*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
- Constantinescu, M. (2009), *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Editura Universității din Suceava, Suceava.

- Epstein, B. J. (2009), 'In Name Only? Translating Names in Children's Literature', in Epstein, B. J. (ed.), *Northern Lights: Translation in the Nordic Countries*, Peter Lang, Oxford, pp. 191-209.
- Epstein, B. J. (2012), *Translating Expressive Language in Children's Literature*, Peter Lang, Oxford.
- Falconer, R. (2009), *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, Routledge, New York and London.
- Fernandes, L. (2006), 'Translation of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play', *New Voices in Translation Studies* 2, pp. 44-57.
- Gardiner, A. H. (1940), *The Theory of Proper Names. A Controversial Essay*, Oxford University Press, London.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- Genette, G. (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Guiraud, P. (1976), *Les Jeux de mots*, PUF, Paris.
- Gutt, E.-A. (1991), *Translation and Relevance: Cognition and Context*, Basil Blackwell, Oxford.
- Harvey, K. (1995), 'A Descriptive Framework for Compensation', *The Translator* 1(1), pp. 65-86.
- Hatim, B.; Mason, I. (2013) [1990], *Discourse and the Translator*, Routledge, London and New York.
- Henry, J. (2003), *La traduction des jeux de mots*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Hermans, Th. (ed.) (1985), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London.
- Hermans, Th. (1988), 'On Translating Proper Names, with Reference to De White and Max Havelaar', in Wintle, M. J. (ed.), *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Professor Peter King on the Occasion of his Retirement*, The Athlone Press, London and Atlantic, pp. 11-24
- Hervey, S.; Higgins, I. (1992), *Thinking Translation: A Course in Translation Method, French-English*, Routledge, New York.
- Hutcheon, L. (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo.

- Hutcheon, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York.
- Hutcheon, L. (1991), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Routledge, London.
- Marcus, S. (1984), *Paradoxul*, Editura Albatros, București.
- O'Sullivan, E. (1993), 'The Fate of the Dual Addressee in the Translation of Children's Literature', in *New Comparison* 16, pp. 109-119.
- O'Sullivan, E. (2001), 'Alice in Different Wonderlands: Varying Approaches in the German Translations of an English Children's Classic', in Meek, M. (ed.), *Children's Literature and National Identity*, Trentham, Stoke on Trent, pp. 11-21.
- O'Sullivan, E. (2005), *Comparative Children's Literature*, Routledge, London and New York.
- Petroșel, D. (2012), *Retorica parodiei*, Editura Ideea Europeană, București.
- Regattin, F. (2008), *La traduction des jeux de mots: question de langue, question de traducteur ? Le chapitre IX d'Alice's Adventures in Wonderland dans quelques traductions françaises et italiennes: une analyse comparée des approches à la traduction des jeux de mots*, available at <http://www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/miroir/regattin.pdf> [July 2019].
- Riddell, Ch. (2014), *My Inspiration: Chris Riddell on Ada Lovelace*, available at <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/oct/12/my-inspiration-chris-riddell-on-ada-lovelace> [April 2019].
- Sardin, P. (2007), 'De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte', in *Palimpsestes* 20, pp. 121-136.
- Shavit, Z. (1986), *Poetics of Children's Literature*, University of Georgia Press, Athens.
- Turcu, L. E. (2002), *The Spell of Darkness. The Rise and Evolution of the English Gothic Novel*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- Van Coillie, J. (2006), 'Character Names in Translation: A Functional Approach', in Van Coillie, J.; Verschueren, W. P. (eds.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, St. Jerome Publishing, Manchester and Kinderhook, pp. 123-139.
- Van Coillie, J.; Verschueren, W. P. (eds.) (2014), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Routledge, London and New York.

- Vinay, J.-P.; Darbelnet, J. (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Didier, Paris.
- Wall, B. (1991), *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Voice*, Palgrave Macmillan, New York.

TOVE JANSSON ÎN TRADUCERI ROMÂNEȘTI. UN STUDIU DE CAZ

- ▶ Paul Nanu
- ▶ University of Turku
- ▶ Finland

ABSTRACT

The present work deals with several aspects of the importance that the books of the beloved children's literature author Tove Jansson have played within the Romanian reception context. Our research started in 2010 and we have investigated the presence of Jansson's translations into Romanian language through analysis of specific documents and materials. Unfortunately, what seemed at first glance to be an emerging trend turned out to be just a weak signal. Very few occurrences were noticed during the 2003-2011 period. As a follow-up study, this article sets out to bring a closer look to the situation of Jansson's works in respect to reaching Romanian readership. We will look at the publishing market, the translations themselves, and at other possible sociological factors that may have prevented Romanians from appreciating Jansson's stories at the level other nations have. More significant is the fact that Jansson failed to be translated into Romanian despite her texts being accessible in so many languages. Overall, only five occurrences, randomly translated either from Finnish, Swedish or English. Moomins are not only literary characters, they are a real brand of Finland, known worldwide, highly visible throughout multiple platforms and products. Hence, the lack of penetration in the Romanian entertainment or publishing market remains puzzling, especially as Romanians are huge consumers of animated entertainment; the presence of the moomins was overlooked, both as animation or books.

KEYWORDS

Finnish literature for children, Moomin, branding.

INTRODUCERE ÎN ARTA MUUMINILOR

În urmă cu nouă ani am publicat un articol de introducere în opera și traducerile în limba română ale scriitoarei finlandeze de limbă suedeză Tove Jansson¹. Drept continuare, mi-am propus să investighez după aproape un deceniu dacă s-a schimbat în vreun fel nivelul receptării operei sale de către publicul românesc. Dacă personajele sale, *muumini*, adulați în lumea întreagă și cunoscuți datorită zecilor de limbi în care au fost traduse cărțile sale, au căpătat între timp un loc special în inimile românilor. Nu e vorba aici doar de cărți; trebuie să menționăm că muumini s-au bucurat și de o versiune animată. Acest serial de animație are și un rol educativ: înlesnește învățarea limbii finlandeze de către vorbitorul străin și introduce și explică norme și cutume finlandeze. Tandemul carte-film este și în acest caz unul care mărește gradul de impact. Totuși, trebuie să menționăm că în cazul muuminilor, lucru destul de surprinzător, filmul de animație nu a căpătat anvergura cărții, fiind mai popular la el acasă, în Finlanda. Cărțile, în schimb, au făcut ocolul pământului și s-au bucurat de un succes consistent. Țara noastră face notă discordantă: în 2011 România nu auzise de muumini. S-a schimbat ceva de atunci?

Finlanda este foarte activă în a-și face cunoscute brandurile, iar muuminul este, în zilele noastre, în centrul strategiilor de popularizare turistică. În orașul Naantali, în sud, există un Moominworld², un parc tematic, pe o insulă din apropierea orașului, un parc invadat pe timp de vara de mii de copii. La intrarea în aeroportul din Turku, primul lucru zărit de turist este o hartă enormă cu „țara” muuminilor, cu rol de reclamă pentru a atrage cât mai mulți vizitatori. Se încearcă o „brandizare” a conceptului, dar nu în termenii consumismului vest european ci mai ales în stilul non invaziv finlandez. Neîndoielnic, există și un site oficial, deși când e vorba de sfera virtuală, termenul „oficial” are granițe din ce în ce mai laxe, care poate fi consultat pentru un scurt istoric al temei, precum și pentru prezentarea angrenajului complex determinat de acest fenomen nordic dar de amploare

¹ Paul Nanu, Considerații asupra receptării fenomenului Tove Jansson, în *Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, 12/2011, tom 1, p. 225.

² În limba engleză cuvântul e ortografiat „Moomin”, iar în finlandeză „muumi”. Pronunția în limba română e problematică: poate fi [mumin], [mumi] depinde de sursa traducerii.

mondială.³ Muuminul s-a bucurat de-a lungul timpului de sprijinul mai multor arte precum cinematografia sau literatura dar și a unor genuri hibride precum banda desenată sau ilustrația de carte. Tove Jansson a fost în același timp ilustrator de carte și și-a însoțit personajele în călătoria lor și prin intermediul artei vizuale. Este autorul finlandez cel mai tradus după epopeea națională *Kalevala* și Mika Waltari. Jansson este recunoscută nu doar prin prezența unui Muzeu Muumi în orașul finlandez Tampere, dar și prin expoziții dedicate, premii, documentare și chiar baterea unei monede de doi euro cu figura ei.

Tove Jansson provine dintr-un mediu artistic, iar pornirile spre sincretism își găsesc originea într-o amplă disponibilitate a familiei de a sprijini inițiativele sale literare și plastice. Autoarea este un foarte reprezentativ exemplu pentru gradul în care un autor se poate implica în procesul la care este supusă opera sa înainte de a ajunge la publicul-țintă. Mai mult decât atât, fiind ilustratoare, contactul cu opera a fost unul și mai apropiat, iar artele au acționat convergent⁴. „Tove Jansson își ilustra cărțile pe măsură ce le scria după cum proceda și invers: după ce făcea o suită de desene, le „explica” printr-un text”⁵. Imaginea a jucat un rol foarte important în promovarea acestui veritabil brand nordic. Atât de mult încât autoarea aproape că trece într-un con de umbră, muuminul devenind un personaj total independent, a cărui imagine este pretutindeni, puternic exploatată pe piață. Peste tot se pot vedea produse de toate felurile imprimate cu imaginea muuminului, personaj care nu pare să dispară curând din imaginarul scandinav; are deja o carieră de câteva decenii. Un moment decisiv în lansarea mondială a muuminilor l-a jucat realizarea de către o companie japoneză a unei serii de animație; fără acest element nou de promovare, cu siguranță nu s-ar fi ajuns la asemenea proporții. Paradoxal, inițiativa companiei de animație orientale a determinat un val de celebritate în Europa de Vest, Franța fiind un bun exemplu în acest sens. Iar de acolo nu a fost mult până la stadiul actual.

³ www.moomin.com. Disponibil în limbile engleză, suedeză și finlandeză.

⁴ P. Nanu, *Op. cit.* p. 229.

⁵ Marilena Aldea Velican în prefața la *O iarnă fermecată*, Echinox, Cluj, 2003. p.9

STADIUL ACTUAL AL TRADUCERILOR DIN TOVE JANSSON

Romanele lui Tove Jansson au cunoscut de-a lungul timpului o celebritate binemeritată. Opera sa a reușit să se impună drept punct de referință pe palierul literaturii pentru copii. În același timp, nu este dedicată doar copiilor, după cum menționam mai devreme, fiind mult mai diversă și bogată, dar, în special datorită acestei orientări, a devenit cunoscută.

În România, din păcate, s-au tradus până acum foarte puține dintre romanele sale. În 2003 și, respectiv, în 2006, apar *O iarnă fermecată* și *Pălăria vrăjitorului*, în traducerea din limba finlandeză a Marilenei Aldea. Trebuie subliniat aici că Jansson scria în suedeză, deci primele traduceri în română sunt după traducerea în finlandeză. În 2013 apare și *Cometă în Momilandia*⁶, tradusă, din fericire, direct din limba suedeză de Andreea Caleman. Abia în 2016 vom vedea prima re-editare din Jansson, *Pălăria vrăjitorului*, și aceasta după original (tradusă tot de Andreea Caleman, Arthur, 2016). Un an mai târziu, în 2017, avem și *Cartea verii* (din suedeză, Andreea Caleman). Scurta odisee a traducerilor în limba română din Jansson este completată în 2014 cu o versiune nici din suedeză, nici din finlandeză, ci din engleză - *Aventuri în Momilandia*, volum de benzi desenate (traducere de Florin Bican), o ediție frumoasă și binevenită, având în vedere raritatea benzilor desenate de pe piața românească. În România, aceste personaje sunt puțin cunoscute, iar asta face cu atât mai meritoriu efortul celor implicați în publicarea versiunilor românești. Odată cu aceste cărți, publicul român intră în contact cu o emblemă, una din cele mai importante de altfel, ale Finlandei. Muminul este acolo adulat și face parte din moștenirea culturală finlandeză.

Așadar, de la prima traducere (2003) până la momentul redactării acestui articol (2019), avem, practic, doar cinci titluri, traduse din trei limbi diferite, cel mai recent din 2017. Deși poate părea grăbită, concluzia mea ar fi că Tove Jansson nu va fi tradusă în mod extins nici în viitor. Din motive ce țin, poate, de cultura cititorilor sau pur și simplu de gust, poveștile pentru copii ale lui Tove Jansson încă nu sunt cunoscute. Totuși, am remarcat un fapt

⁶ Tove Jansson, *Cometă în Momilandia*. Traducere (din limba suedeză) de Andreea Caleman, București, Editura Arthur, 2013.

surprinzător: pe lângă edițiile românești, pe stoc mereu, marile situri de cumpărături și librării online au disponibil un număr impresionant de ediții în limba engleză, zeci de titluri, pentru copii și tineri, cu muumini sau fără, din Tove Jansson. Să îndrăznim să credem ca publicul român este atât de deschis și confortabil cu lectura în limba engleză încât pare să o prefere? Așadar, zeci de titluri în limba engleză disponibile pe www.emag.ro, www.libris.ro, www.elefant.ro, www.librarie.net etc. Ar fi de remarcat că nici prețurile nu sunt prea diferite. Edițiile românești sunt aproape la fel de scumpe ca cele în limba engleză.

PRIMA TRADUCERE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Povestea *O iarnă fermecată* (2003), prima tradusă la noi în țară, are marele merit de a introduce cititorii români nu doar în lumea fantastică a muuminilor, ci și indirect în cutumele și ritmul vieții finlandeze, mai ales pe perioada hibernală. Spiridușul Muumi este personajul central și odată cu el și cu aventurile sale, descoperim căldura sufletească a ființelor zăpezilor nordului, lumea spiridușilor hălăduind printre ghețurile scandinave. De altfel, este șocantă încă de la început multitudinea termenilor care desemnează simboluri ale iernii. Chiar prima pagină are rolul de a ne introduce în toposul specific hibernal. Povestea, sau cel puțin cadrul ei, prezintă strânsa legătură cu spațiul înghețat. Legat de aceasta, trebuie să menționăm că finlandezii trăiesc într-o acută dependență de iarnă, anotimp care este greu de conceput în absența zăpezii. Nordul țării, mai frigos și întunecat, presărat pe alocuri cu miraculoase aurore boreale, îngropat timp de multe luni sub zăpezi protectoare și purificatoare, devine un spațiu de o frumusețe ireală, într-o liniște care amintește de începuturile lumii însăși. De aici nu este decât un pas, pe care Jansson l-a făcut, spre imaginarea unei lumi fantastice care ar trăi sub zăpezile, dacă nu eterne, atunci oricum mult dăinuitoare. Putem specula că și *O iarnă fermecată* se petrece într-un loc similar, iar muuminiile sunt ascunși, pe timp de iarnă, sub pământ, hibernând și așteptând venirea primăverii. Ei nu sunt, cum am putea crede, niște ființe ale iernii nordice, ci dimpotrivă, ale verii. Pe timp de iarnă dorm și așteaptă reîntoarcerea la viață a naturii. De altfel, povestea despre care vorbim prezintă exact miraculoasa descoperire de către

personaje a peisajului înghețat din jurul lor. Prima pagină abundă în simboluri care fac ca trezirea prematură din hibernare a spiridușilor să pară cu atât mai miraculoasă. „Cerule era aproape negru și **zăpada** era de un albastru strălucitor. Marea dormea sub **gheață** și, adânc, printre rădăcinile pământului, toate vietățile **visau la primăvară**. Dar până atunci mai era mult, că abia trecuse de **Anul Nou**. În vale, chiar în locul unde începea urcușul pe coline, într-o curbă ușoară, se afla o casă acoperită de **zăpadă**. Părea un **troian de zăpadă** ciudat, foarte însingurat. Aproape de tot, râul se răsucea într-un meandru, negru ca antracitul, printre margini de **gheață**, curentul făcând ca apa să nu **înghețe** toată **iarna**. Pe punte nu era nicio urmă de picioare, iar în jurul casei vântul adunase **troiene de zăpadă**, rămase neatînse”⁷. În procesul descoperirii iernii, perspectiva este atât geometrică, cât și senzorială. Iarna „miroase” altfel, iar zăpada devine un factor uniformizator. Perspectiva tridimensională normală pare a fi redusă la bidimensionalitate, pătura de zăpadă anulând unghiurile și perspectiva verticală.

Povestea muumini-lor este, în cele din urmă, o încercare de umanizare a ghețurilor nordului, loc al păcii, și care încearcă să construiască o mitologie. Loc arid din punct de vedere mitologic, Cercul Polar, Laponia și nordul în general, devin prielnice instaurării unei noi specii: muumini, fie ea și imaginară.

Muumi, personajul central, accidental trezit din hibernare și neputând să adoarmă la loc, pleacă în cercetarea unei lumi pe care nu o cunoaște, iarna. De aceea, traiectul său este unul inițiativ, având ocazia nesperată (dar nu fără greutate) de a cunoaște ce se întâmplă pe timpul iernii în locurile unde pe timpul verii viețuiesc el și familia lui. Cele două universuri suprapuse nu au nimic în comun, fiecare având regulile proprii și fiind populate de personaje diferite pentru că „există atât de multe fapte cărora nu le prieste vara, primăvara și toamna [...] Tuturor celor care sunt un pic temători și ciudați. Sunt câteva vietăți de noapte și creaturi de care nu-i pasă nimănui și în care nimeni nu crede. Ele stau ascunse tot anul. Iar apoi, când totul încremenește și se face alb, iar nopțile s-au lungit și toți au căzut în somnul lor de iarnă –

⁷ Tove Jansson, *O iarnă fermecată*, Cluj-Napoca, Echinox, 2003. pp. 13-14.

atunci acestea ies la iveală”⁸. Lumea iernii este lumea celor neadaptată la „universul” verii. Precum în momentul precedent, se întâmplă adesea ca autoarea să insereze în text reflecții asupra unor probleme sociale. Atât sublinierea faptului că cei neacceptați de majoritate, cei marginalizați datorită „ciudățeniei” și „temerii” lor sunt condamnați la a trăi într-o lume a somnului, o lume pustie, cât și postularea existenței acestei lumi paralele, la fel de adevărate ca cealaltă, sunt intervenții subtile ale lui Tove Jansson în conturarea unei teme mai profunde decât ar putea părea la o primă abordare. Muumi își pune chiar problema lumii în care s-a trezit accidental. „Eu nu doresc să trăiesc pe ascuns. De aceea, aici mă aflu într-o lume oarecum nouă, și apoi nu există nimeni căruia să-i pese de mine sau să întrebe ce fel de viață am dus mai demult. Nici micuța Miu nu vrea să vorbească despre lumea cea **adevărată**”^{9 10}.

Captiv în lumea zăpezilor, Muumi are nostalgia lumii „pierdute”, o lume care zace adormită sub zăpadă și care nu va putea fi adusă la viață decât de apariția binefăcătoare a soarelui. Naufragiat pe o mare de zăpadă, Muumi caută căldura unor ființe cărora să le poată împărtăși drama prin care trece: „Dacă ar exista măcar o singură ființă pe care s-o fi cunoscut dinainte, se gândi Muumi. Cineva care să nu fie învăluit în mister, ci cu totul obișnuit. Cineva care să se fi trezit și el din întâmplare, fără a se recunoaște pe sine. Lui ar fi putut să-i spună: - Salut, nu-i așa că e îngrozitor de frig? Nu-i așa că zăpada e o nebulie? Ai văzut cum arată tufele de iasomie? Îți amintești ultima vară...”¹¹.

ATITUDINEA ÎN FAȚA MORȚII

Odată cu confruntarea nesăbuită a unei veverițe cu Doamna de Gheață, simbol al gerului cumplit, muumin-ul cunoaște fenomenul morții și, din respect pentru veverița (aparent) decedată, își inițiază noii prieteni într-un așa-zis cult al morților. Nimeni nu știe ce trebuie făcut, dar, instinctiv, Muumin este capabil să înțeleagă caracterul inebranabil al morții și știe că datoria celorlalți este de

⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁹ Sublinierea autorului.

¹⁰ Tove Jansson, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹¹ *Ibidem*, p. 41.

a-și însoți prietenul cu demnitate pe ultimul drum. Dacă viziunea asupra morții a lui Muumi este mult mai reținută, mai decentă, celălalte personaje, „ciudații” iernii, Tiu-Tikki și micuța Miu, au o perspectivă mult mai pragmatică, susținând că, în cele din urmă, prin moarte nu facem decât să ne întoarcem în pământ, iar din coada veveriței se pot face mai degrabă mănuși! Dialogul este surprinzător de profund: „Dacă a murit, a murit, zise Tiu-Tikki îngăduitor. Această veveriță se transformă încetul cu încetul în pământ. Iar mai târziu din ea va crește un copac, în care vor țopăi alte veverițe. Este oare un lucru atât de trist? – Poate că nu, zise Muumi și își suflă nasul. Dar, oricum, ea va fi îngropată mâine, și încă cu coadă cu tot. Și o să fie o înmormântare frumoasă și onorabilă, așa cum trebuie să fie”¹².

În același timp trebuie să luăm în considerare și cauza morții: frigul – reper important în viața la Cercul Polar. Dacă veverița a fost luată și dusă spre un tărâm necunoscut de un cal de gheață, rezolvând astfel, în ultimă instanță, problema înmormântării, cei rămași vor ridica totuși un rug de foc, practică surprinzătoare și de sorginte păgână, în ideea invocării soarelui, a comemorării celei dispărute, dar și în scopul de a ține la depărtare creaturile nopții. Lumina și căldura rugului sunt surrogatele soarelui. Odată reapărut, acesta va trezi la viață pe toți cei adormiți, iar noaptea și spiritele ei vor dispărea.

Un alt aspect important este prezența incognito în căminul muuminilor a unui mic spiriduș care este, de fapt, strămoșul acelei familii. El este ascuns în casă și pare a urmări felul în care familia sa își duce traiul. Muumi are ocazia de a-l întâlni și de a încerca să comunice cu el; o încercare de reconectare cu originile, de închidere a unui cerc genealogic. Textul lui Tove Jansson este, într-adevăr, plin de referințe mitice și culturale. Muumi devine un model de seriozitate în abordarea problemelor capitale cu care se poate confrunta un individ la un moment dat. Respect și deschidere spre comunicarea cu ceilalți, dincolo de prejudecăți. El nu ține cont de ceea ce „se zice” și este întotdeauna deschis spre cunoaștere. În absența părinților, încă adânc cufundați în hibernare, și, deci, nebeneficiind de protecția lor, Muumi trebuie să facă față singur noilor circumstanțe. Mai mult decât atât, el

¹² *Ibidem*, p. 53.

devine un protector al tuturor celor aflați în nevoie. Casa sa și savuroasele provizii de dulceață sunt deschise tuturor celor care caută adăpost de frigul iernii. Ca de atâtea ori, Jansson nu se limitează la a fi un *entertainer* al cititorilor ei, ci își fixează opera într-un profund cadru moral, plin de învățături. Personajele ei, deși par să încerce să se sustragă, pe alocuri, de la drumul cel drept, sfârșesc prin a face ceea ce trebuie, se mobilizează și cu toții sunt uniți în fața dușmanului comun, frigul și spiritele noptii.

Din text nu lipsesc și referințele la stilul de viață finlandez. Astfel, un emul¹³ își face apariția pe schiuri, a doua sa natură și, în plus, este un iubitor de sport. Sfatul său către ceilalți este că a face mișcare este cel mai important lucru, iar inamicul cel mai mare este „sedentarismul”: „Are de gând să trăiască într-o casă de zăpadă și chiar acum *face baie*¹⁴ în râu! [...] – Trebuie să fie bine să-ți placă apa rece. – E cel mai bun lucru pe care îl știu, zise emulul radios. Îndepărtează toate gândurile inutile și impresiile personale. Crede-mă, nimic nu e atât de primejdios ca sedentarismul”¹⁵. Este o aluzie transparentă la *avanto*¹⁶, cutumă finlandeză, care constă în a face baie în apa înghețată a mării, în special imediat după ieșirea din saună. Sportul este religie în Finlanda, iar literatura trebuie să servească și educării unei *mens sana in corpore sano*. Din punct de vedere tematic, nu putem spune că povestea abundă în elemente originale, dar atmosfera și profunzimea cu care sunt tratate anumite idei asigură o încărcătură semantică deosebită. Personajele sunt unite și animate de solidaritate.

CONCLUZII

Publicul român are acces la această poveste datorită traducerii menționate mai sus. Intervențiile critice sunt practic inexistente, cu excepția prezentărilor care însoțesc cartea pe siteurile librăriilor online. De altfel, asupra ansamblului operei lui Tove Jansson nu s-au aplicat foarte mulți filologi, intervențiile fiind reduse cu

¹³ Termenul „emul” nu are nicio legătură cu termenul românesc. El desemnează în text un tip de „spiriduș”.

¹⁴ Sublinierea autorului.

¹⁵ Tove Jansson, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁶ *Avanto* este o practică foarte apreciată chiar și în Finlanda de azi.

privire la oricare dintre ediții. Concluzia principală este, așadar, că Tove Jansson nu și-a găsit o piață editorială în România și nici nu cred că o va găsi vreodată. Singurul element încurajator este oferta masivă pe siturile librăriilor românești a edițiilor în limba engleză ale autoarei.

CORPUS

- Jansson, Tove (2003) *O iarnă fermecată*. Trad. M. Aldea, din finlandeză, Cluj-Napoca, Echinox.
- Jansson, Tove (2006) *Pălăria vrăjitorului* (2006, trad. M. Aldea, din finlandeză. Echinox, Cluj.
- Jansson, Tove (2016) *Pălăria vrăjitorului*. Ediția 2, trad. A. Caleman, din suedeză, Arthur, București.
- Jansson, Tove (2013), *Cometă în Momilandia*. Trad. A. Caleman, din suedeză. Arthur, București.
- Jansson, Tove (2014) *Aventuri în Momilandia #1*. Bandă desenată, trad. F. Bican, din engleză, Arthur, București.
- Jansson, Tove (2017) *Cartea verii*. Trad. A. Caleman, din suedeză, Grupul Editorial Art.

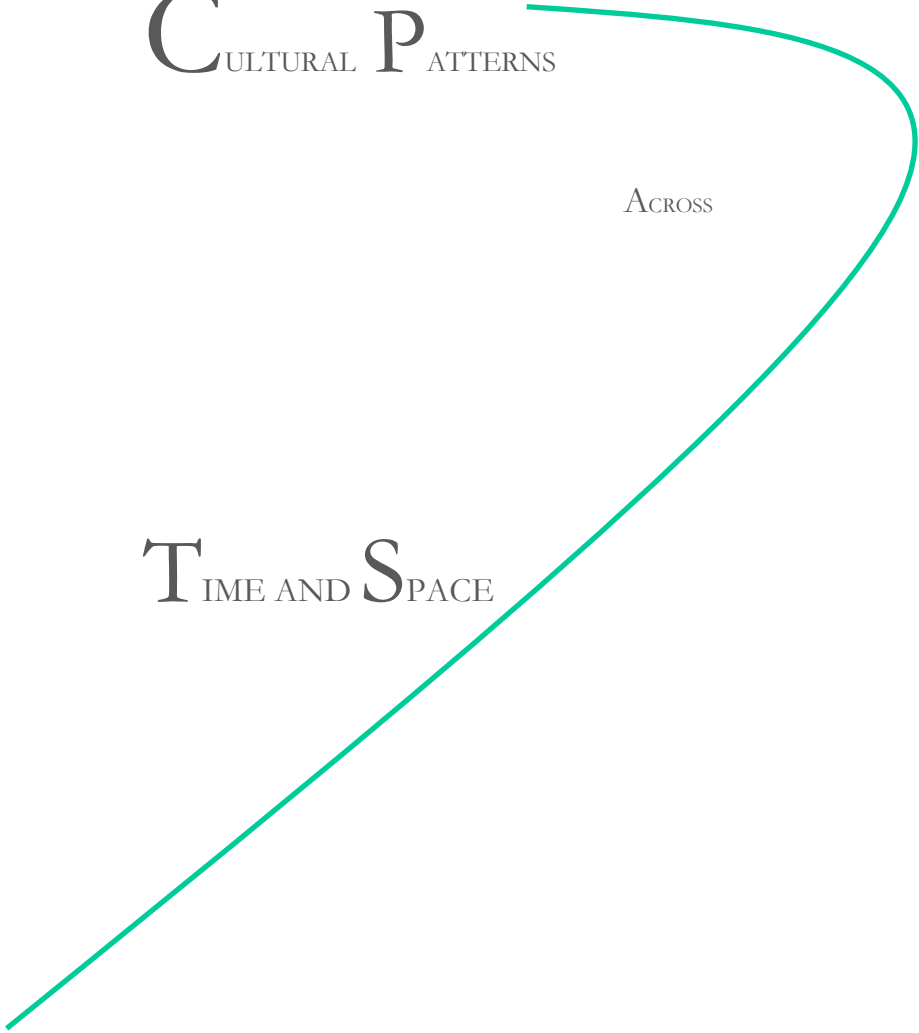
BIBLIOGRAFIE

- Ahokas, Jaakko (1997) *History of Finnish Literature*, Routledge.
- Klinge, Matti (2003) *Finland in Europe*, Helsinki, Otava.
- Lewis, Richard D. (2005), *Finland, cultural lone wolf*, Intercultural Press.
- Radu, George (1993) *Finlanda la noi acasă*. București, Ara, 1993
- Schoolfield, George (1998) *A history of Finnish literature*, University of Nebraska Press.

CCULTURAL PPATTERNS

ACROSS

TIME AND SPACE



GENIUS LOCI IN CULTURAL TRANSLATIONS: TOWARDS AN ETHNOLOGICAL INTERPRETATION OF ROMANIAN AND PORTUGUESE FOLK LEGENDS

- ▶ Ioana-Ruxandra Fruntelată
- ▶ University of Bucharest & Institute of Ethnography and Folklore „Constantin Brăiloiu”. Romanian Academy

ABSTRACT

The paper sets premises for an ethnological interpretation of Romanian and Portuguese folk legends about *genius loci*, based on the fact that real spatial elements are characteristic ingredients of folk legends, investing national geographic landscapes with symbolic meanings but also accounting for different textualizations of an apparently transcultural motif such as 'the spirit of the place'. The methodological approach reconsiders comparativism in folklore studies by criticizing the reduction of compared objects to 'universal' elements (according to the 'anthropological argument') and using instead the metaphor of 'cultural translation' to express the focus upon cultural differences that could enhance the understanding of our object in a more adequate intercultural context. As a folkloric genre situated 'in-between' myth and fairy tale and bringing together real and imaginary geography and history, natural and supernatural, orality and literacy, legend has a hybrid narrative status, displaying a wide range of topics and forms. That explains the difficulty of classifying legends and the difference between the Portuguese and Romanian classifications available so far. Exploring two texts of (more or less 'pure') legends – one Portuguese, about 'the enchanted Moorish women' (*las Mouras encantadas*) and another Romanian, about the snake-fairy of a miner – I make the point that cultural differences, however intriguing, should be privileged in comparative ethnological interpretation.

KEYWORDS

cultural translation, comparative ethnological interpretation, *genius loci*, Portuguese folk legends, Romanian folk legends

ARGUMENT

In contemporary popular culture¹, legends are usually associated with myths and fairy tales. A search for 'myths and legends and fairy tales and fantastic stories' using the engine Google provides about 23,800,000 results in 0.75 seconds on July the 5th, 2019. Although we would be tempted to take for granted the fact that the three types of narratives function as interchangeable 'stories', a consecutive 'Google' search, this time for 'myths and legends and fairy tales and difference between' provides no less than 75,100,000 results in 0.62 seconds (July the 5th, 2019). Irrespective of the qualitative and technical parameters of our brief search, the quantity of data available in the digital universe enables us to suppose that the terms 'myth', 'legend' and 'fairy tale' are quite important to millions of 'people' online, since they seem to be three times more interested in debating the differences between the three than in employing the terms at random.

The introductory sentences above reinforce the idea that storytelling is a distinct trait of humans as 'cultural species', demonstrating, as John D. Niles suggests, their 'ability to shape an absent world through the power of words' or their 'cosmoplastic activity' (Niles, 1999: 198).

The assumption that narrative is constitutive for human mental architecture explains the main role of folk stories in popular culture: people delight in stories because they 'think' in story patterns. Following this idea, we can retrace the argument used by

¹ According to John Storey (2009: 5-12), 'popular culture' can be defined in six different ways: 1) 'culture that is widely favoured or well liked by many people'; 2) 'culture that is left over after we have decided what is high culture'; 3) 'mass culture' which is 'massproduced for mass consumption', 'formulaic, manipulative (to the political right or left, depending on who is doing the analysis)'; 4) "culture that originates from 'the people'", "not imposed 'on the people' from above" or "an 'authentic' culture of 'the people'", also known as 'folk culture'; 5) a political instrument, illustrating "the way in which dominant groups in society, through a process of 'intellectual and moral leadership', seek to win the consent of subordinate groups in society", a definition which 'draws on the political analysis of the Italian Marxist Antonio Gramsci, particularly on his development of the concept of hegemony'; 6) a postmodernist 'celebration' of the end of arbitrary, elitist distinctions between 'high' and 'popular' culture, or, if we do not support the postmodernist ideology, 'a reason to despair at the final victory of commerce over culture'.

evolutionist cultural anthropologists (such as E.B. Tylor or J.G. Frazer) to demonstrate that similar motifs in traditional oral (folk) narratives of populations who have never been in contact are determined by anthropological affinities (Dundes, 1986).

The anthropological argument has also fueled the comparative method in Humanities and especially in literary studies. In the words of Gayatri Chakravorty Spivak:

What was especially useful for us in those early days [the 1960s] was the study of *topoi*, sets of image-narrative-philosophemes that seemed to travel without either historical or psychic ballast across the history of literatures and cultures that make us code geography, write our world. The Greek god Apollo and the Hindu goddess of learning, Saraswati, share the swan as a familiar. Ernst Robert Curtius was our guide here.

At present, comparativism based on discovery of universal (anthropological) elements transcending cultural variations is regarded as dated, while focus upon cultural differences should be the potential starting point for setting up a new comparative method. In this respect, 'comparing' cultures involves a creative process of 'translating' cultures by paying attention to preserve unique cultural features embedded in particular linguistic expressions. Bogdan Ghiu refers to this approach when he reviews the theory of 'inter-cultural translation', understood as 'the new immanently-global comparativism' initiated by Jan Assmann and developed by Bertrand Westphal ('father' of geocriticism), according to which translation is invested with the political function of counteracting globalization by making 'peripheries' available to each other and revealing the 'universal' traits of 'marginal' cultures (Ghiu in Ciolăneanu; Nanu, 2018: 18, 19). The shift towards observing cultural idiosyncrasies in translation theories has also an impact on (inter)cultural anthropology, advocating the emergence of 'an anthropology of translation' (Rubel; Rosman, 2003).

This paper proposes a preliminary outline for an interpretation of Romanian folk legends in the light of recent theories of inter-cultural translation and comparativism applied in the fields of cultural anthropology, ethnology and folk narrative studies. I am not a Portuguese studies scholar and my interest in Portuguese

folk narratives was occasioned by the invitation to take part as a folklore professor at the Conference with the theme *Myths, legends and tales in translation (Mituri, legende și povești în traducere)*, in the period 7-9 May, 2018, at the University of Lisbon². However, a one year long tentative research of Portuguese narrative folklore (inevitably, in translations, since I don't speak Portuguese) has produced useful information and (more important) fruitful questions as regards the comparative method in ethnology. Therefore, I feel encouraged to refer to Portuguese folk narratives as samples of 'otherness' which set into light previously ignored openings towards an intercultural interpretation of native folk material. My aim is to initiate an unprejudiced 'exercise' of 'legend translation' in which differences prevail over similitudes and affinities, informing and celebrating cultural richness.

MYTHS, FAIRY TALES AND LEGENDS AS FOLKLORIC GENRES

From an ethnological point of view, myths are the most powerful in the series of oral traditional narratives, because they 'trigger' religious³ revelation. The original function of myth is that of a value of the religious life (Angelescu, 1999: 22) of people living in proximity to nature and sharing an oral tradition. According to laws of orality, myths are not assembled into systems⁴ but manifest as powers which often have little to do with rationality. As anthropologists who have explored the concept agree, language is not as important in a myth as the experience provoked by it and that experience is always a transforming one for the human hero who is confronted with sacred power. Therefore, when we look for the myth in folk creations, we should be aware

² The Conference was part of a larger event, the Romanian Cultural Week at Lisbon, organised by the Romanian Cultural Institute of Lisbon in partnership with the University of Lisbon.

³ By 'religion', I mean: awareness of a sacred 'centre' of human existence and aspiration towards the Sacred, according to the theory proposed by Mircea Eliade (1992).

⁴ Written 'mythologies' are 'systems' of myths 'translated' for the use of literate people. Mythologies simplify the confusing multitude of forms that myths display in traditional oral cultures, providing logically coherent 'stories'. Nevertheless, authors of artistic (literary) mythologies find their own ways back to the religious power of myths, by converting their 'mythical experience' to aesthetic emotion.

that language (in narrative form) is just a vehicle for a meaning which is beyond language. As Claude Lévi-Strauss formulates (1995: 3), 'myths get thought in man unbeknownst to him'.

Although 'texts' of myths and fairy tales may appear similar up to a point, by considering the contextual elements which are definitory to them, we understand that the two types of folk narratives are actually very different, simply because myths are believed to speak 'the truth' while fairy tales are allegedly 'lying' stories performed for the entertainment of the audience. The propension of Romanian fairy tales towards 'evasion' in a fabulous world is proved by their initial and final formulas⁵, framing an imaginary heroic adventure (Angelescu, 2002: 21). After exploring "the historical roots" of fairy tales, V. I. Propp concludes that:

sacred topics have been subjected to 'profane' interpretations since early times. By these words we mean to say that sacred stories have been transformed into profane narratives, e.g. artistic and not religious, not 'esoteric'. Nevertheless, it is impossible to establish with the utmost precision where the sacred story ends and the fairy tale begins (Propp, 1973: 464).

Legend is neither myth, nor fairy tale but it is related to both genres and has an interesting intercultural status, beginning with its name, coming from the Latin *legendum* (meaning approximately *the words/ lines that are to be read*). The term *legendum* evolved to the feminine noun *legenda*, *-ae* in Medieval Latin, referring to the written life of a saint. The hagiograph Jacobus de Voragine⁶ was the first to employ the word in the thirteenth century to name the section of a saint's biography that had to be read aloud in the commemorative day of the respective

⁵ A typical initial formula for Romanian fairy tales could be translated like this: 'There was once a time like no other time when the flea would be shoed with 99 ounces of iron and still could fly up all the way to heaven'. One frequent final formula is rhymed: 'I've been riding a strawberry like that and I've told you a lie, big and fat'.

⁶ Jacobus de Voragine was a Dominican friar and scholar born near Genoa in the thirteenth century and sanctified in the nineteenth century for his contribution to the pacification of the Guelph and the Ghibelline parties (the political struggle between these two parties in the main cities of Mediaeval Italy opposed the partisans of the Pope to those of the Holy Roman Emperor and reached its peak in the thirteenth century) (Jacobus de Voragine, in *Encyclopaedia Britannica*, 2018).

saint. The major work of Jacobus de Voragine is *Legenda aurea* (also known as the *Golden Legend*), a collection of saints' lives, of accounts of events in the lives of Christ and of the Virgin Mary, and of information about holy days and seasons, the whole arranged as readings (Latin: *legenda*) for the church year. Immensely popular in the Middle Ages, *Legenda aurea* was translated into all western European languages and gradually much enlarged. William Caxton's 1483 translation was one of the first books printed in English. Mediaeval artists found *the Golden Legend* a 'storehouse of events and persons to be illustrated' (Jacobus de Voragine in *Encyclopaedia Britannica*, 2018).

Later, *legenda* would mean a fictitious narrative, in contrast with historical (true) accounts. The first Romanian collection of folktales published in 1872 by Petre Ispirescu was entitled *Legends or the Fairy Tales* (rom. *Basme*) of Romanians. In his Romanian folklore studies in the nineteenth century (1867, 1893), B.P. Hasdeu introduces the terms *tradițiune* (*tradition*) and *deceu* (*the why/ pourquoi story/ origin story*) as substitutes for the imprecise 'legend' (Bîrlea, 1976: 213).

In folklore studies, legend is a concept referring to a category including oral narratives which are characterized by an explanatory orientation and have a cognitive function for the members of traditional (little) communities. The point of a legend is not to tell us why things are the way they are but why people think they are like that. Legends appropriate reality by connecting it to an imaginary universe that is ruled by sacred powers and expressed in traditional narrative patterns. Supernatural elements (including almighty characters such as gods and saints) are causal in legends: they 'lurk' behind the present state of facts because they have devised – according to folk beliefs – the morphology of nature and mankind.

As Arnold Van Gennep suggests, oral narratives tend to observe a law of crystallization, gradually concentrating and purifying their layers and arranging them neatly around a primordial core until the story reaches the sublime transparency of a crystal which mirrors the landscape in which it is set (Van Gennep, 1997: 198). In other words, legends (and folk narratives in general) are both

inside and outside particular cultures and that is exactly why their interpretation privileges cultural translation.

FOLK LEGEND CLASSIFICATIONS IN ROMANIA AND PORTUGAL

The international classification of folktales according to the historic-geographic method was initiated in 1910 by the Finnish folklorist Antti Aarne. Aarne's catalogue of folktale types was extended by the American scholar Stith Thompson in 1928 and revised by the same author in 1961. The German folklorist Hans-Jörg Uther published the most recent update of the Aarne-Thompson (AT or AaTh) catalogue in 2004 (*The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004, 3 volumes: FFC 284, 285, 286), referred since then in bibliographies as ATU.

The fact that the international classification of folktales (the ATU catalogue) does not include a classification of folk (traditional) legends is explained by their cultural untranslability. Besides the fact that many legends (such as toponimic or historic legends) are connected to particular geography, history and language, they also 'absorb' different cultural influences (literary, religious, mass media and others). However, after several discussions at Congresses of the International Society for Folk Narrative Research, an international model for classifying legends was proposed and published in *Acta Ethnographica*, 13 (1964). The model sketches the following classification:

- (1) Etiological and eschatological legends.
- (2) Cultural and historical legends. (2.1) Development of cultural places and cultural goods. (2.2) Legends and localities. (2.3) Events of far-away history. (2.4) Wars and calamities. (2.5) Persons who play a prominent role in a group. (2.6) Breaking the rules.
- (3) Supernatural beings and forces/mythic legends. (3.1) Fortune. (3.2) Death and the dead. (3.3) Haunting places and phenomena. (3.4) Processions and fights of spirits. (3.5) Visit to the other world. (3.6) Supernatural owners of nature. (3.7) Local spirits inhabiting cultural localities. (3.8) Metamorphoses. (3.9) The devil. (3.10) Disease demons and diseases. (3.11) Persons with supernatural (magic) gifts and forces. (3.12) Mythic animals and plants. (3.13) Treasures.
- (4) Legends (Myths of gods and heroes) (Uther, 2009: 24).

The typology of Romanian folk legends was completed in 1969 by researcher Tony Brill but due to various political reasons (hagiographic and mythical legends were not exactly politically correct during the communist regime), her work was published in two massive volumes much later, in 2005-2006. Brill lists 6032 legend type numbers organised in four classes: etiological legends (explaining the appearance of elements in the non-human universe), mythological legends (portraying mythical characters), hagiographic legends (about saints' lives) and historical legends (setting historical figures in a heroic light)⁷. Etiological legends are the most numerous, which points to the fact that they are referential for the whole category: such legends convey folk views upon cosmogony and apocalypse, about the creation of mountains, waters and stars and all the living creatures on earth, from sunflower to wolf and from swallow to snake. Many etiological legends can be catalogued as toponimic, providing an epic development of folk etymologies (Brill, 2005, 2006). Each class of legends is further divided into subclasses. For example, Mythological legends (types 13,055 – 13,895) are grouped into nine sections, numbered with capital letters: A) Destiny (Omina); B) Death – The Dead; C) Natural Spirits; D) Metamorphosed Persons (*e.g.* Revenants); E) Devil and *Avestița*⁸; F) Persons with Magic Gifts; G) Mythical Beasts and Plants; H) Mythical Peoples; I) Treasures. Each type number is illustrated by one or more complete texts, with bibliographical references and cross-references to other legend types. The catalogue is printed and available only in Romanian.

In Portugal, Centro de Estudos Ataíde Oliveira from the University of Algarve has accomplished two projects regarding classification of folktales. The first project was initiated in 1997 and envisaged completing the archive and catalogue of folktales of the oral tradition. It was carried out with support from JNICT

⁷ The legend types are numbered beginning with 10,000, consecutive to the numbers in the typology of Romanian anecdotes published by Sabina Cornelia Stroescu in 1969. Stroescu's numbering begins with 3,000. The type numbers 1-3,000 are reserved for the updated typology of Romanian fairy tales which has not been completed yet.

⁸ An 'untranslatable' feminine help of the devil, also called "Satan's wing" in Romanian folklore.

("Catalogue and Archive of Portuguese Folktales"); from FCT ("Archive and Catalogue of Portuguese Folktales and Folk Ballads ") and from the Calouste Gulbenkian Foundation (Centro de Estudos Ataíde Oliveira, 2019).

As a result of this project, *The Catalogue of Portuguese Folktales* was published in 2006, as an outcome of nine years work by Isabel Cardigos, Paulo Correia and J. J. Dias Marques (Cardigos, 2006).

According to the information on the website of the Centro de Estudos Ataíde Oliveira (CEAO):

a Portuguese edition of the catalogue subsidised by the Calouste Gulbenkian Foundation is now underway and it includes folktales from all other Portuguese speaking countries (Brazil, Angola, Mozambique, Guinea-Bissau, Cape Verde, S. Tomé, Timor), with Goa where there was a long Portuguese presence (Centro de Estudos Ataíde Oliveira, 2019)

The second folktale research project of CEAO has resulted in an electronic archive of legends or belief stories, including a database started in November 2007 and completed in 2010, with the support of FCT ("Archive and Catalogue of Portuguese Legends"). The online database is accessible at the address www.lendarium.org and 'it encompasses about 1,500 Portuguese legends which are grouped in subgenres. They are easily accessible, through keywords, titles, localities and so on' (Centro de Estudos Ataíde Oliveira, 2019).

The Archive of Portuguese Legends/ Arquivo Português de Lendas (APL) is conceived as a 'work in progress' and it "aims at gathering everything connected with legends (*lato sensu*), from oral belief narratives to 'literary' legends, from unpublished recordings to all kinds of written sources" (www.lendarium.org., 2019).

The six classes of legends included in the APL are: Sacred legends, Historical legends, Other legends, Urban legends, Etiological legends, Legends of the supernatural. Each category has subclasses according to content. For example, Legends of the supernatural have the following subclasses: Vampires, Ghosts, Mermaids, Procession of the Dead, Hidden Treasures, The

Bogeyman, Haunted Places, the Devil, Witches, Werewolves, Moorish women, Giants, Naughty devils, Spooks, Omens, Enchanted Islands, Enchanted People, Enchanted Villages, Gates to Other Worlds, Demystification, The Wind, Wizards. With a few exceptions, each entry in the APL is supplied with: bibliographical references, the complete text in Portuguese, data about the origin of the text (place) and textualization ('oral transcription', 'scientific transcription', 'memory transcription') (www.lendarium.org, 2019).

GENIUS LOCI IN PORTUGUESE AND ROMANIAN LEGENDS: TOWARDS A CULTURAL TRANSLATION

With respect to their relation to the truth, etiological legends and mythological legends (or legends about supernatural characters) are closer to myths than to fairy tales, as they tell us what happened 'in the beginning', in an indefinite past which can be related to the mythical cosmogonic reality. Historical legends can be traced to historical time because they narrate extraordinary ('legendary') episodes in the biographies of real characters such as great kings or valiant outlaws but historical time is generally abandoned in favour of a more diffuse 'time of yore' which is quite similar to mythical time because it allows manifestation of supernatural forces.

At the same time, space often anchors legends in reality, as most legends refer to concrete objects of space (be they natural or man-made) that can be found in our physical world or recognized when we read about them in a book or we see them on a map.

Therefore we can say that the coordinates of the epic universe of folk legends are mythic-historical fabulation supported by real geography and that place/ landscape and space references are very important for legends.

In a 2014 research conducted by the Finnish scholar Henna-Riikka Lindström in order to complete her MA thesis in archaeology, *Mouras encantadas* (supernatural characters in Portuguese legends) are connected to the European tradition concerning megaliths and with a "mental geography" in which dolmens are assigned different functions and legends in the course of time (Lindström, 2014).

Besides examining a corpus of Portuguese legends and translating them in English, Lindström reviews folk practices associated to Mouras and their dwellings in Portugal, most of them accounting for fertility magic performed on the stone territory of these dangerous mythical beings who can appear in the shape of a huge snake or a bull to scare out trespassers.

One early reference to legends on *Mouras encantadas* is found by José Pereira de Mello Leite de Vasconcellos in the 1734 book of Bernardo Pereyras, entitled *Anacephaleosis medico-theologica , magica, juridica, moral e politica*.

The book mentions *mouras encantadas*, who appear in the form of beautiful women or enormous snakes or as snakes with woman's hair. According to the book Mouras have treasures, which turn into coals, sand or bricks if people are trying to rob them. The writer thinks that the mouras are nothing else than earth demons (Vasconcellos *apud* Lindström, 2014: 61-62).

The content mentioned above could be labelled as a local folk inheritance of the Roman *genii locorum*, guardian spirits of places who were equally revered and feared (Grimal, 1968: 96). That label would match one of the etymologies of the word *moura*, *i.e.* the feminine form of *mouro*, traced back to the Latin *mortuus* (Portuguese *morto*) = 'dead', to the Greek *moira* ('fate', 'part', 'lot', 'destiny') and the Celtic *mahra/ mahr* (= 'spirit'). Nevertheless, because of the Moorish occupation (from the eighth until the thirteenth century), the word "moura" was associated to the Moorish occupants of the area. (Lindström, 2014: 58-59). The translation of *mouras* by 'Moorish women' in the Archive of Portuguese legends (www.lendarium.org, 2019) could be regarded as a reflection of the more popular 'Moorish theory' and an effect of Raul Rosières' 'law of transposition' in legends. According to that law, a legend can 'leave' its 'hero' if he/ she is no longer remembered and it can 'embrace' a more recent and well-known figure (Rosières *apud* Sămărescu, 2011: 58). A Church influence could also be considered as part of a demonizing process of *mouras* by reinforcing their 'pagan' identity (Lindström, 2014: 78-79).

The occurrence of *genii locorum* in the form of snakes is common in Romanian folk beliefs. According to such beliefs, every house

has a snake who protects it and brings no harm to its inhabitants. On the contrary, if people cast away or kill their house's snake, misfortune is said to follow soon and destroy their whole family (Ghinoiu, 2001: 354). As active mythical representation, the house snake does not 'seek refuge' in Romanian folk legends; he is still 'present' for people sharing the rural traditional *ethos*.

A personal narrative collected by Ana Șoit in an old mining center in the west of Romania (Roșia Montană) as part of a research of folk legends on mining and miners conducted in the period 1947-1970 (Șoit, 1974) may help us enter the 'mental laboratory' of legend.

The narrative can be comprehended only if it is related to the dense context of the miners' beliefs in a supernatural being (the fairy⁹/ the shepherd/ the spirit of the mine/ *vâlva/ păstorul/ duhul băii*) who protects every mine and the treasures inside. If miners pay attention to her/ his signals, they can avoid work accidents but if they disobey the commands of the spirit, they are cruelly punished, often losing their minds or their lives. I resume below the content of the personal narrative (told in the first person by Matei Pek, a 69 year old man at the date of the interview):

It was at the time when Transylvania was part of the Austrian-Hungarian empire¹⁰. We were working in the coal mine Tatabánya¹¹ and all the serpents in the ground were crawling away scared by the noise. Only a female snake with beautiful shining skin remained still and she looked at me straight in the eyes as if she was trying to tell me something. I looked back at her. No woman had eyes like that snake. I didn't let my comrades kill her and she became known as 'the snake of Matés'¹². Gradually, I got accustomed to her and when she would crawl through the grass I had the impression I heard my grass at home waving in the wind. One time when we were in a gallery she came quickly to us and circled us. And we heard a cracking noise. We ran out and the beams supporting the gallery collapsed. About 20 miners died in that accident. I heard my snake crying like a child, her sighs were of a human

⁹ Often assimilated with Saint Barbara (*Varvara*), the Patroness of miners.

¹⁰ 1867-1918.

¹¹ At present, Tatabánya is a small town in Hungary

¹² Matés = Hungarian pronunciation of the name Matei

soul. Then we got scared and we prepared to go home. But the snake jumped at my chest when I was about to leave. My comrades wanted to hit her, but I didn't let them do it. Back at home, I would dream of her many times. And a year later, when I was in the mine at Roșa¹³, I saw her again. And after that, whenever I found gold, she was there. I don't know if she was a fairy (*vâlvă*) or not but if she was, she brought me luck (Șoit, 1974: 30-32).

Ana Șoit remarks that Matei Pek is a gifted storyteller: his words move the audience and although the narrative is hard to believe, the details, names of real places and references to specific mining activities almost transform the 'supernatural character' of the snake in a plausible (although extraordinary) part of the narrator's experience.

Like any other personal narrative, the one above is told as a 'true story', but its content reveals a very interesting personal processing of Romanian miners' folklore. Matei Pek makes an apparently strange connection between the serpent and home ('when she would crawl through the grass I had the impression I heard my grass at home waving in the wind'; 'Back at home, I would dream of her many times'.), which makes us suppose he shares folk beliefs in 'the snake of the house'.

At the same time, 'his snake' is a female ('beautiful', with 'shining skin' and more attractive eyes than a woman's eyes), in accordance to legends about female spirits, 'fairies' (*vâlve*) who guard the mines, protecting the miners who respect them and leading the lucky ones to hidden treasures in the underground galleries.

In a larger (European and fairy tale) frame, Matei Pek's story could be referred to the 'supernatural or enchanted husband/ wife' type: it seems to prefigure an impossible love between a reptilian (although supernatural) female and a young man. According to the laws of fairy tale, a magic solution would transform the animal into human and the characters would live happily ever after. In the territory of legend, such a solution is always denied.

¹³ Roșia Montană, golden mine in Romania.

The Portuguese *mouras encantadas* can also appear as beautiful female snakes who keep treasures in the subterraneous galleries of their stone palaces. Of course, we could identify in the examples selected from the two cultures concrete manifestations of the universal symbolic pattern of the 'solar dragon'. The metaphor of space as house, tomb and body at the same time, which we encounter both in Portuguese and Romanian legends can be interpreted as an artistic synthesis of the ancient folk belief in the sacred quality of space. But in order to account for the untranslatable 'geography' of legends, we have to deal with cultural differences.

CONCLUSIONS

Ethnological interpretation consists mainly in 'writing' informal (oral, folk) cultures in an academic language, as comprehensively and persuasively as possible. Given the complex nature of the ethnological object, the results of interpretation can only be partial and depend on the quality of each particular 'writing'. In that respect, the activity of an ethnologist can be defined as 'cultural translation': it never provides a perfect equivalent of the 'source text' but it builds a bridge over a cultural gap, opening a dialogue with 'the otherness'.

The paper sets premises for an ethnological interpretation of folk legends in the framework of a revised comparative method which does not aim to identify similar elements of the compared object, focusing instead upon cultural differences in the Portuguese and Romanian folk material.

The fact that the classification of folk legends has not yet been standardized at international level, as different from the classification of folktales, jokes and anecdotes, is a powerful argument in favour of approaching legends as ideal objects for cultural translation.

The mythical representation of *genius loci* in the shape of a woman serpent can be identified both in Portuguese and Romanian legends. Nevertheless, after sketching a presentation of a few sample texts, my point is that an attempt to explain differences between texts by using their dense (historic, geographic, political, social, linguistic) cultural contexts not only

engages a fruitful dialogue between European (folk) cultures but also catalyzes our epistemological habitudes.

BIBLIOGRAPHY

- Angelescu, S. (1999), *Mitul și literatura* [Myth and literature], Univers, București.
- Angelescu, S. (2002), *Legenda* [Legend], second edition, Valahia, București.
- Archive of Portuguese Legends/ Arquivo Português de Lendas, database authored by CEAO (Centro de Estudos Ataíde Oliveira, University of Algarve, Portugal), available at: www.lendarium.org [July 3rd, 2019]
- Bîrlea, O. (1976), *Mică enciclopedie a poveștilor românești* [Little Encyclopaedia of Romanian folktales], Editura științifică și enciclopedică, București.
- Brill, T. (2005, 2006), *Tipologia legendei populare românești 1. Legenda etiologică* [Typology of the Romanian folk legend 1. Etiological legends], preface by Sabina Ispas, I. Opreșan (ed. and introductory study); *2. Legenda mitologică, legenda religioasă, legenda istorică* [2. Mythological legends, religious legends, historical legends] Saeculum I.O., București.
- Cardigos, I. (2006), *Catalogue of Portuguese Folktales*, with the collaboration of P. Correia and J.J. Dias Marques, in *FF Communications*, vol. CXXXIX, No.291, Suomalainen Tiedekatemia/ Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.
- Centro de Estudos Ataíde Oliveira, 2019, available at <http://www.ceao.info/> [July 3rd, 2019]
- Dundes, A. (1986), 'The Anthropologist and the Comparative Method in Folklore', in *Journal of Folklore Research*, 23(2/3), 125-146, available at <http://www.jstor.org/stable/3814444> [July 3rd, 2019].
- Eliade, M (1992), *Sacrul și profanul (Le Sacré et le Profane)*, translation from French by Rodica Chira, Humanitas, București.
- Ghinoiu, I. (ed.) (2001), *Sărbători și obiceiuri. Răspunsuri la chestionarele Atlasului etnografic român* [Holidays and Customs. Answers to the Questionnaires for the Romanian Ethnographic Atlas], Volume 1, Oltenia region, Editura Enciclopedică, București.

- Ghiu, B. (2018), 'Translation as meta-theory. The innovative epistemocultural potential of the translation theory and practices', in Ciolăneanu, R; Nanu, P. (eds.) *Translation and Cultural Mediation. Inside and Outside Perspectives on Romanian Language, Culture and Literature/ Traducere și mediere culturală. Perspective dinspre și înspre limba, cultura și literatura română*, 15-30, University of Turku, Finland.
- Grimal, P. (1968), *Civilizația romană (The Civilization of Rome)*, translation from French, Preface and Notes by Eugen Cizek, Vol. 1, Minerva, București.
- Jacobus de Voragine, in *Encyclopaedia Britannica*, 2018, available at <https://www.britannica.com/biography/Jacobus-de-Voragine> [May 5th, 2018]
- Lévi-Strauss, C. (1995), *Myth and Meaning*, with a new foreword by Wendy Doniger, Schocken Books, New York.
- Lindström, H.-R. (2014), *Casas das Mouras Encantadas – A Study of dolmens in Portuguese archaeology and folklore*, University of Helsinki, Humanistic faculty, Department of philosophy, history, culture and art studies, Master's thesis in archaeology, Supervisors: prof. Mika Lavento, lecturer Antti Lahelma, available at:
https://www.academia.edu/12656316/Casas_das_Mouras_Encantadas_A_Study_of_dolmens_in_Portuguese_archaeology_and_folklore._Masters_thesis_2014 [May 5th, 2018]
- Niles, J.D. (1999), *Hommo narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- Propp, V.I. (1973), *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic (The Historical Roots of the Fairy Tale)*, translation from Russian by Radu Nicolau, Preface by Nicolae Roșianu, Univers, București.
- Rubel, P.G.; Rosman, A. (eds.) (2003), *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*, Berg, Oxford.
- Sămărescu, A. (2011), *Repere pentru o teorie a legendarului [Hallmarks for a Theory of the Legendary]*, Tiparg, Pitești.
- Spivak, G. (2009), 'Rethinking Comparativism', in *New Literary History*, 40(3), 609-626, available at:
<http://www.jstor.org/stable/27760278> (July 3rd, 2019).
- Storey, J. (2009), *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, fifth edition, Pearson Longman, Harlow, England; New York.
- Șoit, A. (1974), *Legende populare minerești [Miners' Folk Legends]*, Minerva, București.

- Uther, H-J. (2009), 'Classifying Tales: Remarks to Indexes and Systems of Ordering', in *Nar.umjet.* 46/1, 15-32.
- Van Gennep, A. (1997), *Formarea legendelor (La formation des legendes)*, translation from French by Lucia Berdan and Crina Ioana Berdan, Polirom, Iași.

THE REPRESENTATION OF THE DEVIL IN THE ROMANIAN CONTEMPORARY IMAGINATION

- ▶ Mircea Păduraru
- ▶ “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași
- ▶ Romania

ABSTRACT

After nearly 50 years of communism, contemporary Romania has its borders wide open, cable TV and excellent internet connections even in the most remote rural areas. Even so, the social imaginary appears to be far from delivered from the Devil. Though the terrible phantasm has lost some features from its encounters with the atheist political regime, modernity or the increasing westernization of the country, its consecrated media, imagery and scenarios of manifestation correspond (to a substantial degree) to those established by the conceptualizations of folklore and ethnology many years ago. It has even acquired new ones, keeping up with times, proving once more its protean essence. The present reflection aims to shed light on some of the ways in which the image of the Devil challenges the local moral imagination. Devil's images will be approached under three regimes of representation: Devil as a cosmological given, Devil as rhetoric, and Devil as aesthetic categories inspired by Charles Stewart and his analysis on the Greek popular culture.

KEYWORDS

Devil, representation, image, contemporary Romania, meaning.

1. INTRODUCTION

After nearly 50 years of communism, contemporary Romania has its borders wide open, cable TV and excellent internet connections even in the most remote rural areas. Even so, the social imaginary appears to be far from delivered from the Devil. Though the terrible phantasm has lost some features from its encounters with the atheist political regime, modernity or the increasing westernization of the country, its consecrated media, imagery and scenarios of manifestation correspond (to a substantial degree) to those established by the conceptualizations of folklore and ethnology many years ago. It has even acquired new ones, keeping up with times, proving once more its protean essence. People, indeed, still encounter the Devil's images in **church** discourse and materials (exorcisms, imagery, propaganda materials, etc.), in **books** (folklore collections, fiction, etc.), in **movies** (in Hollywood/ Bollywood/ Nollywood productions as well as in local film productions, such as the famous *După dealuri/ Beyond the Hills*, from 2012). The Devil is also to be found in **daily speech**, as a most used rhetorical figure employed to designate a large variety of feelings and meanings, and in the **advertising industry** (food, alcohol, cosmetics, "adult" and so on). All these are but some fields where its expressions are visible. Moreover, various ethnographic accounts (Hedeşan, 2000; Păduraru, 2012; 2013; 2015 and others) confirm the existence of the belief in the Devil as a cosmological given, that is people still engage in "conversation" with it in quotidian situations, different celebrations and rituals, as well as in the form of "dark-arts" – witchcraft, divination, etc. (Pop-Curşeu, 2013).

The present reflection aims to shed a little light on some of the ways in which the image of the Devil challenges the local moral imagination.

2. OUR APPROACH

The Devil as a topic for research has been a rather discreet preoccupation for the Romanian ethnology (I dealt with the issue on the history of the Devil within local ethnology on other occasions, Păduraru, 2012; 2013). Even so, two ethnological traditions of approaching the phenomenon can be noticed, besides

the pseudo-ethnological reflections on the matter carried out by literary critics, national philosophers or fiction writers using folklore as main source of inspiration. The two ethnological traditions are:

a. the *systematic mythology* perspective (Vulcănescu, 1985; Coman, 1988; Olinescu, 2001 and others) which is pyramidal, hierarchic, celebrating the concept of structure and coherence in a scholarly sense, also discretely employing the Christian theology hierarchical perspectives and oppositions.

b. a *diffuse mythology* (Hedeşan, 2001), a mythology that is “more than just a nice story: it is interpretation and adaptation to reality as well as a form of participation in the memory and the community imaginary” (Hedeşan, 2001:10). According to Hedeşan’s understanding, this perspective is non-hierarchical, non-systemic, and anti-structural, in the sense that it refuses clear, pre-established structural determinations and presents a mobile, fluid shape.

“Systemic mythology” is constructed and fed with the products of “high folklore”, that is of *mature folkloric constructions*, while the “diffuse mythology” pays more attention to the *personal narratives* and *memorates*, that is with the products of *immature folklore*, folklore that hasn’t acquired (yet) a stable, well-structured shape, status which comes after the long alchemy of the folkloric circuit¹. Our perspective is inspired by Otilia Hedeşan’s diffuse mythology as well as by Leonard Norman Primiano’s concept of *vernacular religion* (Primiano, 1995). They both have in common the focus on *lived religion* and the respect for the real rather than for the consecrated academic classifications.

3. THE DEVIL AND LOCAL MORAL IMAGINATION

When I propose to focus on the relation between the Devil and the local moral imagination, I have in mind the ways in which contemporary ideas of Devil corroborate with other instances to create good/ evil distinctions and thus to participate in the construction of the moral order. This exercise of imagination takes place within a culture, Romanian culture, and therefore

¹ For *mature* and *immature folklore* distinction, see Păduraru, 2012, pp. 16-32.

mobilizes the whole complexity of cultural data, the whole frame of thinking that brings about meaning. I shall refer to three categories of phenomena, three modalities of existence by which the Devil is still experienced: Devil as a cosmological given, Devil as rhetoric, and Devil as aesthetics (as a role to be played)².

A. DEVIL AS A COSMOLOGICAL GIVEN

A number of the contemporary experiences with the Devil bear the mark of the ecclesiastical context. The baptism of children involves an exorcism assumed by the congregation by which everybody present renounces Satan, both in the name of the child, as in their own. If this act is perhaps too formalized and (maybe) with less personal/ emotional impact, the regular exorcisms and purification rituals (*sfestaniile*) possess a considerable larger impact, since they both are asked for by the believers after having been confronted with Devil's violent actions. During my fieldwork in Colțu Cornii and Scânteia (quite remote villages from Eastern Romania, near Iași, during 2013-2014) I have encountered and interviewed several people who had asked for the priests' help. Unnatural noises in the attic of the house, the presence of unknown origin waste (attributed *vreunii drac / vreunei satane*, that is to one of the Devil's agents) in someone's house or somewhere nearby, unusual activity detected in the area of the village cemetery, the sudden drops of temperature in a room, or the presence of unfamiliar sounds are all proof of the Devil's presence and therefore the help of the priest is asked. The priest comes, performs the purification rituals and some basic exorcisms and all *unclean* elements disappear.

Sometimes, informants told, the Devil is seen in "flesh and blood" – fiery eyes, black, furry, horns and tail: standing in the middle of the house and laughing, or coming out of the Prut river, or running in the night towards the court yard of the most suspect person in the community.

Besides these encounters that fit the traditional patterns of the Devil's image, that is the conceptualizations from the end of the

² These categories have been conceived and applied to the Greek cultural case by Charles Stewart in a splendid article from 2014, titled *The Modern Greek Devil: Cosmology or rhetoric?*

XIX century, I have also found new ones. In Scânteia, eight people from five families told me personal narratives about a huge tomcat that had beaten some peasants, members of their family, and two of the informants had been attacked themselves by the Devil-tomcat, all strong male, right inside their houses.

Devil however can also be a large-scale experience, involving large numbers of people. For example, a few years ago in Romania there has been an attempt to change the old passports and identity papers with modern card-devices that could bear also biological information and a chip with the medical history and other important information of the owner. The governmental initiative faced a huge wave of opposition from religious people that identified in this idea a sign of the apocalypse. There were warning emails sent everywhere (I myself have received in that period some tens from unknown senders), street protests, discourses in a special commission in the Parliament. In the end, the initiative became optional, not mandatory, as it was initially intended. However, in many villages and even in cities priests were preaching against this new card-device and its connections with the Antichrist and other apocalyptic players. Consequently, stories begun to appear. Someone placed, on a discussion forum on the topic, his own experience: he took the device from the authorities and, guided by the priest of the village, burnt the card and from that fire he heard devils screaming and saw a black, devilish smoke³. Significant is the imaginary set in motion on this occasion: popular theology motifs, naive understandings of the Bible, popular allegories, the symbolical values transformed in concrete, material elements (the Devil himself present substantially in the object), etc. Such a revelation opposes an intense objectification and historical determination of the Devil (characteristic to a prophetic interpretation) to the spiritual, allegorical and less dramatic perspective of the Church establishment, thus fulfilling the popular taste for concreteness, sacred and antithesis (further details of this case in Păduraru, 2015).

³ See the following sites and forums: <https://moldovacrestina.md/pasapoartele-biometrice-si-666/>; <https://monahulteodot.wordpress.com/2019/05/09/caderea-omului-de-la-nume-la-numar/comment-page-1/>.

In 2015, in Bucharest, a club had burned during a rock concert and together with it more than 70 young people died on that event, including some members of the band. Since the rock band was famous for its monstrous imagery and theatrical costumes, many of the religious fundamentalists had claimed that the fire was the result of their devilish invocations and also God's punishment for their Satanist messages and behaviour. There was a public scandal with a large informal polemic, carried out mostly on the Internet⁴.

In all these cases the Devil is considered to be a cosmological given, a living divine figure, to be fought with the help of the authorized ecclesiastical practices, a figure that can be invoked to offer explanations on the cause of misfortune, to account for the irrational unfavourable events, etc. This fact is rich in consequences that go far beyond the innocent consideration of religious life's boundaries: it influences political and economic attitudes, it models the understanding of time and concrete space, and it shapes perceptions of sound, matter and temperature in a moral way, as we have seen above. To sum it up, for an important part of the population, the whole social world (*weltanschauung*) is shaped by the existence of the Devil.

B. DEVIL AS RHETORIC

In Romanian language, the Devil is a very important linguistic asset. It is present in daily speech in a great number of expressions, designating a huge spectrum of meanings, nuances and attitudes: absolute superlative and excellence (*al dracului de bun!*/damn good; *dat dracului!*/ Devil's man; *bun cu draci*/ damn good; *frumoasă cu draci*/damn beautiful etc.), large categories and varieties of the worse (*arăți ca dracu*/ you look like hell; *merge ca dracu*/ it goes horribly wrong; *sămânța dracului*/ devil's seed, very evil person, etc.), surprize (*drăcovenie*/ devilish thing), *drac de copil*/ damn child, very agitated and naughty, or moral scandal such as in *drac de popă*/ a very immoral priest etc. It seems that the Romanian linguistic atmosphere is and has been so for a very long time, that is why Romanian language possesses

⁴ Here is just one site: <https://ortodoxinfo.ro/2018/10/30/clubul-colectiv-fost-templu-satanic-nu-metaforic-video-si-foto-cutremuratoare/>, but there are many others like it.

even a special verb to designate this kind of language: *a drăcui* – the action of speaking angrily using Devil expressions.

Of course, folklorists and ethnologists know that this kind of language originated in old ritual curses (Caraman, 1995; Mazilu, 2001). When belief in the efficacy of these rituals faded away, this language became simple rhetoric, expressions of negative emotional complex, but it never has been completely emptied of its original irrational/religious charge. Because even today there are people, both from the rural and urban areas, that refuse to use this language for fear that they might produce its physical appearance (the Devil's physical appearance), or for fear that this linguistic behaviour might offend God.

Devil language and stylistics are used with notable efficacy in the politic competition, as a preferable modality to downgrade the opponent by portraying him in Devil language. Because besides the dead metaphor's meanings, culturally accepted and known by all the Romanian speakers, this language seems to shelter or to retain some nuances that still allude to the irrational evil, the arch-enemy. This strategy had been used unsuccessfully by the Social Democratic Party (PSD) in the competition for Romania's presidency in 2014. Their opponent was Klaus Werner Iohannis – a German ethnic, member of the Lutheran Church, no children. The PSD propaganda depicted Iohannis by the word *neamț*, designating in Romanian popular culture both the *stranger*, not from here, foreigner, westerner (not necessarily German), but also the Devil, the radical "other". Moreover, his religious identity, not Eastern Orthodox, and his familial situation, no children, favoured a large field for parallels and allusions between Iohannis and the Devil. In all this time, the PSD candidate appeared in photos with old Romanian churches, surrounded by families (with children) dressed in local Romanian traditional clothes. Although the whole competition was framed and conceived in these terms, to push Iohannis in the arch-category of the stranger/ Devil, the PSD lost the elections, maybe because of the reasons identified by Nicu Gavriluță in his analysis, according to which the public image of Iohannis didn't meet the phantasms produced by the PSD, and so their discourse appeared violently untrue (Gavriluță, 2015).

C. DEVIL AS AESTHETICS

This is a large category. Here I shall refer to some of its expressions from the field of commercial/ advertising culture. A large number of producers choose to advertise their products by calling to the resources of the Devil imagery and their powerful symbolic capital. Indeed, in Romania (as in many other parts of the world – thanks to globalism and mass media facilities) one can get *Pizza Diavolo*, drink *seven sins* cocktail, use *Lucifero*, *Yodeyma Inferno*, *Sin* or *Dark temptation* perfume and attend night clubs with girls dressed in *she-devils*, with *horns and tails*. Besides the intrinsic qualities of a product and the preference of its physical features, it appears that the Devil imagery by which the product is advertised is not useless at all. The element of “story” or the advertised wished effect is of key importance. In this logic, the story of the product represents an offer or an indication on how to appropriate the product. No doubt that very hot, spicy pizza admits the name of *Diavolo*, a strong drink supports the connection with a religious interdiction or with an infernal figure with a well-known story, and perfumes meant to participate in one’s social identity can allow “infernal” references, if they borrow from the infernal semantic field ideas like seductive, rebellion, sin, desire, inhuman, forbidden or irresistible pleasure, etc. One of my students however argued that analysis could go further⁵. Based on field research, interviews and participative observation, the student figured that beyond the physicality of a product, choices are made also on behalf of the symbolic element added also because through the product, socially acquired or consumed, opens up the possibility of a social role to play. A role in which one’s identity is played in relation to the “theme” of the product and in front of an audience. And Devil aesthetics/ Devil narratives offer a large spectrum of possibilities, of roles to be played – especially for the culture of youngsters. In other words, mystery, rebellion, temptation, forbidden pleasure, interdiction, sin and many other “dark” ideas can be played and impersonated through the symbolical mediation of the product

⁵ Paper delivered at Best Letters Student Colloquium by master student Cătălina Suditu, *The Image of the Devil. Meaning and Symbolism in contemporary commercial culture*, Faculty of Letters, University of Bucharest. Presentation delivered on the 6th of May 2017.

advertised under the Devil aesthetics. These products shape behaviour and produce a special kind of sociability.

The aesthetic effect experienced by those who participate in the situations where these products are consumed, acquired or discussed is based on the tension that exists in the semantic heritage of each and every image of the Devil. Every contemporary use of one of Devil's images involves the co-presence of two intentions: the new, modern idea, comic, playful, maybe secularized etc., but also the old, the irrational survival, part of the religious, serious concept of Devil. The power of the aesthetic effect of these images is inconceivable in the absence of one of the terms. The new intention mocks the first. *The role* that is assumed and played in the perspective of the Devil-product story also means the management of this tension. And this tension may be sometimes more than a neuter semantic game, involving also a moral drama. It appears that this drama is never simple, but complex because all three dimensions discussed above (cosmological, rhetoric and aesthetic) are present when such an image is consumed or actualized through a role. The product advertised under a Devil story provokes a Devil rhetoric, and in the background the figure of the cosmological Devil waits for the proper moment to burst in. A few years ago, on Easter Eve, when "good believers" ought to be in church to mark the resurrection of Christ, many youngsters from Iasi chose to spend the night in a disco. In the middle of the party, the electric power suddenly went off with a loud sound. Some of the present people (who confessed to have had some feelings of guilt for not having been in church at the moment) admitted having experienced a moment of irrational fear in that atmosphere of dark, panic, disorder. In contexts such as this, the Devil image represents a chance to life for the irrational, old, serious meaning. On this occasion the rhetoric or the aesthetic can render the cosmological.

No matter the regime of representation in which the Devil is called, it is obvious that it still informs the moral universe of Romanians, both rural and urban. I am not clinging to the Eliadean theological concept of *homo religiosus* or his theory of the sacred as a very structure in the conscience of man. I shall just note that the Romanian cultural model appears to be heavily

dependent on the Devil's structuring powers and on the distinctions and nuances that it brings about. A deliver from the *evil one* is anywhere than near or imminent.

REFERENCES

- Caraman, P. (2003), 'Blestemul ca expresie folclorică a unui complex afectiv negativ', in *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*, Iași.
- Coman, M. (1988), *Mitologie populară românească*, Minerva, București.
- Gavriluta, N. (2015), *Mit, magie și manipulare politică*, Institutul European, Iași.
- Hedesan, O. (2000), *Pentru o mitologie difuză*, Marineasa, Timișoara.
- Olinescu, M. (1944), *Mitologia românească*, București.
- Mazilu, D.H. (2001), *O istorie a blestemului*, Polirom, Iași.
- Paduraru, M. (2012), *Reprezentarea Diavolului în imaginarul literar românesc*, Universitatea Al. I. Cuza, Iași.
- Paduraru, M. (2014), 'The History of the Devil within the Romanian Ethnological Studies', in *Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, 2nd Edition.
- Paduraru, M. (2015), 'The Conceptualization of the Devil and Dynamics of the Religious Field', *Journal of Ethnography and Folklore*, 1-2, p. 151-158.
- Pop-Curseu, I. (2013), *Magie și vrăjitorie în cultura română*, Polirom, Iași.
- Primiano, L.N. (1995), 'Vernacular Religion and the Quest for Method in Religious Studies', *Western Folklore*, 54, January.
- Stewart, C. (2014), *The Modern Greek Devil: Cosmology or Rhetoric?* Available from:
https://lsa.umich.edu/content/dam/modgreek-assets/Home/Window%20to%20Greek%20Culture/Lectures%20at%20U-M/LaUM_Stewart_ModernGreekDevil.pdf [September 13th 2019].
- Suditu, S. (2017), *The Image of the Devil. Meaning and Symbolism in contemporary commercial culture*, oral presentation delivered on the 6th of May 2017 in the *Best Letters Student National Colloquium* - Faculty of Letters, University of Bucharest (<http://www.comunicare-relatiipublice.ro/wp->

content/uploads/2015/05/PROGRAM-BEST-LETTERS-
edi%C8%9Bia-a-IV-a-5-6-mai-2017.pdf).

Vulcanescu, R. (1985), *Mitologie română*, Academiei, București.

<https://moldovacrestina.md/pasapoartele-biometrice-si-666><https://monahulteodot.wordpress.com/2019/05/09/caderea-omului-de-la-nume-la-numar/comment-page-1/> .

<https://ortodoxinfo.ro/2018/10/30/clubul-colectiv-fost-templu-satanic-nu-metaforic-video-si-foto-cutremuratoare/> .

IMAGES OF SOCIETY AND CULTURAL PATTERNS OF BEHAVIOUR IN ROMANIAN FABLES

- ▶ Irina David | Anca-Teodora Șerban-Oprescu
- ▶ Bucharest University of Economic Studies
- ▶ Romania

ABSTRACT

Short stories having as main characters animals endowed with human features, including the power of reasoning and speech, fables have been for many generations part of children's universe. While at a first glance their role is to entertain, as the story develops a deeper meaning unfolds. The main purpose of fables has been, since the genre was created, to offer lessons and provide advice regarding expected patterns of behaviour in a specific cultural context (Clayton, 2008; Floyd, 2017). Fables help their readers understand their own culture, get a better grasp of what is accepted and what needs to be avoided in their social interaction with others, as well as become aware of the possibility of negative consequences in case social conventions are broken. At the same time, they expose children and adults to the idea of diversity and prepare them to cope with various types of personalities, practices and behaviours, while also acknowledging the concept of hierarchy in terms of social position and status. Thus, they increase readers' cultural awareness and provide them with lessons in social ethics. This article aims to highlight the main themes discussed in Romanian fables and offer insights with regard to images of society depicted in the selected writings, as well as underline specific codes of conduct suggested as acceptable or unacceptable in Romanian culture

KEYWORDS

fable, cultural patterns, society mores, fable themes, social interaction

DEFINITIONS AND GENERAL OVERVIEW OF THE FABLE AS LITERARY GENRE

Starting from the very common, popular description of a fable as a short narrative meant to teach a moral lesson, we find several definitions of fables in the classic dictionaries. Thus, a fable is defined as a “short allegory, usually in verse, where the author uses animals, plants and objects to criticize certain mores, habits, mentalities or errors with the intent to correct them” (DEX online); or, a short allegorical narrative, most often in verse, which serves as lesson (Larousse Dictionary); also, a “short story in verse or prose meant to illustrate a teaching/precept/ life lesson” (Robert Dictionary, 1973), or “a short story, typically with animals as characters, conveying a moral” (Oxford Dictionary), and many more. It is certainly beyond the scope of the present endeavour to pinpoint all the definitions of the fable, but we will detail a few descriptions meant to give a better image of this literary genre.

Bogdan Petriceicu Hasdeu described fables as “a by-product of fairy tales, a shorter version” (in the Preface, Ciuchindel, 1966: 8). This description supports the idea of the folklore origin of fables and its predominant feature of artistic creation of the folk people. Hasdeu also notices that fables are “didactic or ethical applications of particular situations from fairy tales” (in Ciuchindeal, 1966). The famous 18th century German author Gotthold Ephraim Lessing shows that “if we reduce a general ethical principle to a special case, giving that case reality resemblance and if we compose from it a story by which the general principle is recognized, then that composition is called a fable” (in the Preface Ciuchindel, 1966: 8). Lessing highlights the fable as short narrative including the essential of a happening but does not mention the other features of these writing pieces – the ability to amuse and to instruct. Ion Heliade Rădulescu, talking about fables, said that it is “the history of the times” in which one sees “the impossible, the invention, the fiction, the allegory and, very often, the lie” (1943: 74). Also, Rădulescu notices that this conversion is not random, but done according to very strict, unwritten, but mandatory rules.

Ciuchindeal (1966: 7) shows that there are several distinct elements of this genre. Fables are written in prose or verse (in fact, the first fables appeared in prose) and allegorically transpose events from the real world of people, or present character prototypes. In the rich and diverse world of the fable, we meet peasants and kings, noblemen or officials, priests and intellectuals, different types and typologies, prototypes of the tyrant, the vain, the hypocrite, the coward, the cunning or the fearful, the greedy, or the traitor. Some of these short stories are composed as small pieces, comedies or dramas, with an exposition or introductory part, a roll of events triggered by a conflict and a denouement. Ultimately, the fable includes a moral piece of advice or moral teaching based on the events narrated, as a conclusion functioning as a lesson. The moralizing conclusion is not obligatory. In some fables, the conclusion is drawn by the reader, and in some, the “lesson” is set at the beginning. Another key characteristic of the fable is the transposition of the human universe into that of the animals. This transposition also occurs in the world of plants and objects. The need for a more plastic expression of human needs, concerns, feelings, led to these metaphors, these allegories, as well as the authors' need to express themselves unrestricted. The real appearance in the daily life of the heroes is replaced by an expressive doubling of them in the animal world (Cubleşan, 1983: 158).

BRIEF TIMELINE OF INTERNATIONAL AND ROMANIAN FABLE-WRITING

With origins in the Orient, before the 7th century BC as documented by Ciuchindel (1966: 7-8), Săvoiu (2017: 7), more evidence traces the fable's emergence in Southeast Asia, where the oldest motifs are attributed to the Indian author Bidpay or Pilbay, whose Panchatantra and Hitopadesa, composed in Sanskrit and translated into Arabic, contain a lot of the motifs and themes to be found later in the European fable. In fact, continues to document Ciuchindel (1966: 8), from India, a millennium before our era, motives and moralizing symbols began to spread to other continents and most of the traditional themes of the fable are to be found in Oriental books (Radian, 1961: 14). This spread will reach Babylonians, Egyptians, Jews – motifs found in the form of

biblical parables; then Greeks and Romans. Fables appear on the European continent in the 7th and 6th centuries BC.

In Greece, the first to write fables are Arhiloc and Hesiod, but the species finds its best reflection in the work of Aesop, a Thracian or Phrygian slave, who lived in the 6th century BC. According to historians and researchers (Herodotus, Plutarch of Heronea, Brückner, Cartoian), Aesop offered short stories in prose, with a moralising character. Most are stories with animals of an allegorical character, but they lack the moral. Aesop found his inspiration in the popular ethos and the recurrent themes in his renderings are later to be well-known and easily recognized as Aesopian motifs.

In the 1st century AD, from the Greeks, the fable is passed on to the Romans. Avian ingeniously develops themes from the creation of Aesop, versifying some of Aesop's fables. The slave Phaedrus, who wrote during the tyranny of Emperor Tiberius, becomes known as the most important fabulist of the Romans, with the work entitled *Aesopic Fables*. Fedru (Phaedrus), another Roman slave, adds to the simplicity and conciseness of Aesop's fables, a certain elegance of narration and precision of language, thus developing the genre (Ciuchindel, 1966: 9).

After a hiatus of several centuries, the fable is again popular in Western European countries. Thus, in 1270 Gerhard von Minden highlights the educational value of the fable: "Animals speak and, although what happens is not true, they teach us a lesson". In 1349 Ulrich Boner from Bern publishes translations from Avian, the Latin fabulist. In the 16th century, the German theologian Martin Luther emphasises the allegorical character of the fable, which allows animals to tell truths that are otherwise difficult to be heard. La Fontaine publishes six books of *Fables* in 1668-1694 which will influence all the genre creations in the following centuries. Starting with the 18th century, a critical and theoretical apparatus supporting the fable becomes increasingly visible: German writer and philosopher Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) asserts himself as one of the most famous theorists of the fable. In 1787 the German writer Johann Gottfried Herder publishes the volume *About images, poetry and fable*, an extensive research on the genesis of the fable and its relation to

myth. In 1788, in Leipzig, Dosita Obradovici publishes the volume *Aesop's Fables and Other Fabulists, translated from different languages into Slovenian and Serbian*. Further, in the first half 19th century, the Russian writer Ivan Andreevici Krillov, the last great fabulist in European literature, publishes his fables (1769-1844) (Săvoiu, 2017: 7-8).

It is worth noting, even throughout actual history, that fables belong mostly to satirical literature, a type of writing that conveys protest against the injustices and evils of at-the-time society. Not by accident, the periods of effervescence of the fable are related to circumstances of oppression. Aesop is a slave, La Fontaine writes during the reign of Louis XIV, Krillov writes during the despotic domination of Catherine II. In fact, this phenomenon is present in the case of the Romanian fable, as well. The period of maximum strength and popularity is known by the genre during 1830-1840, a time of social revolutionary upheaval in Romanian society, marked by struggle against the feudal regime, against the Ottoman rule, the manifestation of Enlightenment (Radian, 1961: 9).

The Romanian fable, as literary species, has its momentum in the 19th century, as opposed to the decline of the genre in Western literature, during the same century. A cornerstone in this regard is Dimitrie Cantemir, who uses animals and, as such, allegory in his novel *Istoria ieroglifică/ The Hieroglyphic History*, written between 1703-1705, to present the noblemen life at the royal court, mirroring situations and contexts that reflect the political intrigues and clashes of his time (Radian, 1961: 17). Still, our first fabulist is considered to be Dimitrie Țichindeal (1814). In his fables written in prose Țichindeal condemns, in Aesopic manner, the political and power abuse of the Habsburg rule over the Romanians in Banat. Although his fables are considered to be no more than mere translations, very close to the original models the author has undoubtedly been inspired by, Țichindeal is a pioneer in the development of the Romanian fable (Radian, 1961: 19).

In the first half of the 19th century, the fable becomes one of the favourite genres of Romanian writers. Cultivated by important authors of the period, Gheorghe Asachi, Anton Pann, Alecu Donici, Ion Heliade-Rădulescu, the literary genre finds Grigore Alexandrescu (1847) as its most original Romanian fabulist. In

the second half of the 19th century, less-known authors try their hand at writing fables, but also valuable writers, for whom the orientation towards the genre occurs incidentally – Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hașdeu, Ion Luca Caragiale.

In the 20th century, no Romanian authors are to be noted exclusively for their writing of fables. The species represents one aspect of their work for writers such as Cincinat Pavelescu, Vasile Militaru, George Topîrceanu, Tudor Arghezi, Marin Sorescu and others. Chronologically, according to the well-delineated timeline of Adrian Săvoiu (2017: 8-9), the picture of the history of the Romanian fable would look like this: in 1703 Costea Dascălul from Scheii Brașov copies *Viața lui Esop/ The Life of Aesop*; in 1717 Vasile Ieromonahul (Basil the Hieronymite) copies *Pildele lui Isop cu toate jiganiile/ The Parables of Isop with All the Beasts*. In 1795, the first edition of the popular book *Esopia* is printed, comprising the life and parables of Aesop and in 1814 Dimitrie Țichindeal prints in Buda *Filosoficești și politicești prin fabule moralnice învățături/ Philosophical and Political Issues by Means of Fables and Teachings*, the first volume of fables in Romanian literature. In 1836 Gheorghe Asachi publishes *Fabule alese pe românie aduse/ Particular Fables for Romania*; in 1842 Alecu Donici prints a volume of *Fables*, where influences of the Russian writer Krillov can be recognized. In 1847 Grigore Alexandrescu publishes the poetry volume *Suvenire și impresii, epistole și fabule/ Souvenirs and Impressions, Letters and Fables*, which renders him our most important fable-writer in the 19th century. Thus, until and including at least the first part of the 19th century, in Romania, the fable is spread through copies and prints of already existing material.

In 1860 Ion Heliade Rădulescu publishes the study *Fabula/ The Fable*, the first theoretical and critical volume dedicated to this genre for us. He analyses the beginnings of the species in Antiquity, its evolution, present representations, with illustrations from the main authors in world literature. In the second half of the 19th century, writers such as Grigore Tăutu, Constantin D. Aricescu, Gheorghe Baronzi, Nicolae T. Orășanu, and occasionally Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Bogdan

Petriceicu Haşdeu, Ion Luca Caragiale publish fables. In 1895 Costache Bălăcescu publishes a collection of fables – *Culegere de fabule/ Collection of Fables*, followed by George Ranetti, who publishes in 1907 a volume entitled *Fabule/ Fables*. Starting with 1934, fables acquire a systematization and a theoretical and critical apparatus that consolidates their status in Romanian literature.

Between 1934-1936 Gheorghe Cardaş publishes the anthology *Fabula în literatura românească (vol. I-II)/ The Fable in Romanian Literature (vol. I-II)*. In 1946 Marcel Breslaşu publishes *Nişte fabule/ Some Fables*. In 1957 Tudor Arghezi publishes fables in the volume *Sihuri pestriţe/ Painted Verse*, illustrating best the fable as literary genre in the 20th century in Romanian literature. In 1961, the anthology of the Romanian fable appeared, an edition curated by Sanda Radian. Then, in 1966 *Antologia fabulei româneşti. De la începuturi până în zilele noastre/ Anthology of the Romanian Fable. From Beginnings to Present Day* is published, an edition curated by Constantin Ciuchindel. In 1976, *Fabula în literatura română/ The Fable in Romanian Literature*, an anthology by Georgeta Loghin is published. In 1983, Sanda Radian publishes the volume *Măştile fabulei/ The Masks of the Fable*, a detailed overview and analysis of the stages of evolution of the species in Romanian literature.

KEY SOCIO-CULTURAL THEMES IN ROMANIAN FABLES

In her anthology, Sanda Radian (1983) highlights the idea that the fable as a literary genre was extremely popular in Romania especially at the beginning of the 19th century, as it was perceived as an instrument to support people's revolutionary ideas. It allowed them to safely express, under the hood of allegory and humour, their discontent with the problems of Romanian society. Irrespective of the period when specific fables were created or adapted from those widespread in other cultural spaces, the themes they focus on are universally recognisable.

A favourite topic among Romanian authors was the image of a highly divided and hierarchical society dominated by inequality and desire to accede to a higher position. A fable that depicts this

view on society is Grigore Alexandrescu's¹ *Câinele și cățelul/ The Dog and the Puppy*. The story opens with Samson the dog having a discussion with an ox in which he complains about stronger creatures having more benefits than him and demanding to be treated with respect. He claims that he himself has no such desires of grandeur and that he is happy he can maintain friendly relationships with all types of creatures. Samurache the puppy overhears the conversation and congratulates Samson for his views on equality and social inclusion. The dog is surprised at the puppy's interruption, patronising him and telling him he wants equality for himself, not for puppies. The author of the fable concludes by stating that this type of behaviour is frequently met and that people are interested in their own social accession, not in that of those they perceive as inferior.

Other fables show that some characters' desire to get to a powerful position in society and the rejection of those from lower layers of society goes as far as forgetting their origins and no longer acknowledging their own relatives. In Grigore Alexandrescu's *Boul și vițelul/ The Ox and the Calf*, the main characters are an ox who due to lucky circumstances rather than to personal traits is appointed in a high position in the herd and his nephew the calf. Happy to hear of his uncle's good fortune, the calf goes to visit his uncle to ask him for some hay. The ox first pretends not to see him and later, when a servant tells him his nephew came to visit him, he pretends he does not have such low-rank relatives.

Another theme that appears in many fables is that of leaders unfit to rule, who are either unwilling to admit it or simply unaware of their own inability. In *Boierul și argatul/ The Nobleman and the Servant*, George Topârceanu² tells the story of a nobleman trying to cross a river on a narrow bridge. Since he was riding his horse and the bridge was too narrow, he asked his servant to carry the

¹ Grigore Alexandrescu (1810-1885) was a Romanian poetry and prose-writer. He is considered by many the creator of Romanian fable as a literary genre, not because he was among the first fable-writers in Romania, but because he was the one that transformed fable-writing into a key genre in the Romanian literature at that time.

² George Topârceanu (1886-1937) was a Romanian poet, prose-writer and literary journalist.

horse over the river. The servant obviously said he is not capable of doing it and his master's conclusion was that the man is simply lazy and looking for excuses. A similar attitude and lack of empathy is highlighted in Grigore Alexandrescu's *Lupul moralist/ The Moralistic Wolf*. In this fable, the main character is a wolf under whose rule his fellow predators are given free reign over the subjects. Tired of this situation and convinced things have gone too far, the wolf calls them and draws their attention to the fact that their behaviour is extreme and there might be negative consequences. What he seems unaware of is that he himself is wearing a sheep's skin as a mantle, which does not go unnoticed by those he invited to the discussion. In *Elefantul/ The Elephant*, another fable written by the same author, the elephant is chosen ruler and one of his decisions is to appoint the wolf minister over the sheep. When they can no longer accept the losses and the lives sacrificed by the wolf, the sheep decide to inform their ruler the elephant about the situation. The wolf defends himself by saying all he wants is one skin from each sheep. After careful consideration, the elephant decides the sheep should benefit from his protection and he orders the wolf to not ask for more than one skin from each sheep.

In all these fables, the theme of leaders unfit for their position is combined with the theme of the masses unaware of their own power. In *Elefantul/ The Elephant* it is clear that the sheep are more numerous and they could do something to eliminate the rule of their emperor the elephant or their minister the wolf. However, they seem willing to accept their fate and do very little to change their own situation. A different situation is depicted in Tudor Arghezi's³ *Tâlharul pedepsit/ The Punished Thief*, where a mouse decides to enter a beehive convinced that his size, bigger than that of any bee, will allow him to steal honey without the bees being able to stop him. What he did not expect was for the bees to join forces and defeat him, proving that as long as the potential victims collaborate they can overcome bigger and apparently stronger enemies.

³ Tudor Arghezi (1880-1967) was a Romanian poet, prose-writer and publicist.

Another important lesson that Romanian fables convey is that predators will always remain predators, even when they pretend to have changed. Alecu Donici's⁴ *Leul la vânat/ The Lion Hunting* is centred around four characters – the lion, the dog, the fox and the wolf – who decide to go hunting together and promise to share the pray. It is the fox who manages to make the kill and the four gather to share the prey, as they had previously agreed. The lion splits the hunted animal in four equal parts, but he refuses to share them and keeps them all for himself, threatening the others that if they do not agree he will fight and defeat them. Another fable which focuses on the idea that some characters cannot and should not be trusted is Grigore Alexandrescu's *Șoarecele și pisica/ The Mouse and the Cat*. In this story, Raton the mouse is having a walk when he meets Pisticovici the cat. The mouse's first reaction is naturally to run away. However, the cat starts speaking to him, telling him that he himself is not like his fellow cats. He assures the mouse that he has no intentions to harm him, because he has given up eating meat and he is even thinking of becoming a monk. Convinced that the cat is his friend, Raton takes him to meet his fellow mice and they decide to throw a party for the cat. During the party, the cat reveals his true face and starts feasting on the mice, proving that his words and promises had been just a ruse.

It is interesting that rather than putting the blame exclusively on the predators themselves, Romanian fable writers show that the prey, those who refuse to see the signs and allow themselves to be fooled, bear some of the blame. Rather than trusting others blindly, it is everyone's duty to take care of themselves and to outsmart those who try to harm them. Dimitrie Țichindeal⁵ emphasises this idea in many of his writings. In *Lupul și capra/ The Wolf and the Goat*, he tells the story of a wolf who tries to convince a goat to get down from a steep mountain cliff and come closer to him so they can have a friendly conversation. The goat

⁴ Alecu Donici (1806-1865) was a Romanian fable-writer and translator.

⁵ Dimitrie Țichindeal (1775-1818) was a Romanian fable-writer and translator. Although his fables are considered to be no more than mere translations, very close to the original models the author has undoubtedly been inspired by, Țichindeal is a pioneer in the development of the Romanian fable and his choice of fables and themes reflects aspects of Romanian culture and society that the writer wanted to draw attention to.

refuses, understanding his motives are not unselfish and manages to remain safe and unharmed. A similar message is transmitted by *Lupul și calul/ The Wolf and the Horse*, in which a wolf pretends to be concerned with the horse's health, while trying to find a good spot to launch an attack. The horse pretends to believe the wolf is truly concerned for his wellbeing and lures him close only to hit him with one of his hoods. Similarly, *Câinele și lupul/ The dog and the wolf* shows that the potential prey can outsmart the predator. In this fable, a wolf tries to enter a dog's yard and attack him. Feeling the odds are against him, the dog convinces him to come another day when there will be a wedding and more food around, so the dog will get fatter and the wolf will have more to eat. However, when the wolf comes back the dog is safely tucked inside the house and the wolf cannot reach him.

Apart from being aware of potential dangers and doing their best to avoid them, fable readers are also advised to be aware of their own strengths and weaknesses, as well as to know their own place in society and act accordingly. In fables which promote this message, society is depicted as true mirror, one that everyone should pay attention to for being able to get feedback regarding their own personality and expected patterns of behaviour. In *Bivolul și coțofana/ The Buffalo and the Magpie*, George Topârceanu uses three characters to transmit his message. One of them is a dog, who sees a magpie walking on the back of a black, fierce-looking buffalo. Amazed at this sight, the dog immediately thinks the buffalo can be taken advantage of and decides to take a free ride himself. So, he jumps on the buffalo's back. Of course, once he realises what has happened, the buffalo throws him down and clearly explains that he only accepts the magpie because she keeps insects away from him and thus offers him a precious favour in exchange for him accepting her on his back. However, the dog cannot offer anything in return, therefore he should not expect to be treated the same. A similar idea is expressed by Grigore Alexandrescu in *Măgarul răsfățat/ The Spoiled Donkey*. The main character of this fable is a donkey who feels jealous thinking of how much time his master was spending with a puppy, with whom he was playing a lot. Noticing the puppy often touched the master with his paws, he decides he would do the same, hoping this would change his master's attitude towards him

and he would start being treated the same way as the dog. So he goes to his master, who was sleeping, and hits him with a hood. The results were obviously not what he had expected and he is punished for his behaviour.

CONCLUSIONS

From the earliest times, man observes and preserves in the popular ethos the traits similar to his human nature found in animals, insects, even objects. In other words, these striking resemblances, as well as the need for a better or more plastic expression of feelings, of needs, led to metaphor, to allegory. The metaphor has persisted, but its functions have changed, according to the situations and circumstances described. Either revealing character faults or exposing instances of despotism or dictatorship when freedom of expression is restricted, the appeal to allegory appears naturally, as necessity. In fact, what makes the fable a genre tasted by the masses is “the apparent naivety, which gives the possibility to raise the most interesting issues by naturally reducing them to their essence, the keenness to reveal problems in a dynamic and concise action, the healthy humour, the fruitful acquisition and use of folklore sources” (Radian, 1961: 10).

In fables, references are direct, comments are sharp, they are full of allusions and they allow for critical interpretations. The accents of social criticism are sarcastic, manifest, insinuating, the daily appearance of human society is replaced by a very expressive doubling of it in the animal world. Here is a true character gallery, in which we recognize features of human origin, whose truth and counterpoint in human society are painfully real. By attributing to animals the vice and shortcomings of humans and their deeds that harm human status, fables are meant to awaken in the targeted reader the desire not to be recognized in the position of the stigmatized or ridiculed animal (Ciuchindel, 1966: 5). The structure of the fable is quite static, predictable and crosses time in the same format. Those that circulate are the topics, the reasons, while the final moral receives new and resonant meanings, specific to the social and political conjuncture in which the fable is elaborated. BC Rădulescu remarks (in Popovici, 1943: 74): “during all despotic rule, authors were forced to moralize people through fables, so that the lesson did not seem so harsh”.

Fables are short, entertaining, and encourage creativity, empathy, different viewpoints. Furthermore, they highlight and demonstrate desirable or undesirable character traits, emphasising human shortcomings that might not be as easy to recognize if the characters were human. They criticize human negative character traits under the mask of storytelling, humour, allegory, while communicating shared history and socio-cultural values, offering insights into values, beliefs, practices specific to a given cultural framework. Aimed apparently at children, but suitable for audiences of all ages, they provide a better understanding of surroundings, behaviours and situations that one may encounter. They increase awareness of the consequences of poor decisions, encourage readers to develop coping mechanisms to handle challenging circumstances and suggest social do's and don'ts in the form of moral pills.

Fables serve to entertain, but only at first glance. Instead, the texts offer lessons and provide advice regarding expected patterns of behaviour. In addition, fables help readers understand own culture, get a better grasp of what is accepted and what needs to be avoided in social interaction, become aware of negative consequences when/if social conventions are broken and they expose children and grownups to the idea of diversity and prepare them to cope with various types of personalities, practices and behaviours.

REFERENCES

- Alexandrescu, G. (1842), "Căinele și cățelul", in Săvoiu, A. (ed.), (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 95-96.
- Alexandrescu G. (1842), "Boul și vițelul", in Săvoiu, A. (ed.), (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 105-106.
- Alexandrescu, G. (1842), "Lupul moralist", in Săvoiu, A. (ed.), (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 100-102.
- Alexandrescu, G. (1842), "Elefantul", in Săvoiu, A. (ed.), (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 88-91.

- Alexandrescu, G. (1842), “Șoarecele și pisica”, Huzum, G. (ed.), (2015), *Fabule românești*, Editura Astro, București: 14-16.
- Alexandrescu G., ‘Măgarul răsfățat’, Available at:
http://www.grigorealexandrescu.ro/opere/fabule/magarul_rasfat.at.html#.XZLvZWZRU2w [September 30th 2019].
- Arghezi, T., ‘Tălharul pedepsit’, Available at:
<http://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/talharul.php>
 [September 30th 2019].
- Ciuchindel, C. (ed.), (1966), *Antologia fabulei românești*, Editura Tineretului, București.
- Constantin, C. (ed.), (1983), *Gr. Alexandrescu. Satire și fabule*, Minerva, București.
- Donici, A. (1840, 1842), “Leul la vânat”, in Săvoiu, A. (ed.), (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 73.
- Floyd, S. (2017), ‘Sharing Fables is More Critical Than Ever’, Available at <https://www.augusthouse.com/single-post/Sharing-Fables-is-More-Critical-Than-Ever> [March 31st 2019].
- Heliade Rădulescu, I. (1943), *Fabula*, in *Opere, II*. Critical edition by D. Popovici, Editura Fundațiilor, București: 43.
- Huzum, G. (ed.) (2015), *Fabule românești*, Editura Astro, București.
- Lungu, M. (2011), *Fabula în literatura pentru copii*, New Didact, Râmnicu Vâlcea.
- Radian, S. (ed.), (1961), *Antologia fabulei românești*, Editura pentru literatură, București.
- Radian, S. (1983), *Măștile fabulei*, Editura Minerva, București.
- Săvoiu, A. (ed.), (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București.
- Topârceanu, G. (2017), “Boierul și argatul”, in Săvoiu, A. (ed.), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 212.
- Topârceanu, G. (2017), “Bivolul și coțofana”, in Săvoiu, A. (ed.), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 211-212.
- Țichindeal, D. (1814), “Lupul și capra”, in Săvoiu, A. (ed.) (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 15.
- Țichindeal, D. (1814), “Lupul și calul”, in Săvoiu, A. (ed.) (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 16.
- Țichindeal, D. (1818), “Câinele și lupul”, in Săvoiu, A. (ed.) (2017), *Antologia fabulei românești*, Editura Art, București: 17.

- ***. *Dictionnaire Larousse*, Available at <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fable/32541?q=fable#32455> [August 14th 2019].
- ***. *Dicționar explicativ al limbii române*, Available at <https://dexonline.ro/intrare/fabul%C4%83/19954> [August 14th 2019].
- ***. *Oxford Dictionary*, Available at <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fable> [August 14th 2019].

ADAM AND EVE IN ALIXĂNDRIA:
A ROMANIAN VERSION OF THE MYTH OF THE FALL

- ▶ Brîndușa Grigoriu
- ▶ Alexandru Ioan Cuza University of Iași
- ▶ Romania

ABSTRACT

Thanks to the venerable *Codex Neogoeanus* (1620), the Romanian romance of Alexander the Great, *Alixăndria*, dating back to the end of the sixteenth century, treasures one of the most remarkable rewritings of the myth of the Fall, in which Adam and Eve are shown in a Promethean light, each of them being enchained by immaterial hands on the top of a high mountain. The only attitude the romance recommends to spectators is to draw a philosophical conclusion on the moral connotation of facts, without trying to break the chains and free God's prisoners, who must wait for the Judgment Day. In the meantime, their third son, Seth, together with his children, adopts a lifestyle which favors fruit-harvesting while rejecting agriculture, in a social world resting on the same separation of the masculine and feminine. A community of women and one of men develop on two separate islands. In order to procreate, a thirty-day stay of nubile ladies among nubile lads is permitted, during which they are lawfully married and inseminated, then asked to return to their island in order to give birth to the offspring of fallen humanity. Unsurprisingly, Adam's descendants also beware the power of femininity, and Alexander himself is warned against the temptation to look onto the She-island, lest he should face sudden death. The romance offers a challenging rewriting of Genesis, in a unisexual environment which seems to illustrate the idea that men and women come from different planets and cannot achieve genuine, lasting, legitimate togetherness.

KEYWORDS

Romanian Romance, Edenic myth, rewriting, homosocial lifestyle.

The Romanian romance of Alexander the Great, *Alixândria* (1550-1600), preserved in the venerable *Codex Neagoeanus* (1620), is a bouquet of European flavours: it embodies the literary translation and adaptation of the Serbian version of the legend, which was composed in the thirteenth century in Croatia, thanks to the Italian reworking of the Latin prose tradition reshaped by some Greek colonists in Venice, under the influence of a few French courtly poems.

In the hope of revisiting the myth of Paradise according to the horizon of expectations of sixteenth-century European literature, *Alixândria* invites readers to contemplate the solitude of Adam and Eve after the Fall, and to taste of its bitter fruits.

Indeed, the solidarity of the first couple at the outset of human History is suspended in the romance, and the two body-mates lead separate lives haloed by their errant souls. The narrative motif of monadic penance is well represented in the European apocryphal tradition, where Eve's fasting days are usually outnumbered by Adam's and distinguished by Satan's enticing attentions¹ (Murdoch, 2009: 146).

Instead of begetting children as they do in the storyline of the Bible, the Romanian avatars of the ancestors of mankind twist and shout to the music of their chains, forever in torment. Fecundity and erotic intercourse are lost along with paradise, and so is the meaning of this post-lapsarian existence leading to a reiteration of a barren present, without any accumulation in terms of happening or becoming.

The focal character of the narrative being Alexander, human discovery – presented as a conquest of meaning – must embrace even the darkest adventure: nothing is too much for a civilizing hero, not even the failure of a divine civilization. Thus, when the male embodiment of anthropogenesis makes his first appearance

¹ The Paradise of *Alixândria* must be placed not only under the seminal influence of the Bible, but also in the wake of the medieval versions of *Vita Adae et Evae*, widely spread throughout Europe owing to vernacular translations and amplifications of the matter, in which the fallen creatures are generally in a sexist manner, according to which Eve's penchant to evil is more striking than Adam's; even in death Adam is superior to Eve, ascending to heaven, while she is merely inhumed. (See Fritz, in Nobel, 2005, t. 1: 101 sq.).

in the oldest surviving manuscript of the story, during the emperor's journey toward Eden, he is depicted in an astounding posture meant to trigger philosophical questioning: "there was a man tied up to the mountain [top] with iron chains. And his height was of 500 ells, whereas his waist was of 400 ells. When he cried, his voice was heard at a three-day distance. And they dared not approach him. They went by, and marveled much at him."² (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 9r, p.138).

The gigantesque stature of this "marvelous" apparition is evocative of the original state of grace attributed to primeval creatures made in the image of God. At the other end of the height spectrum, early modern thinkers would typically situate the first family's "declining" progenies (Prohin 2014: 143), relevantly depicted as dwarves³, creatures having lost not only esthetic harmony, but also the *stasis* of an eternal, atemporal present – "*illud tempus*" (Eliade, 1991: 81) – and the nobility of "*illud locus*" (Memelis, 2009: 80-81). Hyperbolically visible and audible, disturbing yet autistic in his being-in-the-world, Adam appears to be a superhuman figure, dwarfed by infernal circumstances.

As the chained man howling at Alexander (or rather in front of him) bears no identity mark – not even a leaf garment to hide his nudity, or a branch of the forbidden tree, to point to his lapsarian *exemplum*⁴ – the reader is left wondering without a clue. The Titanesque enigma of his identity is deepened by the fact that the would-be father of mankind and namer of all creatures is presented as a being deprived of any verbal competency: nameless in his self-presentation, wordless in his lyricism, he simply adopts

² In Romanian: „Și era acole legat un om de munte cu verigi de fier. Și era lung de 500 de coți și gros de 400 de coți. Și unde plânge, glasul lui să auzе în 3 zile cale. Și nu cutăzără să să apropie de el. Și trecură și să mirară mult.”

³ Dwarves in medieval tradition are a common image for present humanity as compared to the giant past built by wise, unparalleled ancestors. In 1159, John of Salisbury attributed this image in *Metalogicon* to Bernard of Chartres. On this metaphor and its universal appeal throughout the centuries, see Dorizzi et al., 2014: 41.

⁴ Adam's educational program was reiterated by priests trying to embrace God's strategies of punishment and expiation, this pragmatic reading of Genesis being a normative device in medieval times. For a striking usage of Adam's exemplum in an ecclesiastical sermon, see Carlson Jr., 1975: 89.

the “emotionology” of a convicted malefactor dangerous enough, given his physical dimensions, to require permanent shackling and rocky isolation. Indeed, there is a relevant set of “attitudes or standards” that the characters of the text must “maintain [...] toward basic emotions and their appropriate expression” (according to the universalistic definition of emotionology launched by Stearns and Stearns, 1985: 813), and this implicit, normative set entails on the giant’s part the production of non- and para-verbal expressions of an unequalled intensity, corresponding to a specific kind of negative affect: the grief of being exiled.

The reader is awoken to a human *status quo* going beyond Judeo-Christian forms of justice; the giant embodies a Promethean agony, as well as an Adamic experience of Christ’s Crucifixion. Indeed, the narreme of chastised transgression and the context of the prisoner’s atonement suggest that the lamenting giant could well be Atlas’s brother, here victimized by a revisited Jupiter who may have decided to leave the eagle out of the Olympian punishment scheme, being “only” concerned with the victim’s fettering to the rocks of a Caucasian-like mountain. In a wider perspective, this “binding complex” mediates the recognition of an “archetype of [man’s] own situation in the world” (Eliade, 1991: 117 *sq.*).

Moreover, the loneliness of the fallen individual and his quasi bestial condition, signaled by the loss of the faculty of articulate speech and by the obnubilation of the vocation of interpersonal communication, subtly restructures the dichotomy of the tormentor and the tormented, as described in traditional scripts of transgressors’ incarceration. One could say that this man, monster or Titan manages to punish *himself*, in the absence of any visible oppressor, having interiorized the judging and punishing instances. There is, most probably, a Protestant inspiration in this intrapersonal experience exacerbating “the post-Fall state” in which man “fluctuate[s] between shame and guilt” (Boyd, 1996: 24), absorbed in his emotional work of compunction.

In order to shed some contextual light on the universe of the Romanian version of Alexander romance, transcribed by priest Ion the Romanian of Sânpetru, near Braşov, it is relevant to

mention that, “early in the sixteenth century, [...] Romanian religious life [is influenced by] the arrival of Protestants, both Lutherans and Reformed, from German-speaking areas [...]. Although they initially had their greatest success in the German-speaking communities, both a Hungarian- and a Romanian-speaking Protestant movement emerged. Transylvania also became home to an important (and the surviving) wing of Unitarianism (non-Trinitarian Christianity) which had also emerged in the sixteenth century and established itself briefly in Poland” (Melton, Baumann, eds., 2010: 2433). Innervated by these veins of European spirituality, the Transylvanian avatar of the fallen hero goes on moaning introspectively, doomed to enact Luther’s and Melanchthon’s conceptions of the “bound will”, according to which “the human will is completely under the control of its emotions and can produce nothing good [, as] nothing takes place apart from God’s will. All human actions are placed within divine predestination” (Dingel, in Kolb, ed., 2008: 45).

In the heavenly script of the emperor’s education novel, *alea jacta est*. Tacitly aware of the inutility of any societal intervention in Adam’s fate, Alexander and his troops choose to ignore the convict’s helpless condition, without attempting to soothe him. Faced with the recognition of the inflexibility of divine justice and of the flawed nature of the penitent⁵, the victor’s emotionology implies the avoidance of any form of human participation, empathy or commiseration: wondering seems to suffice, on the spectator’s part, to make the bookish transcendency of this *exemplum* work. Ultimately, the two demiurgic hypostases of Man fuse into one intriguing symbol by galvanizing the myth of the fire stealer (Schwartz, 2004: 137) and the archetypal plot of a “God who binds” (Eliade, 1991: 92 *sq.*). And the mythical itinerary of the romance keeps projecting its (transparent) mysteries.

⁵ On this paradox of unblamable blame in the sixteenth century, Calvin “leaves it to the devout reader to affirm two things that carnal reason cannot harmonize: God’s decree and Adam’s responsibility”. See Gerrish, in McKim (ed.), 1984: 117, n. 35.

After a three-day walk, Alexander and the neophytes in his army discover the womanly counterpart of the giant, who faces a comparable state of high-reaching captivity: “Then they [...] arrived in front of another high mountain. Up there, a woman was bound to the top with iron shackles. And her height was of 400 ells, whereas her waist was of 300 ells. A serpent had coiled around her, from the feet to the head, and it held her mouth with its teeth. When it cried, her voice was heard at a five-day distance. And they went by, and marveled at that.”⁶ (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 9 v, p. 138-9)”. This primitive, primordial woman seems to experience, in her turn, the binding disgrace attributed to the man she is separated from; thus, she has herself a mountain to inhabit, fetters to wear and a stream of unspeakable narremes to focus on. Her mode of communication is likewise limited to the emission of *pre-* or *post-*semantic sounds.

All the same, a significant difference is to be noticed: the first woman is neither lonely, nor alone. She has a pet (or a parasite!) by her side – a snake – to keep her company in the everyday performance of colossal grieving, which sounds significantly louder (being heard at a five-day instead of a three-day distance). Her emblematic posture suggests that the script of torture (involving the mutual dynamics of the tormented and the tormentor), veiled in the masculine paradigm of agony, is manifest in hers: if the coils belong to *the* Snake itself, who tightly embraces her entire body, this instance of human wailing could be a mere reaction to the “Terrible Sovereign” or “master of bonds” (Eliade, 1991: 118 *sq.*), rather than another form of contrition. Eve’s lyricism has plainly dramatic overtones: “I will put enmity between you and the woman, and between your seed and her Seed; He shall bruise your head” (Genesis 3:15), and this mythical duo of the Fall commands an integrative, retroactive reading of Adam’s solo.

At a different level of plot relevance, the *bouche-à-bouche* of the first human wife with the sharp-toothed Other invites the audience

⁶ In the original: „Și merseră 3 zile și ajunseră la alt munte nalt. Și era acole legată o muiere cu veriği de fier. Și era lungă de 400 de coți și groasă 300 de coți. Și era învăluit un șarpe de la picioare până la gură, și-i ține gura cu dinții șarpele. Și încă unde zbiera elu se auzie glasul ei 5 zile cale. Și trecură și să mirară.”

to contemplate a pattern of substitution and bereavement which includes a suggestion about *who* left *whom*, and for *whose* sake... In order to make sense of the data, the relational node of anthropic captivity must be considered *in absentia* (as a consequence of Adam's replacement!), as well as *in praesentia* (as an effect of the serpent's proximity to Eve). Otherwise, the yelling process in itself is hard to imagine, in the literal context of a joint, stifled, oral and choral production.

If one were to favor a polyphonic interpretation, however, the most relevant specular medium of Eve's intimacy with chthonic demons would be the occult traditions gravitating around the myth of Lilith, "presented in Talmudic and Midrashic literatures as a devouring female demon with masculine traits" and enjoying a growing popularity in Renaissance Europe (Rousseau, 2003). In view of this understanding, and in spite of the biblical decoupage of the Genesis corpus to a sole human couple (Adam and Eve), one could well accept the (parallel) reality promoted by folk narratives and formulaic charms all over Europe: the *first* woman was Lilith rather than Eve, a runaway rather than an exile, a self-sufficient creature rather than a second-hand creation. Depicted as a Godlike humanoid, she is said to reject phallocracy and prefer diabolic intercourse.

This insolent *first lady* was known as early as 2000 BCE, thanks to the Sumerian epic *Gilgamesh and the Huluppu Tree*; she is frequently mentioned in Talmudic passages, and reputed to have developed a series of fecund relationships with serpentine companions at the seaside, after having deserted her human match and her Edenic environment (according to the Zohar, see Biggs 2010: 188 sq). Her haunting presence, feared and fantasized across Eurasia, goes under the name of *Avestița* in Romanian folklore and proliferates in the sixteenth-century hagiographic matter developing around the *Vita* of Saint Sisoe (Evseev, 1997: 37). What is more, she is held responsible for the constant misogyny associated with the emotional climate of the Fall⁷. In

⁷ The feminine counterpart of Adam, similarly made of dust, is fantasized as a dangerously free agent using her mouth in a more unorthodox way than Eve, swallowing blood, sperm and spiritual essences without any sense of culpability or nostalgia for paradise. Thus, it has been remarked that "the negative valorization

Alixândria, the temptation of a sensuous, serpentine, fusional she-being is circumscribed by the detaining configuration already used in Adam's case: incarceration beyond the realm of human language, meant to protect human descendance from alien or altered seeding (Hurwitz, 1999: 112 *sq.*).

Whatever the "real" name of this *femme fatale*, it is her performance and especially her consubstantial connection with the ancient symbol of wisdom, as a mode of regeneration through skin renewal (Bullard, 1970: 87) that inspires Alexander's philosophers to answer the enigma of the couple's anonymity in a satisfactory way: "[...] these humans must have been Adam and Eve before Christ's birth. And when Christ shall break hell's shackles, all the souls therein shall be delivered before Judgment Day, including Adam and Eve."⁸ (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 9 v, p. 139). The accent is suddenly shifted from the ailing bodies to the healable souls. Either phenomenology of captivity elaborates on a definite type of bondage, with a reifying implication in Adam's purgatorial paradigm based on iron chains, and with an animist, demonic suggestion in Eve's. Given this twofold specialization, the topos of eschatological deliverance can be read in a sexually distinctive key, as if the Savior had to face two irreconcilable human (and bestial!) needs.

On the other hand, the narrator's mention of birth in relationship with Jesus actualizes the problematic of fecundity, by contrasting a visible, sensual womanhood to the Virgin's invisible, chaste femininity. The dichotomy of natural and supernatural filiation emerges as a possible horizon of expectations – competing with Lilith's own modeling womb – and invests the idea that the generation gap between the sacred and the profane sex symbols can (and will) be bridged by the dynamics of divine regeneration.

of the feminine in certain kabbalistic texts, especially the Zoharic literature, is underscored by the fact that when the female potency is separated from the masculine, the potential exists that she will evolve into a punitive or even demonic force" (Wolfson, 1995: 84).

⁸ In Zgraon's edition: „[Și așa socotiră filosofi] să fie acești oameni Adam și Eva până la naștere lu Hristos. Și va sparge Hristos iadul și atunci să vor slobozi și toate sufletele și vor slobozi și pre Adam și pre Eva până la judecată.”

... And Alexander's odyssey goes on, now ready for a collective, exemplary initiation to the insular realities of Adam and Eve's offspring. The virile loneliness and the feminine confining of the archetypes are artfully projected on Seth's lifestyle, as a progenitor and as a perpetuator of paradisiacal proprieties. Thus, the third son of the first human pair sets the tone for a minimalist, non-interventionist, wholly natural alimentation, resting on the harvest of ripe fruit (and women!).

It is the 11th book of Strabo's *Geography* – well known in medieval and Renaissance Europe (see Dalché, in Dueck, 2017: 367) – that provides the mythical pattern of a segregationist society where certain human couples – Gargarians and Amazons – create a two-island community made up of mono-parental families (Jones, 1924: chap. 5, 1-4). In *Alixândria*, sexual intercourse can also occur once a year, neither in the dark, nor out of the clear blue sky, but plainly and composedly, for a limited number of consecutive days (no more than thirty!). Thus, the ancient, exotic paradigm of homosocial cohabitation and heterosexual mating is updated to the Eastern Orthodox context of the sixteenth century by the activation of a Christian code regulating dyadic cohabitation in the form of a very demanding type of marriage: “We have wives of our own, who live by themselves in a bronze-walled citadel, on an island farther away. And they come and live with us once a year for thirty days, and it is then that we wed and marry. [...] And if a wife dies, her husband does not remarry, nor does the wife if her husband dies.”⁹ (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 14 v, p. 146). The challenge of faithfulness to an unfamiliar, largely absent Other sets a new ideal of virtuous engagement, independent of Adam and Eve's experiences of solitude; the binding is now created and strengthened through the faculty of recognition, implicitly depending on affective memory. In order to manage such a lifestyle in a satisfactory way and keep up with the natural evolution of each other's libido, it can be supposed that the one

⁹ In the original: “Noi avem muieri, ce nu lăcuiescu cu noi, ce lăcuiesc de eleș, într-alt ostrov, mai nainte, și sânt îngrădite cu cetate de aramă. Și vin ele la noi într-un anu o dată și lăcuiesc 30 de zile cu noi, și atunci ne însurăm și ne mărităm, și iar să duc acolo. [...] Și deca moare muiere, iar bărbatul nu să mai însoară, nece ie să mărită.”

month of erotic relevance had to provide a pool of experiences rich enough to nourish the phantasmatic activity of the couple throughout the year. This model is consistent with the Occitan “amor de lonh”¹⁰, inasmuch as women are reputed unconquerable, if not merciless entities, inhabiting the isle closer to paradise and favoring an enduring (and endearing) form of idealization.

On the other hand, Eve’s granddaughters possess the faculty of affecting men with sudden death when they are gazed (/ stared) at. This negative charisma is rooted in the myth of Medusa, embodied by the bronze oil lamp from Ulpia Traiana Sarmizegetusa (2nd c. A.D.: see Țentea & Rațiu, 2017: 80.). Her manifestation in the Romanian romance drops the motif of sudden petrification and the nexus of undeserved castigation. This enlightening of the Gorgon chthonism actuates the potential of the Greek etymon “medein”, meaning “to rule” or “to protect” (Partridge, 2006 [1958]: 394). Essentially, the warning against the women of the unnamed paradisiacal island turns their serpentine *art de vivre* to the advantage of the couple they form, by rendering adultery impossible to consummate. All potential lovers or fornicators – even Alexander the Great, who desires to see Eve’s (naked) descendants! – must look away or go the way of all flesh.

The forbidden island is thus an unseen land of plenty, where women are busy with themselves (getting ready for the conjugal opportunity of the year!) and with their children (preparing young boys for their one-way trip, and nubile girls for their annual attempt to find a husband in Macaron), unlike the thoroughly homo-social monks of the other island. The invisible ladies spend their lives in a communitarian kindergarten (or high-school!) that they can well manage without any masculine guidance – and, apparently, without the help of a queen.

Yet, the male infants of these separated couples must leave their mothers’ cocoon of inconspicuousness as soon as they turn three years old, so as to enjoy the full educational opportunities of their manly situation. Thenceforth, they are to benefit from their fathers’ model of stripped perfectionism. Besides, they must

¹⁰ On the enduring influence of the poetic motif of “love from afar”, see Peillon, 2003: 165-167.

blindly keep to the manly island of Macaron, in order to become happy, true husbands to their own, invisible Ladies.

Thus defined, wisdom is an ideal for men living among men; Seth's descendants are designed by Alexander's philosophers as the "*Nagomudri* (Brahmans)" – "the naked, rightful wisemen" (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 10 r, p. 140) – excelling in the exercise of group askesis, in an environment where a tree can secrete more than a sort of fruit and a bird can display more than one color. This variegated world where kings and valets can call each other "brothers" (in Slavonic: *bratie*) also implies the existence of an egalitarian hierarchy, involving no social markers such as costumes, scepters or blazons for rulers. The Brahman king, however, does sit on a golden throne and keep a golden crown on his head, even if the rest of his body is stripped of any attire remindful of civilization. The landmarks of Evant's monastic monarchy are a tall, hybrid, plentiful tree with birds singing in golden harmony, and a fountain rustling at his feet with sparkles of fresh delight.

This minimalist approach to an elect's way of life, in the aftermath of Protestantism, proves to be particularly relevant to King Alexander the Great, especially when he finds out about the virtues of the fountain's water: "When man gets old, if he bathes in it, he will rejuvenate and turn thirty years old"¹¹ (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 12 v, p. 143). Happily (!), his leafless host offers him a carafe of this substance, which is carefully stored for later usage, only to elude its beneficiary's aspiration for immortality: Alexander gets poisoned before aging enough to need the rejuvenation tool.

However, the interest of the Macaron episode goes beyond narrative necessity. In *Alixândria*, Seth's male descendants represent a fictional projection consonant with the folkloric belief in the *Blajeni* (Happy / Mild / Gentle / Fool), and with saint Macarie's association to the "makarioi nysoi" / "insulae fortunatae" (Moraru, 2005: 77-8). Significantly, and rather allusively, the Slavonic epithet *Blajeni* accompanies King Evant's

¹¹"Când îmbătrânește omul și de să va scălda el va întineri și fi-va ca de 30 de ani."

name on a regular basis (12v, 14 r, 15 r, 15 v, 16 r, 16 v). In Romanian tales of the Otherworld, “the adjective *blajeni* turned into a substantive and became the name of a community living far away, in abstinence, and having a religious life” (Jiga-Iliescu, 2005: 181). The cohesion of this mythical people of evergreen hermits is ensured by the adoption of a “savage” régime, free from the constraints of History and foreign to human labors such as agriculture and farming.

In the Romanian context of *Alixândria*’s reception, however, Seth’s descendants seem to cope with the history of their time by embodying the Lutheran conception on the human necessity of sexual intercourse (Boyd, 1996: 20), as encoded in the mysterious genesic project of the Creator. Thus, King Evant of the Nagomudri / Blajini is not an angel: rather than flee the material world, he seems to embody the model of a 16th- century married pastor when he preaches about Sabaoth’s grace to the humbled, (almost!) converted emperor. This model of fecund, contemplative life illustrates the rejection of Cain’s and Abel’s agricultural paradigms, but also that of God’s penalty imposed on ordinary humans, such as working and sweating in a hostile environment.

The new ideal implicitly promoted by this self-asserting populace – who refute the exodus affecting 14000 descendants banished from Macaron by archangel Michael – is to please God in a third original way, by holding to their fatherland and living up to the expectations of their illustrious ancestor. Seth is overtly presented by the narrator as a “good, wise, blessed son” of the first human couple (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 13 r, p. 144), who was born five hundred years after the loss of their first two children, at a time when Adam used to look backwards and tearfully regret the sweetness of Eden.

A striking detail calls the audience’s attention: Adam’s tears on leaving the mock-paradise of the island fall on the very soil which is to host the miracle of the rejuvenating fountain, as if God’s sentence to death allowed for one exception: Seth’s branch. Indeed, these blessed men (but probably not their women!) have the privilege to accede to a different sort of heaven designed for their souls only – an Otherworld unanimously considered even

“better than [Macaron]” (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 14 r, p. 145).

Throughout their lives, Macaronean people never have to fight, either for their wives (Helen’s mythical case being excluded) or for their lands (never assailed) pertaining to saint Michael’s jurisdiction. The idea of a life span of only thirty years (eternally reiterated!) for the men of this island raises an interesting question: should their spouses be similarly eternized or do they become old nags claiming their rights to yearly, monogamous, inescapable intercourse?... No answer is suggested by the text. Similarly, the magic waters at the feet of a naked queen are a specular possibility which is implied by the romance, but which never gets the chance to be actualized, no more than the little boys’ privilege of lingering next to sisterly Medusas, and watch them (while they can!) kill curious onlookers.

The voyage must go on: just a little farther, in the fictional universe of *Alixăndria*, at a distance of only 17 days from the two islands occupied by Seth’s offspring, there is a lake whose water does even better than rejuvenate living beings: it resuscitates bathers, be they humans or animals. Alexander’s troops try its magic on themselves and their horses, with a noticeable, palpable success: “They all bathed in that lake, men and horses as well; and they were all healed and their horses younger than they were”¹² (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 19 v, p. 152). However, this apparent immunity does not last: it only keeps death at bay for the time being; Alexander himself, who wanted, above all, to make sure everybody enjoyed this balneotherapy (including himself!), is doomed to discover that liquids can kill as well.

Finally, of all the fantastic topographies the Macedonian emperor will have subjugated, a single one has the honor to attach his innermost desires, besides Macedonia: Macaron itself, although there are no Greek or Persian gods on that haughty island, as he had expected.

¹² In the original: “Toți să scăldară, și ei și caii lor, în iezorul acela. Și fură toți sănătoși și caii tineri.”

The Christianization of the matter of Alexander – which has roots in the Bible itself¹³ – reaches a high level in the Serbian version (Biliarsky, 2011: 238-9), a condition which is also patent at the critical articulations of the Romanian romance. Thus, when the naked king of the Blajini preaches to Alexander about the fate befalling pagan deities, he projects a paradigm of radical Manichaeism (not unfamiliar with Luther’s own mythology: see Dost, 2001: 117), in which pagan deities must undergo torture in a subterranean realm called Tartarus, reminiscent of the Greek inferno of giants and famous criminals, under the dominion of (Christian-like) devils. Contrariwise, the bare worshippers, in their own part of the cosmos, can well invest the prophetic belief in a Savior who shall come and judge all creatures on Doomsday.

The very title of *Blajini* befits Alexander as well as king Evant: in the pious, posthumous evocation of the epilogue, the hero is textually **saved** by this association (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 76 r, p. 228), as well as by the memorable death of his faithful wife, who achieves, through nuptial death, the performance of surpassing Brahman standards of monoandry.

In his best moments of self-awareness and *memento mori*, Alexander feels that an “angelic life” of male nakedness and the proximity of Eden might counterpoise his chain of conquests and military challenges. Yet, he is authoritatively assured that such a vocation is not meant for him: “Go, go your way, Alexander, for you are not destined to live with us, but with lay people.”¹⁴ (Zgraon, 2006: ms. rom BAR 3821, 16 v, p. 148). Predestination must have its way, and the island of men, with its paradisiacal, seasonal inclusion of women, remains a remote possibility for the hero, and a picturesque memory for the reader.

The sex segregation in the exercise of spiritual communitarian practices, as well as in the process of child rearing, eventually appears as an ideal to adjust to the need of perpetuating the species, according to the Commandment of Genesis. If one of the

¹³ For a relevant series of occurrences of the legendary king in this corpus, see *King James Bible Online* (2019), available at: https://www.kingjamesbibleonline.org/Alexander_the_Great/ [July 20th 2019].

¹⁴ “*Pasă, pasă, Alexandre, că ție nu e dat să lăcuiești tu aicea cu noi, ce cu lume mirului [...].*”

lessons of the Fall consists in the caution to avoid heterosocial intercourse in order to preserve purity and avoid temptation, *Alixandria* shows that women can be pure-hearted Medusas, but also Lilith-like tempters. The queen's suicide is a fictional device meant to propose an even more "heretical" emotionology, according to which men can also be fatal to women – if only to achieve immortality in their (cooling) company. The story attains epic greatness and Romanesque gravity, while the separateness of Adam and Eve after the Fall is erased from the history of human possibilities and counterbalanced by the elevation of the first immortal couple on Romanian ground. Alexander is the new Adam, and Ruxandra an untempting avatar of Eve, sterilized by love.

REFERENCES

- Biggs, M. (2010), *The Case for Lilith. 23 Biblical Evidences Identifying the Serpent as Adam's First Failed Wife in Genesis*, Samson Books, Chicago, IL.
- Biliarsky, I. (2011), *Word and Power in Mediaeval Bulgaria (East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450-1450)*, Brill, Leiden.
- Boyd, S. (1996), "Masculinity and Male Dominance: Martin Luther on the Punishment of Adam", in Boyd., S. et alii (eds.), *Redeeming Men: Religion and Masculinities*, Westminster John Knox Press, Louisville, KY..
- Bullard, R. A. (1970), *The Hypostasis of the Archons*, Walter de Gruyter, Berlin.
- Carlson Jr., C. P. (1975), *Justification in Earlier Medieval Theology*, Martinus Nijhof, The Hague.
- Dalché, P. G. (2017), "Strabo's Reception in the West (Fifteenth-Sixteenth Centuries)" in Dueck, D., *The Routledge Companion to Strabo*, Routledge, Taylor & Francis Group, London & New York.
- Dingel, I. (2008), "The Culture of Conflict in the Controversies Leading to the Formula of Concord (1548-1580)", in Kolb, R. (ed.), *Lutheran Ecclesiastical Culture: 1550 – 1675*, Brill, Leiden / Boston.

- Dorizzi et al. (2014), "On the Shoulders of Giants: A 1500-Year-Old Aphorism", *The American Journal of Medicine*, 127, 8, p. 41.
- Dost, T. P. (2001), *Renaissance Humanism in Support of the Gospel in Luther's Early Correspondence: Taking all things captive*, Ashgate, Aldershot, U.K..
- Eliade, M. (1991), *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*, transl. Mairet P., Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Evseev, I. (1998), *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Amarcord, Timișoara.
- Fritz, J.-M. (2005), « Mise en scène de la *translatio* dans les Vies médiévales d'Adam et Ève », *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance: Du XII^e au XV^e siècle*, in Nobel P. (dir.), Presses Universitaires de Franche-Comté, Université de Franche-Comté, Besançon, pp. 99-118.
- Gerrish, B. A. (1984), "The Mirror of God's Goodness. A Key Metaphor in Calvin's View of Man", in McKim, D.K. (ed.), *Readings in Calvin's Theology*, Wipf & Stock, Eugene, OR, pp. 107-122.
- Hurwitz, S. (1999), *Lilith the First Eve: Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*, Daimon Verlag, Einsiedeln.
- Jiga Iliescu, L. (2005), "An Attempt for Rebuilding an Imaginary Portrait of the Hermit in the Romanian Medieval Literature and Folklore. With a Special Regard on the Legend about Blajini", *SYNTHESIS. Imaginaire moderne et médiéval*, XXX, pp. 179-192.
- Melton, J. G., Baumann, M. (eds.) (2010), *Religions of the World: A Comprehensive Encyclopedia of Beliefs and Practices*, 2nd Edition, vol. I., ABC CLIO, Santa Barbara, CA, Denver, CO, Oxford, UK.
- Memelis, G. (2009), « Spațiul-timp al sacralului: o abordare morfologică și estetică din perspectivă transdisciplinară », *Tabor*, 5, pp.73-83.
- Moraru, M. (2005), *Studii și texte, II. Vechi legende apocrife*, Editura Adam, Bucharest.
- Murdoch, B. (2009), *The Apocryphal Adam and Eve in Medieval Europe: Vernacular Translations and Adaptationss of the Vita Adae et Evae*, Oxford University Press, Oxford.
- Papin, Y. D. (2003), *Connaître les personnages de la mythologie*, Gisserot, Paris.
- Partridge, E. (2006 [1958]), *Origins. A Short Etymological Dictionary of Modern English*, Routledge and Kegan Paul, London.

- Peillon, C. (2003), “L’Amour de loin”, *La Pensée de midi*, 3-1 (N° 11), pp. 165-167.
- Prohin, A. (2014), « Personaje fantastice în eshatologia populară românească », *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*, XIV, pp. 219-238.
- Rousseau, V. (2003), « Lilith: une androgynie oubliée », *Archives de sciences sociales des religions*, 123, pp. 61-75, available at <http://journals.openedition.org/assr/1067> [June 15th 2019]
- Schwartz, H., *Tree of Souls: The Mythology of Judaism*, New York: Oxford University Press, Inc., 2004.
- Stearns, P. N. et Stearns, C. Z. (1985), “Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards”, *American Historical Review*, XC, pp. 813-836.
- Strabo, in Jones, H. L. (ed.) (1924), *The Geography of Strabo*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. & William Heinemann, London. Available at <http://www.perseus.tufts.edu/>. [June 20th 2019]
- Turdeanu, E. (1985), *Études de littérature roumaine et d'écrits slaves et grecs des principautés roumaines*, E. J. Brill, Leiden.
- Țentea, O., Rațiu, A. (eds.) (2017), *Expoziția Sarmizegetusa – începuturile Daciei romane / The Exhibition Sarmizegetusa – the Beginning of Roman Dacia*, National Museum of Romanian History, Bucharest.
- Wolfson, E. R. (1995), *Circle in the Square. Studies in the Use of Gender in Kabbalistic Symbolism*, State University of New York Press, New York.
- Zgraon, F. (ed.) (2006), *Alexandria. Cea mai veche versiune păstrată*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Bucharest.

BASM ȘI MIT. DE LA *TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE ȘI VIAȚĂ FĂRĂ DE MOARTE* LA *TINEREȚE FĂRĂ DE TINEREȚE ...*

- ▶ Cristina Alice Toma
- ▶ Universitatea din București, România
- ▶ Université Libre de Bruxelles, Belgia

ABSTRACT

It is obvious that Romanian folklore is an inexhaustible source of inspiration for Romanian literature. This is the case of Mircea Eliade who is inspired by *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* [Youth without old age and life without death] to write his fantastic novel *Tinerete fără tinerețe* [Youth without Youth] (1976), translated into French under the title of *Une vie d'un centenaire* [A life of a centenary]. With this mature work, Mircea Eliade does not only use the fairy tale to nourish his creation, but he goes even further back in time to build his narrative from a myth: the myth of eternal return. The myth is indeed the privileged area of Eliade's aesthetic and philosophical reflection. By comparing the two literary creations, we aim to answer a series of questions such as: What is the common place of the fairy tale and the myth? Is the structure of the fantastic fairy tale recovered in the fantastic novel? What is the attitude of the characters regarding the death? Is it a universally human or culturally variable attitude? What are the motifs derived from the general theme of time that are developed here? How time and his apprehension redefine the relationship between time and space?

KEYWORDS

myth, fairy tale, time, youth, death

Este neîndoios cunoscut faptul că literatura populară constituie o sursă nepuizabilă de inspirație pentru literatura cultă. Este cazul lui Mircea Eliade și a operei sale de maturitate *Tinerețe fără de tinerețe* (1976), tradusă în franceză cu titlul de *Le temps d'un centenaire* (1980), inspirată de basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. În această nuvelă fantastică, este de remarcat nu numai că Mircea Eliade se inspiră dintr-un basm popular fantastic, ci, mai mult decât atât, că se întoarce la creația populară pentru a coborî și mai adânc în timp, construindu-și narațiunea pe mit – zonă favorită a reflecției filozofice și estetice eliadești.

Intersecția fertilă dintre basm, nuvelă fantastică și mit aduce în atenția cercetătorului nenumărate întrebări, ipoteze și dileme. Care este liantul dintre basm și mit? Ce se păstrează și ce se transformă din structura basmului în firul narativ al nuvelei? Ce diferențiază personajele principale din cele două creații și atitudinea lor în fața morții? Ce e universal și ce aparține identității culturale românești în această atitudine? Ce motive derivate din tema timpului dezvoltă basmul fantastic, respectiv, mitul și nuvela fantastică? Unde se plasează mitul eternei întoarceri la origini? În remodelarea timpului, cum se modifică raportul său cu spațiul? Care este natura elementelor determinante în manifestarea condiției umane și cum poate fi definit locul fiecăruia: mitic, sacru, profan, religios?

Încercăm să explorăm în cele ce urmează acele dimensiuni ale celor două opere care ne conduc spre posibile răspunsuri la aceste întrebări. Remarcăm de la început poziția centrală a temei timpului. Timpul începuturilor istorice *o dată ca niciodată* din basm este permisiv și descrie fondarea unor modele sociale, comportamentale, culturale, cu valoare estetică. Timpul de dinainte de istorie, *illo tempore* este restrictiv, explică originea lucrurilor, având prin urmare o funcție etiologică.

CÂTEVA DATE PRELIMINARE

Basmul, ca și mitul – dacă acceptăm un sens restrâns al acestuia, cel de specie literară – face parte din acea categorie a lecturilor care, fiind destinate cu predilecție unei anumite categorii de public sub forma literaturii pentru copii, nu exclude nicio altă

categorie, putând fascina un public foarte divers. De aici rezultă niveluri diferite de abordare care deschid perspective infinite de interpretare, alimentate de o bogăție narativă subliniată de Geroge Călinescu: *Basmul este un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc.*

Ca specie a epicii populare în proză, basmul este cunoscut și cu numele de *poveste*. Etimologic, *basm* are sensul de 'fabulă', 'apolog', 'minciună', 'născocire', fiind un urmaș al slavului *basn*, introdus în română încă din secolul al XVII-lea sub forma *basnu*. Mai târziu, va fi preluat în titlul culegerilor de folclor de tipul *Basmele românilor*. În aceste culegeri, termenul este utilizat pentru a desemna *basmul popular fantastic*. Acesta este definit astfel:

[...] o narațiune orală de mari dimensiuni, "pluriepisodică" (Ov. Barlea), aparținând "poveștilor complexe" ('complex tales' vs 'simple tales', povești simple, cf. Stith Thompson) în care un *erou*, aparținând de regulă umanului, se confruntă cu *adversari*, veniți din lumea non-umanului (zmei, balauri, zgripturoaice, draci), pe care îi învinge, prin forțele proprii sau, cel mai adesea, cu sprijinul unor personaje ajutătoare (*adjuvanți*), ființe umane sau animale dotate cu însușiri supranaturale. (Constantinescu; Frunteletă, 2006: 110).

Deși absentă explicit din trăsăturile definitorii ale basmului, dimensiunea temporală specială a acestuia poate fi implicată atât de trăsăturile supranaturale ale eroilor – care evident trebuie să fie veniți dintr-un alt timp – cât și de ideea de minciună și născocire prezentă intrinsec în sensul termenului de basm – timpul poveștii este și el nu un „timp”, ci o „născocire a timpului”.

Originea basmului este adesea plasată în datini și rituri străvechi supuse de-a lungul timpului unui proces de desacralizare. Prin extindere și extrapolare, putem considera că una dintre originile basmului este chiar mitul; de unde, incursiunea temporală inversă pe care o face nuvela¹ fantastică a lui Eliade de la basm înapoi la mit.

¹ Nu ne oprim aici asupra argumentelor pentru sau împotriva desemnării acestei creații drept *nuvelă* sau *roman*.

Ne oprim aici asupra mitului pentru a preciza accepțiunea pe care o considerăm cea mai apropiată de utilizarea sa eliadescă. El poate fi integrat astfel în seria celor trei sintagme cu valoare explicativă pentru înțelegerea mentalului popular: *gândirea mitică*, *logica simbolică* și *viziunea magică* (Constantinescu; Frunteală, 2006: 21-22). Dacă *viziunea magică* se referă la prezența sacrului și a interacțiunii uman-sacru în receptivitatea omului din mediul folcloric, iar *logica simbolică* funcționează prin asocieri, bazate pe existența unor trăsături comune, între categorii diferite, *gândirea mitică* are valoare de adevăr incontestabil, precedând antinomia *mythos vs Logos* ce apare în dialogul *Protagoras* al lui Platon. Gândirea mitică este numită gândire „prelogică”, „sălbatică”, „arhaică”, „primitivă”, „populară”, „țărănească”, „tradițională” sau „folclorică” (cf. (Constantinescu; Frunteală, 2006: 19). În această perspectivă, mitul poate fi definit astfel: „O narațiune sacră despre începuturi, o revelație a realității primordiale într-o formă cu valențe estetice, deoarece *cunoașterea mitică recurge, ca și poezia, la imagini.* (Angelescu 1999: 19-20).” (Constantinescu; Frunteală, 2006: 20).

Aceste premise definiții deschid perspectiva unei comparații solide între basm și mit, așa cum este semnalat de autorii manualului de *Folclor* menționați mai sus. Reluăm sintetic în tabelul de mai jos elementele de bază ale comparației:

	Trăsături	Basm	Mit
1.	Sacru vs profan	Este o povestire <i>nerituală</i> situată în planul <i>profanului</i> .	Are un pronunțat caracter <i>ritual</i> situându-se în planul <i>sacrului</i> .
2.	Adevăr	Caracterul <i>neveridic</i> al basmului	<i>Veridicitatea</i> (și <i>credibilitatea</i>) <i>absolută</i> a mitului
3.	Timp	Relatează experiența unui erou uman petrecută într-un timp din afara istoriei, dar nu	Mitul explică, are o funcție etiologică, „povestea” lui este plasată într-un timp al originilor, al începuturilor (<i>in illo</i>)

		primordial	<i>tempore</i>).
4.	Starea de fapt	Basmul propune, prin intermediul ficțiunii, un model de comportament ideal.	Mitul instituie, prin rememorarea unor gesturi primordiale, o ordine.
5.	Moral vs afectiv	Basmul este un produs estetic, o operă de artă a cuvântului menită să emoționeze.	Mitul este un construct cultural cu valoare ideologică.

Tabel 1. Basm și mit

Deși consubstanțiale și înrudite genealogic, basmul și mitul se individualizează sub diverse aspecte: raportul cu sacrul sau cu profanul (1), valoarea de adevăr pe care o vehiculează (2), dimensiunea temporală în care se plasează (3), starea de fapt pe care o instituie (4) și conținutul moral sau afectiv care este pus în evidență în mod primordial (5).

Vom încerca în cele ce urmează să identificăm prezența acestor aspecte în studiul de caz pe care l-am propus, având ca element central, așa cum anunțam încă de la început, dimensiunea temporală.

FIRUL NARATIV. TIMP FIZIC

Expunerea firului narativ al celor două creații literare permite o primă inserție în ceea ce numim *timpul fizic* al evenimentelor.

În *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte (1862)* există o dublă suspendare a timpului fizic. Prima se realizează printr-un cerc deschis de formula inițială a basmului și închis prin formula finală a basmului. Al doilea cerc temporal, inclus în primul, este asociat cu o dimensiune spațială, *tărâmul zânelor*, fiind delimitat, tot spațial, de la pădurea plină de dobitoace periculoase, până la valea prin care trece iepurașul pe care îl urmărea Făt-Frumos plecat la vânătoare, *valea plângerii*.

Firul narativ se împarte între cele două cercuri temporale, trecând din primul în al doilea și iar în primul. Un împărat, a cărui soție

nu putea avea copii, primește un leac miraculos de la un bătrân vraci. Leacul are efect, dar fătul începe să plângă chiar înainte de a se naște. Se oprește numai când împăratul îi promite „tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. La adolescență, prințul își cere darul promis și, pentru că tatăl său nu i-l poate da, pleacă să și-l procure el însuși. Cu ajutorul calului năzdrăvan, trece peste cele trei probe – clasicele obstacole din drumul inițierii – și ajunge pe Tărâmul Fericirii. Se căsătorește cu cea mai mică dintre stăpânele locului și trăiește până în ziua când, din greșală (din curiozitate?) pășește pe tărâmul interzis, pe Valea Plângerii. Din acel moment, îi revin memoria și sentimentele umane obișnuite. Dorind să-și revadă părinții, pornește înapoi, în ciuda avertismentelor celor din jur. Găsește un univers cu totul schimbat și constată că nu trecuseră câteva zile, ci câteva sute de ani. În ruinele castelului părăsit dă peste Moartea sa, care îl pălmuește, transformându-l în țărână.

Călătoria dintr-un cerc al *timpului fizic* în celălalt se asociază cu evenimente specifice ale unui *timp fiziologic* și *afectiv* asupra cărui vom reveni în secțiunea următoare.

Asocierea dintre evenimentele timpului fizic și ale celui afectiv și fiziologic se produce de asemenea, însă în alt sens, după cum vom vedea mai târziu, și în nuvela lui Eliade *Tinerețe fără de tinerețe* (1976). Și aici există un prim *timp fizic* al narațiunii închis într-un cerc al căror limite inițială și finală sunt date de două evenimente încărcate cu multiple semnificații, *escatologia electrică* și *hierofania trandafirului mov*. Spre deosebire de basm unde timpul fizic cunoaște numai o dublă mutație, în nuvela lui Eliade, în interiorul cercului narativ temporal principal, putem identifica trecerea subtilă într-o multidimensionalitate temporală succesivă. Ceea ce unește basmul și nuvela este faptul că, de fiecare dată, schimbarea dimensiunii temporale se asociază cu schimbarea dimensiunii spațiale². Bătrânul devenit tânărul Dominic Matei

² „Timpul funcționează după legi specifice numai în relație strânsă cu spațiul, amândouă fiind gestionate de *personajele* cu calități excepționale, prin *acțiunile* în care acesta se implică. [...] Așa cum s-a dovedit în literatura de specialitate, timpul imaginar se dilată sau se comprimă după principii interne, proprii basmului. El se poate opri în loc, poate reveni din urmă sau poate veni din viitor în prezent. [...] A se vedea, în acest sens, studiul Roxanei-Magdalena Bârlea, „Caracteristici ale timpului imaginar în literatura pentru copii și tineret”, în P. Gh. Bârlea, 2006,

călătorește de la Piatra Neamț la București (primul cerc temporal) pentru a ajunge natural la Geneva și magic în India (Gorakhpur) – cercuri temporale succesive. Cercul temporal inițial se închide prin recuperarea spațiului inițial: Piatra Neamț.

Dominic Matei, profesor septagenar (8 ianuarie 1938) de latină și italiană la Liceul Alexandru Ioan Cuza din Piatra Neamț, dezamăgit că nu-și poate desăvârși opera științifică, vine la București în noaptea de Înviere cu gândul de a se sinucide. În apropierea Gării de Nord, unde abia sosise, este lovit de un trăsnet.

Anticipăm aici efectele în planul dimensiunii *timpului fiziologic și afectiv*. Escatologia electrică are ca efect întinerirea personajului care ajunge brusc “în floarea vârstei”, arată de 30-40 de ani. În afară de întinerire, dublul profesorului dobândește capacități intelectuale extraordinare: hipermnemie cu efecte laterale, parasomnambulism și visuri didactice care-i permit să-și amintească lecturi din prima viață, dar și să anticipeze conținutul integral al unor studii, imediat după lectura introducerii. Vorbește perfect limbi pe care le studiasă parțial altădată – cum ar fi chineza – sau deloc – germana, rusă, sanscrită etc. Devine un caz internațional.

Medicii care îl îngrijesc, Roman Stănciulescu și Gilbert Bernard, îl ajută să meargă la Geneva sub o identitate ascunsă pentru a scăpa de experimentele doctorului nazist Rudolf. Trăiește în viitor, ca cercetător, pasiunea sa fiind știința, și în 1945 are tot materialul necesar pentru o istorie a psihologiei medicale. După o iubire imposibilă cu Veronica (mutanta reginei Rupini), își sărbătorește centenarul pe 8 ianuarie 1968 în prezența unei tinere suedeze de 28 de ani, Selma Eklund, căreia în mărturisește că se apropie de 40 de ani.

Al treilea trandafir, trandafirul mov, găsit în albumul cu fotografiile de familie îl trezește la realitate, ajungând în preajma Crăciunului

De la local la universal. Spații imaginare și identități, pp. 206-224. Autoarea vorbește despre dinamica timpului, cuantificarea acestuia, precum și despre diverse alte calități: oprirea în loc, suprimarea, „ieșirea din timp”, „timpul întors”, „timpul care tace” etc.” (Toma, în Decharneux; Toma, 2018: 283)Nu e trecută referința în bibliografie

1938 la cafeneau Select din orașul său, Piatra Neamț, unde obișnuia să-și întâlnească prietenii. A doua zi dimineața este găsit înghețat pe stradă un bătrân cu pașaport elvețian Martin Audricourt, născut la Honduras, la 18 noiembrie 1939.

În timp ce fantasticul basmului (cf Toma 2014) alege ca timp al primului cerc *timpul minciunii*, fantasticul eliadesc preferă *timpul istoric* al unei epoci nu de mult revolute în care evoluează firesc personajele lecturilor sale îndrăgite – cum ar fi Nicolae Iorga (1871-1940), Titu Maiorescu (1875-1961) sau Carl Jung (1875-1961) – drept autori ai lecturilor personajelor din nuvelă.

EROU, TIMP AFECTIV ȘI FIZIOLOGIC

Trecerea eroului de la cercul timpului fizic inițial la al doilea cerc fizic temporal, în cazul basmului, sau la succesiunea diferitelor cercuri temporale, în cazul nuvelei fantastice, este asociată cu o deformare – am putea spune – a *timpului fiziologic*. În timp ce lui Făt-Frumos i se promite *tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, bătrânul septagenar, ca effect al trăsnetului, se regăsește la vârsta plinătății tinereții, asistentele medicale care îl îngrijesc presupunând că are 30 de ani.

Promisiunea³ tatălui către fiu în basm vrea să aibă ca efect anihilarea timpului fizic – ceea ce se poate întâmpla cu condiția de a ajunge pe *Tărâmul Fericirii*. Iar în planul timpului fiziologic se ajunge la conservarea eternă a *tinereții*.

Trăsnetul din noaptea de Înviere – inserție religioasă promițătoare, cu semnificații implicite – are ca efect tot *tinerețea eternă*, însă de această dată obținută nu prin prelungirea indefinită a vârstei tinereții, ci prin revenirea la tinerețe după ce vârsta senectuții fusese deja atinsă, deci prin *întinerire*. Spațiul tinereții „etern” este restrâns la 100 de ani.

³ „Lazăr Șăineanu, unul dintre primii comentatori ai basmului respectiv, creează o tipologie proprie a basmelor românești și internaționale. El încadrează *Tinerețe...* în „Ciclul juruinelor”, tipul B, al „Zânelor promise”, basmul lui P. Ispiresc reprezentând varianta-tip, adică aceea din care se desprind altele sub-variante [...] ȘĂINEANU L., 1895/1978, *Basmele române. În comparațiune cu legendele antice clasice și în legăturile cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*. Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefață de Ovidiu Birlea, p. 247-256.” (Toma, in Decharneux; Toma, 2018: 281)

Timpul fizic asociat acestui timp fiziologic iese din dimensiunea temporală obișnuită prin condensare⁴ în basm și prin dobândirea unei dimensiuni viitorologice în nuvela fantastică.

Timpul fiziologic este corelat cu timpul afectiv, într-un mod opus simetric în cele două creații, așa cum se poate constata prin datele înregistrate în cele două tabele următoare:

Motivul timpului	Tinerete veșnică	Nemurire	Uitare	Dor
TFBVM	+	+	+	+

Tabel 2. Timp fizic, timp fiziologic și timp afectiv (dor).
Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte

În basm, *tineretea veșnică* și *nemurirea* sunt posibile prin *uitare* și eliminarea *dorului*. Dacă încercăm să dăm o definiție afectivă a românului, spunând că românul este *dor*, atunci tineretea veșnică pare să fie mai degrabă o *moarte afectivă*, altfel spus, o „moarte vie”.

Motivul timpului	Tinerete veșnică	Nemurire	Uitare	Dor
TFT	- 1938-1968	- 100 de ani	Hipermnezie	+

Tabel 3. Timp fizic, timp fiziologic și timp afectiv (dor).
Tinerete fără de tinerete

⁴ „Rămâne valabilă relația – dovedit științific, de altfel – a deformării spațiului euclidian prin acțiunea timpului, precum și acțiunea inversă, acțiunea spațiului asupra timpului. Gaston Bachelard vorbea, în cazul ficțiunii literare, despre o „detemporalizare a spațiului” [...] Cf. (Bachelard, 2005) [...] *Ideea comprimării timpului* este, de asemenea, un element recurent: peste tot, un anumit număr de zile sau săptămâni se dovedește a echivala, în realitate, cu sute de ani. Când se produce această transpunere? Cu ocazia schimbărilor de spațiu. Acționează aici „principiul vaselor comunicante” în generarea imaginarului [...] Cf. P. Gh. Bârlea, „*Locuri reale și locuri imaginare*”, în: *op. cit.*, pp. 85-105.” (Toma, în Dechameux; Toma, 2018: 283-284).

În nuvela fantastică tinerețea veșnică și nemurirea capătă dimensiuni precise, iar dimensiunea afectivă a timpului se manifestă în condiții psihologice total inedite: protolimbaj nearticulat, hipermnezie, parasomnambulism, vis paramediumnic etc.

Ceea ce unește însă cele două creații este incompatibilitatea timpului afectiv obișnuit (care include dorul) cu timpul fiziologic al tinereții veșnice și nemuririi.

ÎN LOC DE CONCLUZII. UNIVERSAL ȘI ROMÂNESC IDENTITAR

Confruntarea cu moartea și găsirea antidotului împotriva acesteia este o temă care circulă universal în literatură popoarelor⁵, fie ea populară sau cultă.

În *Tinerețe fără de tinerețe*, Eliade preferă simbolul subtil al celui de-al treilea trandafir în loc de a vorbi deschis despre moarte. Mai mult decât atât, la început evită chiar să amintească existența celui de-al treilea trandafir, trandafirul mov: “Își amintea întotdeauna cu emoție misterioasă epifanie a celor doi trandafiri.” (Eliade 2008: 329). Însă întrebarea despre al treilea trandafir apare: “Unde vrei să așez al treilea trandafir?” (Eliade 2008: 323) și, în cele din urmă, apare și al treilea trandafir:

“Rămase câtva timp nehotărât, cu albumul în mână. “*Și al treilea trandafir?* Se auzi gândind. Unde vrei să-l pun? [...] Cu mare grijă și emoție, deschise albumul. Un trandafir proaspăt cules, mov, așa cum nu mai văzuse decât o singură dată până atunci, îl întâmpină în mijlocul paginii. Îl luă în mână, fericit. [...] Șovăi mult timp. Apoi îl așeză lângă el, pe marginea fotoliului, și-și opri privirile asupra primei fotografii. Era palidă, decolorată, aburită, dar recunoscuse fără greutate casa părintească din Piatra Neamț.” (Eliade 2008: 369)

⁵ „*Legenda craiului Wenceslav*, din folclorul ceh, *Legenda ciobanului*, care circula în Tirolul italian. Tot în spațiul italian este atestat basmul *L'Isola della felicità*. Dintre concretizările folclorice slave, este citată *Legenda omului care caută în sula fără moarte*, din fondul tradițional ucrainian. În folclorul breton domină legendele intitulate *Celui qui aella porter une lettre au Paradis* și *La femme du Trepos*. În tradiția celtică există basmul *Bătrânețea lui Ossian*, iar în cea corsicană, cel intitulat *Il faut mourir* [...] Pentru toate acestea, cf. L. Șăineanu, *op. cit.*, pp. 247-250.” (Toma, in Dechameux; Toma, 2018: 284).

Moartea nu este prezentă în cercurile temporale de ordin secund și numai întoarcerea la cercul prim al timpului fizic duce la întâlnirea ei, personificată într-un personaj vorbitor în basm, ce-și spune ultimele cuvinte ca și cum dând sfârșitul își dă ea însăși sfârșitul.

Finalul basmului poate avea o triplă semnificație: în cheia timpului fizic, imaginația și inteligența umană pot transcende dimensiunea timpului imediat, inventând cercuri temporale în care tinerețea veșnică este posibilă, soluțiile fiind multiple, de natură fantastică, magică, sacră, religioasă etc.; în cheia timpului fiziologic, nu putem trăi în dimensiunea noastră temporală fără a muri; în cheia timpului afectiv, moartea e inefabilul, misterul pe care-l ducem fiecare cu noi, experiența care nu poate fi transmisă: *trăirea*.

Ceea ce pare să constituie specificul sud-est european al atitudinii umane în fața morții este înregistrat de Mircea Eliade însuși sub eticheta de *creștinism cosmic*⁶. Unirea cu natura poate trece dincolo de misterul cristologic.

Moartea este dor de viață, căci, printr-un argument reversibil, „Toți se nasc pentru a muri.”. Ciobanul mioritic își așteaptă moartea. Făt-Frumos își caută moartea.

BIBLIOGRAFIE

- Angelescu, S, (1999), *Mitul și literatura*, București, Editura Univers.
- Bachelard, G., (2005), *Poetica spațiului*. Traducere de Irina Bădescu. Prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45.

⁶ „Pornind de la interpretarea *Mioriței*, Mircea Eliade deducea că, în sud-estul european, contopirea dintre creștinism și mitologie a condus la o creație religioasă proprie, numită *creștinism cosmic*. [...] Acesta pe de o parte, (...), proiectează misterul cristologic asupra naturii întregi, iar pe de altă parte, neglijează elementele istorice ale creștinismului, insistând, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume Eliade (1970)1980:246.” (Constantinescu; Frunteletă, 2006; 28).

- Bârlea, P. G. (coord.) (2006), *De la local la universal. Spații imagine și identități*, București, Editura Muzeul Literaturii Române.
- Bîrlea, O., (1976), *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Fofiu, R. M. (2019), 'Le mythe de l'immortalité et de la jeunesse dans la nouvelle la *Jeunesse sans la jeunesse* de Mircea Eliade', available at:
<http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A6115/pdf>
- Călinescu, G. (1965), *Estetica basmului*, București, Editura pentru Literatură.
- Constantinescu, N.; Frunteală, I. R., 2006, *Floclor*, București.
- Noica, C. (2008), *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte – de P. Ispirescu*, București, Humanitas Multimedia (Col. Audiobook).
- Thompson, S. (1961), 'The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's, Verzeichniss der Marchentypen', in "F.F.C." no. 3 [1910], Translated and Enlarged by Stith Thompson, „F.F.C.” no. 74, 1928, Second Revision, "F.F.C." no. 184.
- Șăineanu, L. (1895 / 1978), *Basmelor române. În comparațiune cu legendele antice clasice și în legăturile cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*. Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefață de Ovidiu Bîrlea. București, Minerva (Ed. I : Carol Göbl).
- Toma, A. (2014), *Fantastic și folcloric în povestirile lui Vasile Voiculescu*, Editura Universitară, București.
- Toma, A., (2018), 'Lungu-Badea, G.; Obrocea, N. (ed.), Eroi și motive în basmele românești. Studiu de caz: Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte', in Decharneux, B.; Toma, A. ,*Poétique, mythes et croyances*, EME Éditions/ Éditions L'Harmattan, Louvain-la-Neuve/ Paris, 271-282.

SURSE

- Eliade, M. (2008), „Tinerete fără de tinerete...”, in Eliade, Mircea, *În curtea lui Dionis*, Humanitas, București, 285-374.
- Ispirescu P. (1882 / 1969 / 2008), 'Legende sau basmele românilor, adunate din gura poporului...', în *Opere*, vol. 1-2. Ediție de Aristița Avramescu. Studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, București, Editura pentru Literatură (1969-1971). Ed. I : Tipografia Academiei Române (Laboratorii români), 1882. Cf. și Audiobook – Humanitas, ed. C. Noica, ed. 2008.



Methodology and **D**idactics

THE ROLE OF CHILDREN'S LITERATURE IN DEVELOPING INTERCULTURAL COMPETENCE

- ▶ Roxana Ciolăneanu
- ▶ University of Lisbon
- ▶ Portugal

ABSTRACT

This paper aims at raising awareness about the importance of developing students' intercultural competence since an early stage in life. School represents, by definition, the space in which students should be encouraged to safely explore complex and controversial issues that they may come across or find about in the media or in real life. Intercultural competence will be understood here as a *multidimensional capacity*, involving *knowledge, skills, attitudes* and *values* (Byram 2008), that need to be developed as early as possible. The role played by school in this process will also be emphasised. Stories are frequently used as one of the most important tools in class, allowing children to better understand themselves and their peers. Stories play a major role as they allow children to perceive the emotions from the character's standpoint and, at the same time, to link them to their own everyday experience and feelings. When the teacher brings in a story to be read and worked on, its main objective is not to shallowly demonstrate different cultural behaviours or patterns, but rather to help the students work with specific topics that will foster an inquisitive behaviour and search for a better understanding of who they are and who "the others" are.

KEYWORDS

children's literature, intercultural communication skills, mediation competence, global understanding, story telling

1. INTRODUCTION

This paper focuses on the idea that one of the many roles that school plays in children's lives is that of helping them to learn about other people and their cultures. Thus, among many other roles the school plays in youngsters' lives, that of helping children become better suited citizens to inhabit this more and more globalised world has been turning into an essential one.

Children's literature is a vast literary area, difficult to delineate and differentiate from other types of literature and from what may be called mainstream literature. To serve the purpose of this study, we included in what is generically called *children's literature* fairy tales, stories, short stories, poems, fables and many other pieces of literature that are adapted and/or suitable for children's age and their cognitive capacity. Unfortunately, children's literature is generally considered peripheral and its object of study is frequently qualified as uninteresting mainly because what becomes instantly apparent is its entertaining role and its main function of developing children's reading skills to the detriment of its more profound and vital function, i.e. that of conveyor of world knowledge, ideas, values, and accepted behaviour (Puurtinen, 1998: 2).

This paper looks at any piece of literature that is considered part of children's literature as an excellent intercultural education tool that may be used to introduce students to various cultures and to teach them values that are hold essential in intercultural communication and in social life, in general: active listening, understanding, empathy, tolerance, critical thinking etc.

2. INTERCULTURAL COMPETENCE

The working definition of *intercultural competence* that we are going to base our analysis on is "the ability to interact effectively with people from other cultures that we recognize as being different from our own" (Guilherme, 2000: 297). We hold *interact* and *effectively* as key concepts. Interaction implies dialogue, communication, and it is the first step one takes in discovering the "other", the "otherness" that they come in contact with. However, in order to have a fruitful and useful dialogue that makes one richer in terms of knowledge, understanding and behaviour, it

needs to be effective and it needs to lead to positive, beneficial results for all the parts involved.

Children need to be shown, even at early ages, that the Other is an “inalienable part of ourselves” (Vilar, 2009: viii) especially in these globalization times that call for giving up the image of the “inferior foreigner who lives among us today, essentially defined by his pronunciation or by colour of his skin” (Ribeiro, 2009: xvi) and take up the intercultural dialogue as one of the most effective tools of cultural and personal exchanges that result, on the one hand, in better intercultural understanding and, on the other hand, in personal enrichment and development. In other words, we become better persons when we open up and try to understand, know and communicate better with the Other, no matter who that person may be.

What are the skills and competences that a person needs to acquire in order to interact effectively with the others? These items are defined at different levels: attitude, knowledge, understanding, awareness of the necessity of becoming a better person, a person who knows who he/she is, knows to actively listen to the others and maintains a constructive dialogue with them. Following Byram, the table below systematises the skills and competences that effective intercultural dialogue is based on and their corresponding definitions:

Attitudes (<i>savoir être</i>)	“curiosity and openness, readiness to suspend disbelief to other cultures, and belief about one’s own”
Knowledge (<i>savoirs</i>)	“of social groups and their products and practices in one’s interlocutor’s country, and of the general processes of societal and individual interaction”
Skills of interpreting and relating (<i>savoir comprendre</i>)	“ability to interpret a document or event from another culture, to explain it and relate it to documents from one’s own”
Skills of discovery and interaction (<i>savoir apprendre/faire</i>)	“ability to acquire new knowledge of a culture and cultural practices and the ability to operate knowledge, attitudes and skills under the constraints of real-time communication and interaction”

Critical cultural awareness / political education (<i>savoir s'engager</i>)	“an ability to evaluate critically and on the basis of explicit criteria perspectives, practices and products in one’s own and other cultures and countries”
--	---

Source: Byram, 2008: 73

3. MEDIATION COMPETENCE AND GLOBAL COMPETENCE

As it has been mentioned in the previous section, the ability of *effectively communicating with other people that belong to other cultures* is nowadays a critical issue in the context of globalisation, emigration, free movement across borders etc. We need to be prepared to effectively function in such a diverse and dynamic society and we need instruments to assess our level of preparation.

The *Common European Framework of Reference for Languages*, which has been around for quite a long time now and which almost everyone takes as a point of reference in assessing foreign language skills, has added, in its 2018 version, to the already known assessed competences, a new one called *mediation*, i.e. the ability to enter the intercultural dialogue and have the necessary skills to communicate effectively. In mediation, according to 2018 CEFRL:

“the user/learner acts as a social agent who creates bridges and helps to construct or convey meaning, sometimes within the same language, sometimes from one language to another (cross-linguistic mediation). The focus is on the role of language in processes like creating the space and conditions for communicating and/or learning, collaborating to construct new meaning, encouraging others to construct or understand new meaning, and passing on new information in an appropriate form. The context can be social, pedagogic, cultural, linguistic or professional.”

(CEFRL, 2018: 103)

Among the mediation activities specified in CEFRL, the one that directly serves the purpose of this article is *mediating communication*, which is meant:

to facilitate understanding and to shape successful communication between users/learners who may have

individual, sociocultural, sociolinguistic or intellectual differences in standpoint. The mediator tries to have a positive influence on aspects of the dynamic relationship between all the participants, including the relationship with him or herself. Often, the context of the mediation will be an activity in which participants have shared communicative objectives, but this need not necessarily be the case. The skills involved are relevant to diplomacy, negotiation, pedagogy and dispute resolution, but also to everyday social and/or workplace interactions. Mediating communication is thus primarily concerned with personal encounters, and so descriptor scales are only provided for spoken communicative activities.

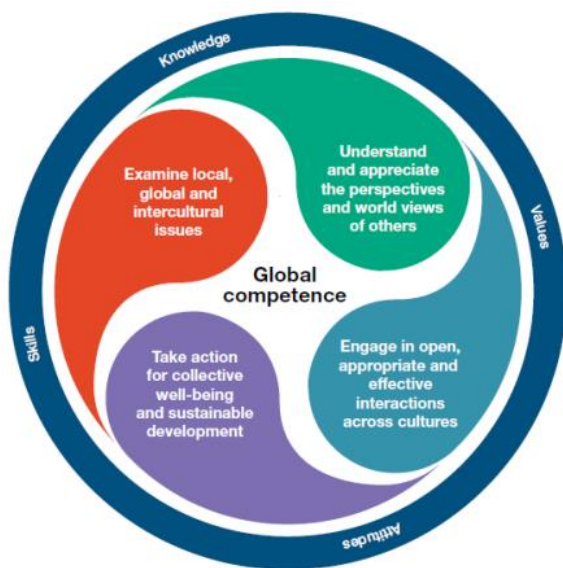
(CEFRL, 2018:107)

Another international programme concerned with assessing students' competences and attitudes is PISA (the OECD's **P**rogramme for **I**nternational **S**tudent **A**ssessment), which also developed tests to assess what they call *global competence*, i.e. knowledge (mainly intercultural), and cognitive skills (evaluation, analysis, understanding etc.). PISA defines *global competence* as:

the capacity to examine, local, global and intercultural issues, to understand and appreciate the perspectives and world views of others, to engage in open, appropriate and effective interactions with people from different cultures, and to act for collective well-being and sustainable development

(PISA, 2018: online source)

From the figure below, it can be easily noted that the descriptors of *global competence* are very much alike to the definition of the *mediation competence* above.



Source: PISA 2018 Global competence:
<https://www.oecd.org/pisa/pisa-2018-global-competence.htm>

4. A TENTATIVE PROPOSAL AND STRATEGY

The core concepts that hold together the whole argumentation towards using children’s literature as an essential tool in developing intercultural competence skills with young learners are those of *story* and *storytelling*. Since stories “are the principal way we as human make sense of our world” (Hibbs, 2016: 16), they turn to be useful tools to raise children’s curiosity and encourage them to discover and learn about other people and their cultures. Moreover, they need to be exposed to as many stories as possible about one culture or another in order to understand that multiple perspectives on the very same item of reality open up the world to them and give them the possibility to better understand “the Other”. As Chimamanda Ngozi Adichie, a Nigerian writer, pertinently says in her TedGlobal speech *The Danger of a single story*:

Stories matters. Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign, but stories can also be used to empower and humanize. Stories can break the dignity of people, but stories can also repair that broken dignity.

(Chimamanda Ngozi Adichie, 2009, video online)

This is why, the proposals developed and advertised for in this article is built around the well-known w-question strategy:

WHAT should be taught to young learners in terms of intercultural communication knowledge and skills?

In order to establish what skills need to be developed, the difference that is often quoted in the specialized literature between *substantive dimension* (consisting of knowledge of cultural values and practices, global interconnections, present concerns and conditions, historic origins and past patterns and alternative and future directions) and *perceptual dimension* (open-mindedness, anticipation of complexity, resistance to stereotyping, inclination to empathize, non-chauvinism) (cf. Case, 1993) has been taken into consideration. Both dimensions are equally important and deeply interrelated; however, when the target group is formed of (very) young learners, *the perceptual dimension* should be mainly targeted, i.e. those values and attitudes that orient students in life (lens, as they are called). It is a dimension which, according to Case, is more difficult to develop and it needs to be developed in parallel with the other one. Consequently, apart from the knowledge and experience that they are replete with, stories help children to “become aware of cultural perspectives other than their own” and to try “to understand these differences” (Hibbs, 2016: 16).

WHERE should we look for opportunities to develop these skills?

Students come across opportunities of developing their intercultural competence all over the place, inside and outside their families. However, school should play an essential role since it is the place where students feel safe to expose their fears, express their opinions and share their ideas with their colleagues, thus enjoying diversity, learning from it and with it, and finally,

being able to be part of the intercultural dialogue. Last, but not least, school is the place where they began to be aware of who they are and of the importance of diversity in the world. Consequently, school needs to be aware of the essential role it plays in forming interculturally competent students, able “not only to recognize and appreciate cultural differences”, but also able “to negotiate between other cultures and their own” (Hibbs, 2016: 8).

WHO should be in charge of developing students’ intercultural competence?

Within the school environment, all the actors involved in the process play equal parts: on the one hand, there are the teachers who need to be experienced intercultural communicators in order to be able to guide their students to become successful communicators; on the other hand, there are the students themselves, who need to be encouraged by their teachers to engage in the process of their own formation and development as fully equipped citizens of this planet.

WHEN this process should start?

As stated above, acquiring the *perceptual dimension* is a difficult and long process, therefore the start in developing it should be made as early in life as possible, maybe since the beginning of the children’s school life.

WHY do you need to develop such a strategy?

The purpose is self-explanatory, and it revolves around the idea of becoming better citizens of the global village, fully equipped to enter the intercultural dialogue and the efficient communication process with other people from any place in this world. In the end, every human being is a story in themselves and we need to listen to as many stories as we can in order to become better global citizens.

HOW is it to be developed?

Continuing the idea of people as stories mentioned before, our proposal is mainly based on stories and storytelling. Children needs to be taught to actively listen to the others, to constructively

explore the differences and, at the same time, to reflect upon who they are. In this context of storytelling and story creation, we favour the idea that books open new worlds, and that, by reading as many books as possible, we minimise the danger of knowing the world only by the lens of our own story.

5. FINAL REMARKS

The main objective of this article was to discuss how stories told in class can provide students with instruments that can help them to better know the others and, at the same time, to better understand who they are and how they should relate to other people who may come in contact with. Stories can teach them how to share their thoughts and ideas with the others. In a nutshell, they help them become better and more effective communicators, listeners and story tellers. Seen from this perspective, stories have the power to enable students to get involved and contribute to the meaning-making process from an early age. The intercultural exchange of knowledge and experience facilitated by stories and storytelling help them on the one hand, to diversify their cultural schemata and, on the other hand, to gain a sense of empowerment and ownership of their cultural capital.

In the end, it can be safely stated that stories encourage students to take and play an active role in this world. They create that safe emotional space within the group that help children free their imagination and play with images about other cultural spaces. All these enable them to create a third common cultural space, in which the similarities as well as the differences are identified, discussed and equally valued. At the same time, stories and storytelling facilitate students' individual meaning making and expression, they help them questioning their own views and compare them with other views brought by stories they read or they were told. Stories, seen from this active and engaged perspective, function as fundamental containers of ideas, beliefs and experiences used to build up solid identities and well-equipped individuals, fully able to effectively live and function in today's globalised and globalising society.

BIBLIOGRAPHY

- Adichie, Ch. N. (2009), *The danger of a single story* (video file) TedTalks, available from: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg> [September 7th 2018].
- Case, R. (1993), 'Key elements of a global perspective', *Social Education*, 57(6), pp. 318-325.
- Guilherme, M. (2000), 'Intercultural Competence', in Byram, M. & Brumfit, C., *Routledge Encyclopaedia of Language Teaching and Learning*, London/New York, Routledge.
- Byram, M. (2008), *From Foreign Language Education to Education for Intercultural Citizenship. Essays and Reflections*, Clevedon/Buffalo/Toronto, Multilingual Matters.
- Hibbs, B. (2016), *Developing Students' Intercultural Competence through Children's and Adolescent Literature*, available at: https://www.researchgate.net/publication/313239967_Developing_Students%27_Intercultural_Competence_through_Children%27s_and_Adolescent_Literature [December 15th 2019].
- Ribeiro, A. P. (2009), 'Introduction', in Ribeiro, A.P. et al., *Can There Be Life Without the Other?*, Manchester, Carcanet/Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vilar, E. R. (2009), 'Foreword', in Ribeiro, A.P. et al., *Can There Be Life Without the Other?*, Manchester, Carcanet/Fundação Calouste Gulbenkian.



- Council of Europe. 2018. Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume with New Descriptors, available at: <https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages> [October 25th 2018]
- PISA, *Programme for International Student Assessment*, available at <https://www.oecd.org/pisa/> [October 25th 2018]
- PISA 2018 *Global Competence*, available at: <https://www.oecd.org/pisa/pisa-2018-global-competence.htm> [November 29th 2019]

ISTORIA CA POVESTE. UN EXERCİTİU DE TRADUCERE

- ▶ Nicoleta Neşu
- ▶ Universitatea *Sapienza*, Roma
- ▶ Italia

ABSTRACT

The present paper is meant as a review of the main theories on translation as a linguistic and semiotic act, trying to emphasize the utility of translation related at media devices in the process of teaching foreign languages, mainly Romanian as a foreign language. We exemplify with the translation of a written text correlated with its audio-video version and its advantages in the process of teaching Romanian as a foreign language to Italian students at Sapienza University of Rome. Translation was defined as a specific form of speech, particular to speech, as “un hablar por medio de otra lengua y con un contenido ya dado”. Coşeriu asserted that, during the act of translating, “se trata de expresar un mismo contenido textual (de texto) en lenguas diferentes. Ahora bien, puesto que los contenidos de las lenguajes (o “idiomas”) son distintos, mientras que el contenido traducido debe ser el mismo, este contenido no puede ser idiomático, sino solo inter- o supra-idiomático” (Coşeriu, 1977, 222-223). This theoretical difficulty, of reflecting on the same reality through contents-significances of some different languages, which the act of translation must face, emerges, in one form or another, in almost all those who have tackled, directly or indirectly, the issue of translating. This matter had already been observed by Humboldt when he asserted that, with regard to the plan of the content, languages differ, first and foremost, through a specific organisation of their lexical and grammatical content, and only afterwards do they differ in their material aspect, as well. “Language is, in a way, the outer manifestation of the peoples’ spirit; their language is their spirit, and their spirit is their language. As much as we want to, we cannot ever think of them identical enough” (Humboldt, 2008, 80).

KEYWORDS

translation, foreign language, methodology, teaching Romanian as a foreign language

Prezentarea de față face parte din sfera mai largă a preocupărilor noastre legate de modul în care principiile fundamentale ale filosofiei limbajului pot fi aplicate actului didactic de predare a limbilor străine, în general, cu aplicare la predarea limbii române ca limbă străină, în particular, cu focus pe metoda contrastivă, al cărei adept declarat sunt (Neșu, 2018; 2016; 2015a).

Câteva precizări de natură organizatorică – conținutul acestei intervenții are ca referință principală activitatea mea de lector de limba română la Universitatea Sapienza din Roma, Italia, precum și cea de profesor de limba română ca limbă străină desfășurată în cadrul ICR București, la Accademia di Romania in Roma. Precizarea ce se cuvine a fi făcută de la bun început este că utilizez traducerea în cadrul unor laboratoare specializate, pe tot parcursul ciclului de studii, 3 + 2, întâi ca exercițiu gramatical, în primii doi ani, apoi ca mijloc de introducere a limbajelor specializate, tipologii de texte, și apoi ca traducere propriu-zisă, în cadrul masteratului de profil. A doua precizare esențială este legată de structura lectoratului care conține grupuri mixte – studenți care studiază limba română ca limbă străină, majoritatea de limbă maternă italiană, și studenți care au deja cunoștințe de limba română, în sensul că reprezintă a doua generație de români care trăiesc în Italia și pentru care limba română este limbă maternă/etnică (Neșu, 2018b, 2018c). Datorită acestei structuri a grupului de studenți, activitatea în cadrul lectoratului este organizată în două momente distincte: subgrupe separate, în baza limbii materne, pentru modulul teoretic gramatical și o grupă comună, pentru partea modulară practică de conversație și laborator de traduceri. În acest context, actul traducerii, în cadrul laboratoarelor pe care le organizez, reprezintă, pe de-o parte, un factor de competență gramaticală și expresivă, iar pe de altă parte, un factor cultural-intercultural-mediator. Așa cum arătam într-o altă ocazie, ceea ce se înțelegea prin traducere – în sens „tradițional” - era un proces de mediere în urma căruia, conținutul unui text ce aparținea unei anumite limbi era redat într-o altă limbă, într-un mod cât mai apropiat posibil, la nivelul structurilor semnificativului - *este ceea ce se poate face cu traducerea într-un prim moment de activitate didactică*. Schimbarea radicală de perspectivă vine, pe la jumătatea secolului trecut, odată cu activitatea teoretică desfășurată de Cercul

formalist rus și, apoi, cu cea a Cercului lingvistic de la Praga și a celorla care le-au urmat principiile. Actul traducerii devine, treptat, o interpretare, o interrelaționare a conținutului semantic cu cel al expresiei la nivelul celor două limbi, se vorbește despre procese de substituție, transfer etc. - *este ceea ce se poate face cu activitatea de traducere într-o fază avansată a procesului didactic* (Neșu, 2015b). Rolul pe care îl acordăm, deci, traducerii în actul de predare a limbii române ca limbă străină este cel de al cincilea "skill"/competență, cu valoare adăugată, ce se alătură celorlalte patru, considerate "clasice" sau "tradiționale" (reading/citire, writing/scriere, speaking/vorbire, listening/ascultare).

În ceea ce privește desfășurarea propriu-zisă a procesului de predare/consolidare a achiziției de cunoștințe într-o limbă străină prin intermediul traducerii, se cuvin a fi făcute, și în acest caz, câteva precizări: în primul rând, traducerea va fi utilizată doar în paralel cu expunerea detaliată a nivelelor morfologic, sintactic și lexical; în al doilea rând, exercițiile de traducere vor fi configurate în mod gradual, de la nivelul semnificatului lingvistic la cel al sensului textual, respectiv de la perspectiva înțelegerii textului la competența de a produce un text nou în limba străină; aici, spre exemplu, urmăm modelul integrator propus de Giulio Lepschy, în trei etape, în care traducerea ocupă poziția de mijloc: a/. compoziție – pornind de la un text în limba lor maternă (în cazul nostru italiana) se cere crearea unui text asemănător în limba română; b/. traducere/translation – se traduce din limba română în limba maternă și c/. eseu – compoziție de text în limba română (Lepschy 2009:7); în al treilea rând, trebuie făcută distincția între traducere ca *instrument pedagogic* și *traducerea propriu-zisă*, distincție ce se operează după parametrii funcției, obiectului și cui i se adresează procesul traducerii; după aceste trei criterii, traducerea ca instrument pedagogic se diferențiază de cea propriu-zisă prin faptul că este instrumentală, adică textul tradus servește ca instrument pentru îmbunătățirea competenței lingvistice, ca obiect, ea furnizează profesorului informații asupra acestei competențe lingvistice a studentului și se adresează profesorului evaluator; o altă distincție necesară operează la nivelul organizării cursurilor – diferența se creează, astfel, între "școala de traducere", în care intră traducerea pedagogică și "traducerea profesională"; în primul caz, cel ce ne interesează în mod

particular, prin traducere se încearcă sistematizarea și consolidarea cunoștințelor dobândite la cursurile practice de limba română – morfologie, sintaxă, lexicologie, dobândirea de cunoștințe noi la nivelul idiomatic, al uzului limbii și un prim contact cultural, oricum, cu focalizare pe nivelul formei lingvistice; traducerea profesională, ce intră în programa analitică a cursului de limba română la nivel de master în știința traducerii, focalizarea este pe conținutul lingvistic, cu atenție specială asupra nivelurilor și stilurilor funcționale ale limbii, registrelor de vorbire etc. (Neșu, 2015b).

Nu am să insist aici asupra multiplelor aspecte teoretice legate de traducere – după cum bine se știe, literatura de specialitate este extrem de bogată în acest sens – am să subliniez doar un aspect, și anume: consider traducerea ca fiind o problemă de lingvistică a textului, în tripartiția coșeriană și deci ca o vorbire la puterea a doua, adică un act de creație a unui text ca re-constituire a unui alt text; altfel spus, în terminologia specifică lingvisticii integrale a textului, ca un act de reproducere a aceleiași designații și a aceluiași sens prin mijloacele, adică semnificatele, unei alte limbi. Acest lucru înseamnă, tot în viziunea lingvisticii integrale, că semnificatele limbii țintă (cea în care se traduce) trebuie înțelese în contextul general al cunoașterii expresive, adică: 1. ținând cont de întreaga varietate a tipurilor de conținut, la toate palierele gramaticale; 2. în relația lor funcțională cu structurarea expresiei; 3. înscrise în ansamblul culturii din care fac parte (tipuri de relații evocative) – cu alte cuvinte, traducem texte, nu limbi. (Coșeriu, 1977, 214-239). Ceea ce înseamnă că procesul traducerii va urma două etape: una de tip *semasiologic* – în care traducătorul, profesorul și/sau studentul, în cazul nostru, se va găsi în ipostaza de vorbitor al limbii sursă care **receptează, înțelege și interpretează** un text și una de tip *onomasiologic*, în care profesorul și/sau studentul traducător se ipostaziază în vorbitor al limbii țintă și care trebuie să aibă **capacitatea expresivă de a produce un text** în această limbă (Coșeriu 1977, 222). Desigur, în ceea ce privește strict experiența laboratorului pe care o prezentăm aici, rolul profesorului de limbă maternă, în acest caz, al lectorului de limba română, se găsește în etapa semasiologică, când este vorba despre traduceri din limba română în limba italiană și în etapa onomasiologică când este vorba despre așa

numitele retroversiuni, plecînd de la limba italiană spre limba română. Grupul mixt de studenți, însă, are un mare avantaj, din acest punct de vedere: de fiecare dată și în cadrul fiecărei etape, rolul studenților va trece de la o etapă la alta, de la un rol la altul, sub forma unei translații și vor întruchipa, ca într-un joc, rolul principal într-una dintre cele două etape, aceste roluri fiind și interșanjabile – este evident că, în funcție de limba textului de pornire, și studentul de limbă maternă, la fel ca și profesorul de limbă maternă, se va găsi în poziție principală în etapa semasiologică, în care sunt implicate semnificatele limbii textului original, și în care el va putea acționa și ca un descriptor sau chiar creator al contextului cultural referențial al textului; în timp ce studentul străin va juca rolul principal în etapa onomasiologică, el fiind vorbitor nativ al limbii țintă, etapă în care acesta va trebui să identifice și să selecționeze semnificatele cele mai potrivite pentru a reda aceeași designație și pentru a construi același efect de sens, sau cel puțin un sens similar, cu cel al textului original. Este de la sine înțeles că schimbarea direcției de traducere aduce cu sine și schimbarea acestor roluri.

De ce am considerat necesar să reamintesc aceste etape, în acest context? Pentru simplul fapt că ele reprezintă motivul pentru care am ales să utilizez traducerea în toate etapele didactice de predare a limbii române studenților străini. În primul rînd, diferența față de vorbirea la puterea întâi, ca să păstrez metafora coșeriană, faptul că avem deja un conținut dat, în detaliu, ”scutește” studentul de efortul și concentrarea și asupra creației de conținut – obiectul traducerii este un conținut textual în toate detaliile articulării sale. În al doilea rînd, traducerea este un proces de creație, o artă, în măsura în care nu (mai) este vorba despre o transpoziție, despre o stabilire de corespondențe la nivelul semnificatelor celor două limbi implicate, ci este vorba despre un efort asumat, conștient și activ, de a urma procedeele și strategiile creației de sens din textul sursă, menținînd liniile de forță prin echivalarea designației și constituind, astfel, un nou text care să orienteze creația de sens prin aceleași procedee și strategii. Ceea ce înseamnă că nu se traduc semnificatele ca atare, iar designatele, la rândul lor, fac și ele obiectul traducerii, desigur, nu în sine, ci prin contribuția lor la instituirea sensului textual ce trebuie tradus. Din aceste considerații, reiese clar faptul că traducerea reprezintă

un exercițiu complet, reprezintă, de fapt, exercițiul prin excelență, care îl determină pe student să își activeze toate celelalte nivele și competențe gramaticale, de la fonetică și lexic la sintaxă. Pe de altă parte, trebuie reamintit și faptul că afirmarea generativismului în lingvistică și afirmarea cognitivismului în psihologie, ca urmare a crizei structuralismului și a behaviorismului, a dus și la o reevaluare a uzului traducerii în actul didactic – limba maternă, cum se știe deja de la Humboldt încoace, nu mai poate fi pusă între paranteze în momentul în care se învață o limbă străină, dimpotrivă, este unul dintre parametrii fundamentali și, așa cum arătam mai sus, începând cu anii 80 – 90, începe să se vorbească despre traducerea didactică ca despre o a cincea competență (după cele tradiționale de reading/citire, listening/ascultare, writing/scriere, speaking/vorbire) ce se bazează pe acestea, le include și le dă posibilitatea de a se manifesta la nivel textual. De aceea considerăm traducerea ca un punct maxim al exercițiului lingvistic, avînd un *rol gramatical*, de competență expresivă majoră, care se bazează și antrenează în același timp, gradual, toate celelalte patru tipuri de competențe/skills. Utilizarea ei permite atît recunoașterea diferitelor structuri gramaticale în textul din limba străină, cît și punerea în evidență a capacității studentului străin de a crea, la rîndul său, astfel de structuri în traducerea pe care o face în respectiva limbă străină, dinspre limba maternă. De asemenea, traducerea este și un mijloc de punere în evidență tocmai a aspectelor similare și/sau a diferențelor dintre cele două limbi, într-o abordare teoretică de tip contrastiv, abordare pe care, cum afirmam și la începutul intervenției noastre, o utilizăm, în mod frecvent, și în cadrul modului teoretic.

Pe de altă parte, în paralel cu acest rol gramatical, traducerea, în actul didactic de predare a unei limbi străine, joacă și un rol cultural, ca expresie a interculturalității, pe modelul binomului limbă-cultură, reprezentând o excelență modalitate de umplere a gap-urilor culturale prin alegerea textelor din varii domenii ale vieții socio-culturale românești, inclusiv texte aparținînd genului literar, pentru grupul de studenți avansați. Știm bine că, în funcționarea lor istorică reală, limba și cultura sunt inseparabile - nu este posibilă existența unei limbi - în accepția completă a termenului - care să nu fie imersă într-un context cultural, așa cum

nu este posibilă o cultură care să nu aibă în centrul său o structură proprie de tipul limbii naturale. În acest raport limbă - cultură, limbajul funcționează ca sistem modelizator primar, în timp ce literatura și arta, în general, funcționează ca sisteme modelizatoare secundare, cum afirma, cu varii ocazii pe parcursul operei sale, Juri Lotman Lotman, 2001, 42). Drept urmare, traducerea nu mai poate fi văzută și considerată ca un simplu fenomen lingvistic, ci devine, în mod obligatoriu, un amplu proces de mediere între două sau mai multe realități culturale - dezideratul final al oricărui parcurs didactic de predare/învățare a unei limbă străine. Ea ajută în mod activ la reconstituirea contextului cultural al unei limbi, permițând trimiteri, în funcție de tipologia textelor alese, la constituirea unui (sub)context cultural, istoric, literar etc, la activarea, umplerea și soluționarea gap-urilor culturale, a golurilor, sau a decalajelor dintre culturi. Fiind o activitate de tip cognitiv, presupune și învățarea conștientă și în mod critic a unei limbi, în paralel cu familiarizarea cu aspectele extralingvistice aferente ei. De asemenea, oferă avantajul contactului cu texte autentice, corelate cu subiecte din actualitate, sau subiecte literare sau culturale în sens larg, cu scop divulgativ, informativ etc.

”Istoria ca poveste”, titlul intervenției noastre, trimite la o realitate concretă, și anume, la un laborator de traducere organizat pentru anii I și II, nivel licență, cu structură de grup mixt, traducere din limba română în limba italiană, textul propus: extrase din volumul *Cea mai frumoasă poveste. Cîteva adevăruri simple despre istoria românilor*, de Adrian Cioroianu, apărut la Curtea Veche, București, 2013. O mică ”mostră” de un astfel de laborator am încercat să fac și cu studenții portughezi înscriși la specializarea română, în 2018, în cadrul workshop-ului intitulat ”Istoria între cuvânt și imagine”. Volumul în discuție este structurat în texte scurte, de aproximativ două pagini, cu o sintaxă bazilară și limbă standard, nivel denotativ, care prezintă diferite momente din istoria și cultura românească - motivul alegerii acestor texte este și cel de difuzare și de introducere a unor noțiuni de istorie, cultură și civilizație românească, în vederea alcătuirii unui cadru de referință culturală pentru studenți, precum și complementaritatea lui la cursul de limbă și civilizație românească. Acest volum reprezintă transpunerea în scris a unor emisiuni de televiziune,

fapt care dă posibilitatea de a exploata textul atât vizual, cât și auditiv, prin proiectarea filmelor respective, transformând procesul didactic într-unul multimedia. Structura organizatorică a acestui laborator urmărește următoarele etape: **a.** prima ședință de laborator: vizualizarea filmului (5 minute), lectura textului în limba română, revizualizarea filmului, urmărind și textul scris, o nouă lectură a textului cu explicații de natură lexicală și gramaticală, dar și de natură referențial-culturală, **b.** a doua ședință de laborator: traducerea propriu-zisă a textului, desfășurată de către fiecare participant la laborator în parte, acasă, în mod individual și cu mijloacele specifice necesare, verificarea și discutarea traducerilor individuale, activitate desfășurată frontal, prin implicarea tuturor subiecților participanți și în care profesorul desfășoară o activitate de consiliere la nivel lingvistic și cultural, elaborarea unei forme finale a traducerii, o formă comună, rezultată pe baza aportului individual al fiecăruia, sarcină ce revine, de fiecare dată și pentru fiecare text în parte, unui student, pe rând, rezultând un portofoliu de traduceri care, la sfârșitul fiecărui semestru/an universitar, este încărcat pe platforma e-learning și rămâne disponibil, astfel, spre consultare tuturor studenților.

Concluzionăm reafirmând faptul că practica traducerii în cadrul acestui tip de laboratoare lingvistice reprezintă, în opinia noastră, un exercițiu gramatical complex, cu valori culturale la fel de complexe, practică ce propune, pornind de la un "pretext" lingvistic, o confruntare - dezbateri ce depășește granițele lingvistice și se poate dezvolta, astfel, într-o confruntare culturală. Discuțiile preliminare traducerii propriu-zise, explicitarea termenilor la nivel lexical dar și a contextelor generatoare, alegerea semnificatelor în limba țintă, umplerea gap-urilor culturale și descifrarea contextelor referențiale etc. ajută la crearea contextului extralingvistic necesar înțelegerii textului, în complexitatea sa. De asemenea, faptul că studenții de limba maternă română se găsesc, în realitate, în posesia a două limbi, în paralel, joacă un important rol în sublinierea aspectelor contrastive, atât la nivel gramatical cât și la nivelul organizării textual-discursive propriu-zise, dând posibilitatea, în același timp, analizării și verificării reciproce a greșelilor de limbă în cele două limbi puse față în față în momentul actului traducerii, prin

schimbul de roluri între studenți. Iar atunci când textul propus spre dezbatere și traducere este, ca în cazul ilustrat mai sus, o ”poveste”, sau o ”istorie povestită”, gramatica și performanța gramaticală se îmbină și mai spectaculos cu cultura!.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- Coșeriu, E. (1977), ‘Lo erróneo y lo acerdado en la teoría de la traducción’, în Eugenio Coseriu, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Editorial Gredos, Madrid.
- Coșeriu, E. (1997), *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, edizione italiana a cura di Donatella di Cesare, Carocci editore, Roma.
- Humboldt, W. von, (2008), *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității*, Humanitas, București.
- Lepschy, G., (2009), *Tradurre e traducibilità*, Ed. Aragno, Torino.
- Lotman, J. Uspenskij, B., (2001), *Tipologia della cultura*, Bologna, Bompiani.
- Neșu, N., (2018a), ‘Aspecte de natură semiotică ale traducerii ca metodă-pivot în actul didactic de predare a limbii române ca limbă străină’, în Platon, E., VasIU, L., Arieșan, A., *Discurs polifonic în RLS*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință,
- Neșu, N., (2018b), ‘Limba română între limbă străină, limbă maternă și limbă etnică – studiu de caz’, în Nanu, P., Ivancu, E., *Limba română ca limbă străină. Metodologie și aplicabilitate culturală*, Turku: ed., Turun Yliopisto.
- Neșu, N. (2018c), ‘Note de predare a limbii române ca limbă maternă/etică în străinătate’, în *Actele Colocviului Internațional al Departamentului de Lingvistică, Universitatea din București* (în curs de apariție).
- Neșu, N. (2017), ‘Traducere și traduceri – două momente ale actului didactic în medierea lingvistico-culturală’, *Romanian Studies Today*, nr. 1/2017, pp. 25 – 31.
- Neșu, N., (2015a), ‘On Translation in the Didactic Act of Teaching Romanian as a Foreign Language’, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Philologia*, nr. 4/2015, pp. 113 – 123.

- Neșu, N., (2015b), ‘Comunicare și traducere – aspecte ale actului didactic de predare a limbii române ca limbă străină’, *Columna-Finnish & Romanian Culture*, nr. 21/2015, pp. 133 - 141.
- Tarantino, A., Neșu, N., (2016), ‘Predare și învățare la plural. Un experiment de predare a limbii române ca limbă străină’, *Romania Orientale XXIX*, pp. 277 – 287.

RECONTEXTUALIZARE SEMANTICĂ ȘI PARTICIPARE ESTETICĂ ÎN TRADUCEREA TEXTULUI NARATIV

- ▶ Valeriu P. Stancu
- ▶ Humboldt-Universität zu Berlin
- ▶ Universitatea “Al. I. Cuza” din Iași

ABSTRACT

This paper aims to discuss the linguistic and aesthetic aspects of different variants of a narrative sequence translated from Romanian into German, which are realized in the context of a translation workshop at the Humboldt University of Berlin. Apart from some topics like connotative addition, perspective transposition or metaphorical sense, the paper intends to emphasize the aesthetic dimensions of the significance in the translation. Thus, the participation at the aesthetic dimension of literary translation is possible within the creation of an appropriate second medium in the target language and enables the re-enlivenment of images from the original text.

KEYWORDS

Literary translation, metaphor, narrative medium, presence aesthetics, image enlivenment

INTRODUCERE

Lucrarea de față interpretează variante diferite de transpunere în limba germană a unui text narativ, realizate în cadrul atelierului de traduceri din limba română de la Universitatea Humboldt din Berlin, punând în relație metaforismul narațiunii și perspectiva esteticii prezenței¹. Proiectul de traduceri literare a adus laolaltă un grup restrâns de studenți germani care dispun de cunoștințe avansate de limbă română. Spre deosebire de alte proiecte, în care fiecărui participant la atelier îi era distribuit câte un capitol dintr-o operă literară, noul exercițiu a constat în traducerea de către fiecare participant a aceleiași secvențe de text: un fragment de aproximativ două pagini, de dificultate peste medie, din povestirea intitulată *Răpirea din Serai*, parte din volumul *Contorsionista* de T. O. Bobe (2011). Pentru realizarea proiectului am folosit o formulă de lucru în trei pași: 1) explicarea semnificațiilor contextuale ale cuvintelor necunoscute și ale construcțiilor idiomatice cu încărcătură culturală specială; 2) traducerea individuală de către studenți a fragmentului, fără posibilitatea de a interacționa cu ceilalți studenți; 3) interpretarea diferitelor versiuni, pornind de la criteriile sugerate de compararea traducerilor.

Cele dintâi elemente din versiunile rezultate asupra cărora lucrarea își îndreaptă atenția sunt cele întrucâtva emfaticе, analizate după criteriile care reflectă, din punctul nostru de vedere, un mod al percepției traducătorilor privind lumea reprezentată în narațiune, în procesul de recontextualizare. Se disting astfel mai multe pasaje în care este vizibilă opoziția dintre *transferul denotativ și adaosul afectiv*, iar lucrarea urmărește mai cu seamă *jocurile percepției și transpunerile perspectivei, narativitatea textului tradus și problema metaforismului*, propunând în încheiere un posibil *sens estetic al traducerii*, în relație cu domeniul de cercetare ce ar putea fi numit *aistetică*, adică o estetică a percepției și a atmosferei.

În numeroasele fragmente din traduceri care vor fi reproduse în continuare am păstrat de fiecare dată aceeași ordine a traducătorilor, astfel încât să se poată observa – într-o lectură

¹ Direcție a esteticii derivată din fenomenologie, care este în același timp o teorie a percepției diverselor forme de prezență instituite prin opera de artă.

succesivă a secvențelor de pe același rând – o eventuală ‘coagulare’ a stilului și a perspectivei fiecăruia.

Textul-sursă:

În noaptea următoare, dând târcoale ruletei, în timp ce Dinu pierde răzând sondă după sondă, ruinând echilibrul intereselor economice din Valea Prahovei, printre diademe de diamante și freze uleioase, prin fum de havane și acorduri de charleston, printre măști fardate strident și chipuri cu paloarea încremenită, apare Angelescu, ofițer în retragere al ultimei Republici de la Weimar și dublu agent, britanic și sovietic. În dosul unei coloane de marmură ce sprijină cupola sălii de joc, îi propune un milion de lire sterline pentru o noapte de dragoste, iar ea, cu un pahar de Ouzo în mână și ochii strălucind de antimoniu, acceptă, ca să testeze dragostea lui Dinu, ca să se joace, ca să vadă dacă acesta o va căuta, ca să-i răscumpere creanțele în taină. Își regretă greșeala a doua zi după-masă, când iese buimacă pe puntea înclinată cu treizeci de grade spre babord a catamaranului Prestige care își schimbă velatura pentru a trece din Marea Neagră spre smârcurile din brațul Sulina și când îl vede pe Angelescu rânjind la timonă. Spre seară acesta o închide într-o colibă acoperită de stuf, o leagă cu o pară și începe s-o venereze, printre interminabile accese de tuse, la lumina unor opaițe aprinse cu ulei de rechin. După câteva săptămâni, atunci când temnicerul e nevoit să iasă iarăși în larg și de acolo spre orașul din depărtare ca să-și îmbroască provizia de fitil și aerosoli, Anda reușește să frece legăturile frânghiei cu o brățară împletită din plasă de aur, primul cadou de la Dinu, până ce nodurile pescărești cedează în sfârșit, iar ea, înotând printre plauri, ajunge în amonte, la Mila 18, de unde fură lotca unor lipoveni sodomiți, ale căror suspine se aud prin perdeaua de stuf și, trei zile mai târziu, se prăbușește, răvășită de dragoste și de remușcări, din nou la pieptul iubitului său.

Atunci când poza cu mulțimea care se înghesuie în fata peștilor exotici e gata, Anda e decisă deja că n-are rost să-și împăienjenească ultimii ani de tinerețe numai cu Angelescu, își dorește să poată găsi un țărm liniștit care să fie al ei, unde să se refugieze cu Dinu, și, când prinde fotografia umedă pe sfoara de deasupra tăviței cu fixator, zărește în oglindă, lipită cu scotch de peretele din spate, lăbuța unei pisici tigrate pe cornișa unui acoperiș – un plan-detalii din insula căutată, unde își amintește că există o cameră pe care mătușa unei vecine obișnuiește s-o închirieze cu ziua. Agață cu privirea colțul și

trage de el, iar cadrul se lărgeste, cuprinzând treptat în chenar șiruri de țigle, burlanul vopsit cu bronz argintiu, creanga unui cais, apoi alt acoperiș, altul și altul, și alt cais, și un prun, și un măr, și o sârmă de rufe pe care flutură patru cămăși în carouri, și rama unei ferestre, și jaluzelele cu două dungi albastrii fiecare și, în curtea aceea, o bancă de lemn așezată cu spatele la calcanul înverzit de mușchi al casei vecinului de alături.

Până atunci intrase doar de câteva ori în cartierul acela, ale cărui locuințe muncitorești se aliniază pe străduțe întretăiate rectangular, prăfuite, ale cărui trotuare înguste sunt pavate iluzoriu cu piatră de râu, fiindcă dintre bolovani cresc la fiecare pas fire de iarbă și mușețel sălbatic, stingher, e pierdută de-a lungul gardurilor de lemn, aproape identice, vopsite în verde sau în grena, dincolo de care, în ușile larg deschise flutură fâșii înguste de celofan ca să nu lase muștele înăuntru, iar prin foșnetul lor, în surdina, răzbat pe rând din camerele joase de chirpici tencuit vocile lui Dolănescu, a Mariei Ciobanu, a Ilenei Sărăroiu și a lui Gabi Luncă acompaniată de Ioan Onoriu. Într-un târziu, găsește adresa și bate multă vreme în scândura porții, până când, dintr-un pâlci de femei ce sparg semințe trei case mai încolo, se desprinde umbra unei bătrâne care se leagănă spre ea, pășind alene pe picioarele curbate din genunchi și din glezne. La lumina becului atârnat din stâlpul de lemn, Anda îi zărește o jumătate din masca feței, iar deasupra buzelor rujate intens în magenta remarcă o palidă mustăcioară de locotenent din secolul 19. (Bobe, 2011: 24-26)

1. TRANSFER DENOTATIV ȘI ADAOS AFECTIV

Opțiunile de transpunere literară cele mai interesante pentru demersul nostru le-au constituit nu atât ‘cele mai reușite’ echivalări lexico-semantice dintre codurile celor două limbi sau modalitatea mai creativă de a transfera fiecare unitate de sens, cât mai ales elementele din textul-țintă care ne-au permis să citim urmele unei ‘imersiuni’² generatoare de sensuri a traducătorului în lumea povestită. Astfel, numeroasele cazuri în care a apărut o identitate de termeni în toate cele patru variante ale traducerii au fost pentru noi mai degrabă un semn al lecturii atente la procesul de echivalare, cât mai apropiate de nivelul opac al denotației,

² În sensul dat termenului de J.-M. Schaeffer, în volumul *Pourquoi la fiction?* (1999), Seuil, Paris, pp. 39 ș.u.

așadar neimplicând și o perspectivă proprie. De exemplu, nu este nimic mai mult decât element de fundal al 'reușitei' lingvistice folosirea în textele-țintă a verbului *nachgeben* pentru a transpune sensul lui *cedează* din contextul 'până ce nodurile pescărești *cedează* în sfârșit'. La fel am interpretat și prezența în traduceri a două sau trei variante diferite, atâta timp cât nu au avut altă motivare decât principiul alegerii dintre două sinonime. O imagine despre acest fenomen ne oferă cele patru variante de traducere a contextului 'ruinând echilibrul intereselor economice din Valea Prahovei':

und damit das Gleichgewicht der wirtschaftlichen Interessen des Prahova-Tals *zerstörte* (a distrus / distruse)
 und damit das wirtschaftliche Interessengleichgewicht des Prahova-Tals *stört* (strică, destabilizează, deranjează)
 dabei das Gleichgewicht wirtschaftlicher Interessen im Prahover Tal *ruiniert* (ruinează)
 und die wirtschaftlichen Interessen des Prahovatalts *ruiniert* (ruinează),

care sunt relevante pentru demersul nostru nu atât prin distincția semantică dintre *zerstörte*, *stört* și *ruiniert*, cât de fapt prin transpunerea într-un preterit german în prima variantă, în opoziție cu prezentul folosit în celelalte trei, sau prin *absența* cuvântului 'echilibru' (*Gleichgewicht*) din ultima variantă. În același sens putem să menționăm traducerea cu mici variațiuni semantice pentru verbul *acceptă* din contextul 'iar ea, cu un pahar de Ouzo în mână și ochii strălucind de antimoniu, acceptă' – *stimmt zu* (acceptă); *erklärt sich einverstanden* (se declară de acord); *akzeptiert* (acceptă); *willigt ein* (este de acord) –, apoi pentru cuvântul 'buimacă' din contextul 'când iese buimacă pe puntea înclinată' – *betäubt* (amețită, buimacă, anesteziată) sau *benommen* (amețită) –, precum și pentru expresia cu valoare temporală 'Spre seară' – *Zum Abend hin* (Pe înserate); *Am Abend desselben Tages* (În seara aceleiași zile) ori *Gegen Abend* (Spre seară).

Există însă și în acest gen de contexte semne ale unei 'estetizări' a sensului de dicționar, dacă înțelegem această estetizare sau literarizare ca pe o abatere intenționată de la regula modalității din comunicare (în acest caz, rămânerea în interiorul aceluiași cod). Ceea ce ne-a interesat însă în primul rând în interpretarea orientată *aistetic* a celor patru variante este modificarea

intenționată a codului obișnuit al 'echivalărilor', opțiunea în favoarea unor trăsături semantice incongruente (care diferă ca nuanță, deși se pot reuni într-o izotopie), întrucât această opțiune produce o schimbare la nivelul *mediului* narativ, prin urmare și în registrele percepției. Astfel de 'deplasări' între registre intervin în procesul traducerii mai ales atunci când există o strânsă relație cu identificarea în limba-țintă a conceptelor în care este implicată percepția prin simțuri. De exemplu, în traducerea contextului 'măști fardate strident și chipuri cu paloarea încremenită':

schrill geschminkten Masken und Antlitze von starrer Blässe
grell geschminkten Masken und Gesichtern von starrer Blässe
schrill geschminkten Masken und blass erstarrten Antlitzen
grell geschminkten Masken und in Blässe erstarrten Gesichtern,

diferența dintre adverbele *schrill* și *grell*, ca forme echivalente pentru românescul (*fardate*) *strident*, vine din faptul că termenul *grell* se referă la culori, însemnând 'strident, aprins, țipător, frapant', în timp ce *schrill* trimite la aspectul vocii, însemnând 'strident, ascuțit, pițigăiat'. Calea pentru această 'deviație' de registru senzorial o constituie deci izotopia 'stridenței', favorizată probabil și de o expresie precum 'culori țipătoare'. Schimbarea registrului este din perspectiva noastră o formă de metalepsă a traducătorului, o metabolă în sensul dat de teoria muzicii, iar în accepția noii estetici – o ieșire din sine a subiectivității în 'jocul' traducerii, altfel spus o 'ekstază'³.

Comparația cu alte câteva contexte poate releva efectele acestei 'deviații' participative. În exemplele următoare, distincția apare între sensul general al cuvântului *verlieren* (a pierde) și semnificația specială a cuvântului *verspielen* ('a pierde la joc', respectiv 'a irosi (hazardându-se)'), în contextul 'în timp ce Dinu pierde râzând ...':

während Dinu lachend ... *verspielte* (pierdu la joc cu indiferență)
während Dinu lachend ... *verliert* (pierde)
und Dinu lachend ... *verliert*
während Dinu lachend ... *verliert*,

³ Trimitem aici la termenul folosit de G. Böhme în volumul *Asthetik* (2001), Fink, München, pp. 131 ș.u.

sau între diferitele accepții ale cuvântului *uleioase* din contextul 'diademe de diamante și freze uleioase', de la forma învechită *Pomaden-*, trecând prin sensul propriu *ölig*en și ajungând până la foarte actualul *gelten*:

Diamantdiademen und *Pomadenfrisuren* (date cu pomadă)
Diamant-Diademen und *ölig*en *Frisuren* (uleioase)
diamantenen Diademen und *ölig*en *Frisuren* (uleioase)
Diamantdiademen und *gelten* *Frisuren* (date cu gel).

La fel apar distincțiile dintre sensul denotativ *gesucht* și cuvântul cu puternice conotații de interioritate, intensitate și participare *erseht* din contextul 'un plan-detaliiu din insula căutată':

eine Nahaufnahme der *gesuchten* Insel (căutată)
eine Nahaufnahme der *ersehten* Insel (dorită cu ardoare)
eine ... Nahaufnahme der *ersehten* Insel (dorită cu ardoare)
eine Detailaufnahme der *gesuchten* Insel (căutată),

precum și dintre cuvintele alese pentru a transmite cititorului din limba-țintă – cu sau fără semnele participării la constituirea ei – imaginea fumului (*Rauch*) din contextul 'fum de havane și acorduri de charleston':

Zigarrenrauch und Charlestonklängen
Zigarrenqualm und Charleston-Akkorden
Zigarrenrauch und Charlestonakkorden
Zigarrenrauch und Charlestonklänge.

Față de termenul neutru *Rauch*, cuvântul *Qualm* conține un surplus imagistic și afectiv prin conotațiile sale de 'fum gros și neplăcut, care se ridică în valuri'. În acestea și în alte numeroase exemple din traducerea în paralel a celor două pagini de proză, participarea traducătorilor la procesul de reconstituire a imaginii unei lumi în codul secund al propriei limbi implică diverse jocuri ale adaptării, de care ne vom ocupa în partea a doua a lucrării.

2. JOCURILE PERCEPȚIEI ȘI ALE PERSPECTIVEI NARATIVE

Cele patru variante ale transpunerii în limba germană conțin din acest punct de vedere diferențe uneori surprinzătoare, pe care le grupăm în continuare după gradul de coparticipare la reconstituirea perspectivei, a atmosferei, eventual a unui sens metaforic mai restrâns sau mai amplu. O primă serie de exemple

relevă varietatea sensurilor alese pentru a echivala aspectul verbului, respectiv adoptarea unei poziții în spațiu din care se instituie perspectiva proprie asupra situației sau acțiunii. Pentru contextul ‘Anda e decisă deja’ variantele propuse de traducători se construiesc în jurul opoziției perfectiv / durativ, în încercarea de a oferi o echivalență acceptabilă pentru aspectul verbal ambiguu din textul-sursă:

hat Anda *bereits den Entschluss gefasst* (a luat deja decizia)
ist sich Anda *bereits sicher* (este deja sigură)
beschließt Anda (hotărăște)
hat Anda *bereits beschlossen* (a hotărât deja).

În mod similar, cele patru transpuneri propun cuvinte diferite din limba-țintă pentru exprimarea caracterului iterativ al acțiunii: unul dintre cele două verbe din textul românesc (‘obișnuiește s-o închirieze’) se transformă în trei dintre variantele germane în adverbe de mod:

sie ... zu vermieten *pfl egt* (obișnuiește / are grijă să...)
häufig ... anmietet (adesea...)
gewöhnlich ... vermietet (de obicei...)
für gewöhnlich ... vermietet (în mod obișnuit / de obicei...),

iar în altă secvență – ‘se prăbușește ... din nou (la pieptul iubitului ei)’ – locuțiunea adverbială cu sens repetitiv este abandonată, semnificația sa fiind lăsată în seama contextului: *wieder ... niedersinkt / wirft sich / erneut ... fällt / bricht ... zusammen*. Cât despre semnificațiile verbului, acestea trădează, în fiecare dintre variante, prezența unui alt grad de participare la vizualizarea imaginii încărcate emoțional: de la formele afective *niedersinken* = ‘a aluneca încet în jos, a se scufunda` și *zusammenbrechen* = ‘a se prăbuși, a se dărâma`, până la formele ce implică o oarecare distanțare *fallen* (a cădea) sau *sich werfen* (a se arunca).

În contextele în care există verbe ale afectivității sau expresii care conțin imagini dinamice, opțiunile celor patru traducători vădesc în mod constant intenția de a căuta cuvintele marcate de expresivitate, mergând până la atribuirea unei dimensiuni suplimentare de sentimentalitate, ca în exemplele următoare:

‘dând târcoale ruletei’

um das Roulette *herumstreichend* (ținându-se aproape de..., pândind...)
als [er] das Roulette *umstreift* (rar, colocvial: înfășoară... / se mișcă în cerc în jurul...)
während [er] das Roulette *kreist* (se învârtește în jurul...)
als [er] *mit* dem Roulette *liebäugelt* (cochetează cu..., îi face ochi dulci);

‘își dorește să poată găsi un țărm liniștit care să fie al ei’

sie *wünscht sich* (își dorește), ein ruhiges Ufer zu finden, das ihr gehören soll
sie *würde viel dafür geben* (ar da mult), eine ruhige Küste zu finden, die ihr gehört
sie *sehnt sich nach* (tânjește după) einem Stückchen ruhiger Küste, die nur ihr gehört
sie *wünscht sich* (își dorește), eine ruhige Küste nur für sich zu finden.

În ultimul context, pe lângă surplusul emoțional din formele *sie wünscht sich* (‘își dorește’) / *sie sehnt sich nach* (‘tânjește după’), varianta a doua vădește, dimpotrivă, intenția de a sugera trăirile personajului printr-o expresie din care lipsește denotația care să trimită la ideea de afectivitate: *sie würde viel dafür geben* (‘ar da mult’).

Redefinirea spațiului, în încadrări imagistice mai restrânse ori mai ample, din cele patru variante ale traducerii este relevantă pentru ceea ce ne-am dorit să analizăm în etapa următoare a demersului nostru: adoptarea unei atitudini, urmate adesea de constituirea unei perspective narrative și de asumarea acesteia de pe poziția unui autor cu prezență marcată în text. Dacă aceasta poate să însemne, pe suprafețe mici ale textului, alegerea unui termen marcat afectiv în locul unuia comun, precum *Kabuff* (coșmelie, cocioabă) vs. *Hütte* (colibă) pentru contextul ‘într-o colibă acoperită de stuf’:

in einem *mit Stroh gedeckten Kabuff* (coșmelie, cocioabă acoperită cu paie)
in einer *schilfgedeckten Hütte* (colibă acoperită de stuf)
in eine *mit Schilf überdachte Hütte* (colibă acoperită cu stuf)
in eine *Hütte mit Schilfdach* (colibă cu acoperiș de stuf),

în schimb din seria de alegeri terminologice necesare pentru reprezentarea de imagini durative ale mișcării sau de spații mai ample se încheagă mici secvențe narative care par să poarte semnătura traducătorului. Acesta narează în pasajele respective în mod particular pentru cititorul de limbă germană, dar modalitatea narațiunii este una creată și asumată, nu imitată. Contextul ‘înotând printre plauri’, o sintagmă foarte sintetică, i-a provocat pe doi dintre participanții la atelierul de traducere la o transpunere mult mai analitică în limba germană, fie pentru a evidenția *vizual* modalitatea acțiunii (‘croindu-și drum înot’), fie pentru a deconstrui imaginea – poate nu destul de familiară pentru un neamț – a ‘plaurilor’. Aceasta este transferată în cuvinte care, pe de o parte, surprind detaliile spațiului prin care se face deplasarea, iar, pe de altă parte, sugerează prin accentele cuvintelor germane ritmul mișcării și îi oferă cititorului din limba-țintă o perspectivă narativă schimbată, din care vedem parcă ‘împreună cu’ personajul, spre deosebire de viziunea narativă din textul-sursă:

durch Schilfsinseln schwimmend (înotând printre plauri)
indem sie sich schwimmend einen Weg durch Schilfinseln bahnt
(croindu-și drum înot printre plauri)
durch Schilfinseln schwimmend (înotând printre plauri)
Sie schwimmt durch Ried und Wurzeln (Înoată printre trestii și rădăcini).

În anumite secvențe de text care conțin notații de ordin spațial și o perspectivă mai amplă, precum în propoziția ‘care își schimbă velatura pentru a trece din Marea Neagră spre smârcurile din brațul Sulina’, tocmai verbele și elementele de mișcare sunt așezate în fiecare variantă în lumina altei semnificații. În prima variantă devine explicită semnificația contextuală ‘rulează, coboară pânzele’ și este folosit verbul cu sens general ‘a călători, a merge’; în varianta a doua schimbarea velaturii devine ajustare a / reglaj al pânzelor, iar trecerea catamaranului în direcția smârcurilor devine ‘cap compas’ spre acestea; a treia variantă traduce literal sintagma ‘schimbă velatura’ și accentuează ideea de direcție a deplasării și perspectiva asupra acesteia; ultima variantă transformă diateza verbului din reflexiv cu sens posesiv într-un pasiv generalizant (‘ale cărui pânze sunt schimbate’) și substantivizează verbul al doilea (‘pentru călătoria...’):

der *die Segel einholt* (rulează, coboară pânzele), *um vom Schwarzen Meer zu den Sümpfen des Sulinaarms zu fahren* (pentru a călători, pentru a merge)
 der *seine Segel neu justiert* (își ajustează pânzele), *um vom Schwarzen Meer Kurs auf die Sümpfe des Sulina-Arms zu nehmen* (pentru a pune cap compas pe..., a naviga înspre...)
 der *gerade das Segelwerk ändert* (schimbă velatura), *um vom Schwarzen Meer Richtung Sümpfe des Suliner Meeresarms zu kommen* (pentru a veni în direcția...)
dessen Segel für die Fahrt (ale cărui pânze [sunt schimbate] pentru călătoria...) *vom Schwarzen Meer in den Sumpf des Sulinaarms gewechselt werden.*

Pentru expresia ‘a ieși în larg’ din contextul ‘să iasă iarăși în larg și de acolo spre orașul din depărtare’ participanții la atelierul de traduceri au propus de asemenea patru variante, care diferă atât prin semnificația substantivelor (*aufs große Wasser* = aprox. ‘spre larg’, *aufs offene Meer* = ‘în largul mării’, *in See* = ‘pe mare’, dar și *ins Freie*, care este mai degrabă o licență de traducere, fiind potrivit de fapt pentru sensul de ‘în aer liber’), cât și prin trăsăturile semantice ale verbelor din limba germană legate de călătoria pe apă:

aufs große Wasser hinauszufahren und die in der Ferne liegende Stadt anzusteuern
 wieder einmal *ins Freie* und von dort aus in die weit entfernte Stadt zu gehen
aufs offene Meer aufzubrechen und von dort Richtung entfernte Stadt
 wieder *in See zu stechen* und von dort in die weit entfernte Stadt.

Caracterul vizual al reprezentării din textele-țintă se distanțează adesea de contextul inițial, pentru care ar fi suficient în unele cazuri sensul denotativ al termenilor echivalenți. Modificarea genului de relație vizuală cu obiectul reprezentării produce într-o serie de variante neașteptate notații de atmosferă și efecte de prezență care implică dimensiunea *aistetică*. Atunci când sensul cuvintelor *lumină* și *opaițe* încetează să mai fie simplă denotație, când așadar granițele paradigmatelor din care fac parte cuvintele din această sintagmă sunt transgresate, apare o semnificație nouă, dintr-un surplus de participare la imagine pe care îl considerăm de fapt *aistetic* (un fel de *ekstasis* care leagă subiectul de obiect),

cum se va vedea într-una dintre variante. Prin acesta, lumina din contextul ‘la lumina unor opaițe’ nu mai este doar un mijloc subordonat imaginii, ci este văzută în relație nemijlocită cu sursa și este chiar substanța imaginii, având legătură implicită și cu ideea de apariție (*Schein / Erscheinung*), esențială în estetica prezenței:

im *Licht* der ... Talglampen (lumina)
im *Licht* der ... Öllampen
im *Lichte* der ... Talglampen (lumina – poetic)
im *Schein* der ... Lampen (lumina – văzută nemijlocit în relație cu sursa).

Intenția demersului nostru, aceea de a distinge urmele unei contextualizări a sensurilor din textul-sursă și de a le compara cu o *aisthesis* care se dezvoltă mai multe pasaje din textul-țintă, și-a găsit în bună măsură ilustrarea în variantele discutate. Transferul denotativ grevat de notații ale afectivității, jocurile percepției și asumarea unei perspective narative de către traducător, ca emițător cu autoritate în interiorul propriului cod lingvistic, au fost completate de alte câteva fenomene legate de narativitate și de dimensiunea metaforică a textului, despre care vom vorbi în ultima parte a lucrării.

3. METAFORISM ȘI NARATIVITATE

Exemplele discutate anterior au lăsat să se întrevadă atitudini diferite ale participanților la proiect față de perspectiva narativă, de la reconstituirea acesteia până la adoptarea uneia proprii. Traducătorii au încercat să se desprindă de rigorile lingvistice ale limbii-sursă și să adopte ipostaza de ‘narator delegat’ pentru textul-țintă. De cele mai multe ori, atunci când nu a fost vorba de o alegere dintre sensuri înrudite ale unui cuvânt sau ale unei locuțiuni, aceasta a însemnat atribuirea unor însușiri vizuale diferite întregului context. Vizualitatea subliniază de obicei una dintre caracteristicile textului tradus, aceea de mediu al unui univers narativ coerent, care trebuie să facă posibil ceea ce Jean-Marie Schaeffer numește ‘imersiune ficțională’⁴. Nu numai în plan vizual se poate reconstrui însă acest nou mediu. Poziția ocupată de o subiectivitate narativă este determinată de palierele

⁴ J.-M. Schaeffer, *ibidem*.

perceptuale pe care aceasta se raportează la atmosferă. De aceea ni se par semnificative atât variantele propuse de participanții la atelierul de traduceri pentru secvențe de text conținând imagini exterioare auditive sau vizuale, ori diverse forme de dinamism al tablourilor, cât și expresiile din textul-țintă care trebuie să surprindă trăirile, imaginile interiorității. Atribuirea unei spațialități pentru mediul sonor, în contextul ‘prin foșnetul lor, în surdină, răzbat ... vocile’, în care se întrepătrund două fenomene sonore, a constituit o provocare notabilă pentru traducători. Dacă prima variantă propune un sunet în surdină care trece dincolo de perdeaua altui sunet, oarecum strident, în varianta a doua mediul sunetului strident capătă corporalitate și este străbătut, străpuns de corporalitatea insidioasă a celeilalte mase sonore, pentru ca ultimele două variante să propună o relativ neutră intersectare a celor două medii:

hinter deren Rascheln ... gedämpft die Stimmen ... drängen (de dincolo de foșnetul lor ... răzbăteau)
und ihr Knistern wird ... durch die gedämpften Stimmen ... durchbrochen (foșnetul lor este străbătut / pătruns de...)
und durch ihr Knistern dringen... die gedämpften Stimmen (prin foșnetul lor ... răzbat)
und durch ihr Rascheln dringen... die gedämpften Stimmen (prin foșnetul lor ... răzbat).

Caracteristicile vizuale pot fi reconstruite în forme mai mult sau mai puțin accentuate de participare a subiectivității traducătorului. Nu numai că pentru culoarea ‘grena’ au existat în traducere patru variante diferite, după cum a fost asociată cu un obiect sau cu o nuanță de roșu (roșu închis, grenă, bordo, ca vinul roșu), dar într-una dintre variantele traduse există și semnele participării la trăirea personajului, un împrumut al perspectivei acestuia, un fel deci de interiorizare a viziunii:

‘e pierdută de-a lungul gardurilor de lemn, aproape identice, vopsite în verde sau în grenă’

Sie steht verloren (stă pierdută) vor den immer gleichen Holzzäunen, die grün oder *dunkelrot* (roșu închis) gestrichen sind
sie ist verloren (e pierdută) neben den fast identischen, grün oder *granatfarben* (grenă) gestrichenen Holzzäunen

Sie verläuft sich (se ratacește) entlang der Holzzäune, die fast identisch grün oder *bordeaux* gestrichen sind

Fremd ist sie, verloren (E straina, pierduta...) entlang der beinah identischen Holzzäune, in grün oder *weinrot* (rubiniu, ca vinul roșu) gestrichen.

O imagine care descrie ın sași apariția ca o umbra a unui alt personaj, ın contextul ‘pana cand ... se desprinde umbra unei batrane care se leagana spre ea’, a fost de asemenea tradusa în patru variante diferite, în încercarea de a restitui impresia de mișcare și de proximitate. Ca să echivaleze în limba germană imaginea dinamică – inclusiv ritmul acesteia – transmisă printr-o formulă foarte sintetică în limba română (‘se leagănă spre ea’), fiecare dintre cei patru traducători va face o referire la modalitatea acțiunii:

bis sich endlich ...der Schatten einer Alten löst, *die sich ihr wiegend nähert* (care se apropie de ea leganandu-se)

bis sich ...der Schatten einer Alten löst, *die ihr ... ohne Hast entgegenhumpelt* (care ı vine ın ıntampinare șchiopatand fara graba)

bis sich ...der Schatten einer Alten herauslöst und *sich wiegend auf sie zubewegt* (și se deplaseaza spre ea leganandu-se)

bis sich ...der Schatten einer Alten abhebt, *die gemachlich in ihre Richtung schwankt* (care se clatină încet în direcția ei).

Din nou în plan imagistic, de data aceasta pentru a oferi un echivalent potrivit combinației de conotații din sintagma ‘înverzit de mușchi’, traducătorii au ales să pună accentul fie pe culoare, fie pe aspectul zidului pe care cresc mușchi. Mai bogată în semnificații va fi, din acest punct de vedere, varianta care prezintă imaginea nu ca pe un simplu efect, ci ca pe un rezultat încă viu al procesului de devenire:

‘și ... o bancă de lemn așezată cu spatele la calcanul înverzit de mușchi al casei vecinului de alături’

und die Holzbank ..., die *an der bemoosten* (acoperit de / pe care cresc mușchi) *Brandmauer* des Nachbarhauses steht und ... eine Holzbank, deren Ruckenlehne *die moosbedeckte* (acoperit de mușchi) *Außenwand* des Nachbarhauses berührt und ... eine Holzbank, mit dem Rücken *an eine mit Moos begrünte* (ınverzit cu mușchi) *Mauer* des Nachbarhauses gesetzt

und ... eine Holzbank, deren Rücken *an die durch das Moos grün gewordene* (devenit verde din cauza mușchilor) *Mauer* des Nachbarhauses platziert wurde.

În aceeași notă se poate interpreta varianta celui de-al patrulea traducător, care evită folosirea termenilor primi din dicționar pentru contextul ‘La lumina becului..., Anda îi zărește o jumătate din masca feței’ (respectiv *das Licht – erblicken – die Hälfte – die Maske – das Gesicht*) și optează pentru *Schein* (din nou, lumina în relație cu sursa ei și cu ideea de apariție), dar și, în mod surprinzător, pentru *Ausdruck* (expresie) și *halb erkennen* (a recunoaște parțial / pe jumătate). Prezența ființei astfel descrise devine mult mai apropiată, este mai puțin convențională decât și-a imaginat-o autorul român și constituie semnul participării în nume propriu la o reprezentare care se lasă receptată și recontextualizată prin traducere:

‘La lumina becului..., Anda îi zărește o jumătate din masca feței’

Unter dem Licht der ... Glühbirne erblickt Anda die Hälfte der Maske ihres Gesichtes

Im Licht der Glühbirne, ... erblickt Anda die Hälfte des Gesichts

Im Licht einer ... Birne erblickt Anda die Hälfte ihrer Gesichtsmaske

... eine Glühbirne, in deren Schein Anda den Ausdruck auf ihrem Gesicht halb erkennt.

Pentru frumoasa metaforă din contextul ‘să-și împăienjenească ultimii ani de tinerețe numai cu Angelescu’, care a pus probleme deosebite din primele momente ale lucrului la proiect, traducătorii au oferit din nou câteva opțiuni de transpunere care fie accentuează interiorizarea unui sens (*trüben* = a tulbura, a murdări, a întunece), fie sugerează asemănarea cu fenomenul din natură prin care larva este înconjurată de un fir până când acesta devine cocon (*sich einspinnen* = a se închide ca într-un cocon), fie realizează echivalența cu un verb care reunește semnificațiile de ‘murdărie’ și ‘trecere a timpului fără rost’:

sich die letzten Jugendjahre nur mit Angelescu zu trüben (să-și tulbure / întunece...)

sich die letzten Jahre ihrer Jugend von Angelescu trüben zu lassen (să-și lase tulburați / murdăriți...)

sich in ihren letzten Jugendjahren nur mit Angelescu *inzuspinnen* (să se închidă ca într-un cocon)
ihre letzten Jugendjahre einzig um Angelescu *einstauben zu lassen* (să și-i lase prăfuiți).

ÎN LOC DE CONCLUZIE: SENSUL ESTETIC AL TRADUCERII

Traducerea literară nu se poate sustrage cu totul tendinței de a face metalepse – de altfel destul de spectaculoase și apreciate de cititorul textului-țintă – și nu este doar prin excepție rezultatul unei lecturi în sens estetic de care se bucură textul-sursă. Participarea la sensul estetic înseamnă în primul rând o revitalizare a imaginilor din opera primă, prin crearea unui mediu de ordin secund, a unei noi corporalități verbale. Și după ‘travaliul’ lor asupra acestui mediu se pot recunoaște traducătorii de talent. Dacă noul mediu face să apară la suprafață ceea ce este fundamental în lucruri, înseamnă că imaginea lor nu este numai *mimesis*, ci și *methexis*, în sensul propus de Jean-Luc Nancy, adică ‘o participare sau o contagiune prin care imaginea ne acaparează’ (Nancy, 2003: 25). Așa cum au arătat-o unele dintre exemplele citate, traversarea barierei dintre limbi prin traducerea literară înseamnă înlăturarea unei diferențe, pornind de la un fenomen care în sine este întotdeauna distinctiv, ca *prezență* sau ca *mediu al acesteia*. Înseamnă așadar nu numai a reconstrui în alt cod prezența unei lumi care își are limbajul ei, ci și a aduce un surplus imagistic pentru a face perceptibile obiectele acestei lumi în noul limbaj. Este exact ceea ce înțelege Gernot Böhme, estetician al atmosferei literare, prin ‘ekstaze’. Acestea ar constitui ‘modalitățile în care lucrurile ies afară din sine și se prezintă în spațiu’ (Böhme, 2001: 137), iar procedeele ar putea fi asimilate, la un nivel mai general al operei narative, figurii numite în retorică prosopopee, pentru că forma esențială de participare estetică la procesul traducerii va rămâne fără îndoială revitalizarea universului literar-sursă, încercarea de a-i reda viața, printr-o rețea de reverberații perceptibile, la nivelul mediului verbal. Traducerea literară este un rezultat al participării – *methexis* – la transpunerea semnificațiilor unei lumi imaginare într-un alt cod și totodată mediu – *metaxy* – pentru o reconstituire a lumii imaginare după regulile noului cod. Iar dacă este adevărat că nu există denotație fără conotație și că imaginea viețuiește acolo unde ‘conotația mărginește denotația și îi brodează marginile’ (Nancy, 2003: 128),

atunci putem spune că traducerea literară *poate să facă obiectul cercetărilor de estetică a prezenței și a apariției*, alături de operele de artă ca atare și de alte fenomene culturale care necesită existența unui mediu pentru a da o nouă viață imaginii.

BIBLIOGRAFIE

- Bobe, T. O. (2011), *Contorsionista*, Humanitas, București.
- Böhme, G. (2001), *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München.
- Nancy, J.-L. (2003), *Au fond des images*, Galilée, Paris.
- Nancy, J.-L. (2004), 'Das Bild: Mimesis & Methexis', in Godzich, W.; Huber, J. (eds.), *Ästhetik Erfahrung*, Springer / Voldemeer, Wien / Zürich.
- Schaeffer, J.-M. (1999): *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris.



T e x t

R e c e p t i o n

GRAMATICA FANTEZIEI ȘI GRAMATICA UNIVERSALULUI ÎN LITERATURA PENTRU COPII

- ▶ Gabriel Nedelea
- ▶ Universitatea din Craiova
- ▶ România

ABSTRACT

A classical (canonical) book collection of “children’s literature” – narratives that “incarnate the very literary legitimacy” (Casanova, 2016: 23) of this segment –, which includes coordinates of literarity and a biorhythm of specific aesthetical codes, has developed in time. The present paper, *The Grammar of Phantasy and the Grammar of the Universal in Children’s Literature*, explores from the angle of literary reception theories the theme of the model readership, i.e. the child, implicitly projected as such by authors or instances that mediate and manipulate, one way or the other, the lecture (teachers, literary critics, editors, film directors etc.). This is a convention generally motivated by themes, language, stylistic peculiarities etc., by a certain structure or force of structuring imagination – regarded as specific to those fictitious addressees, from whose perspective and in whose name meanings are created. Thus, writings such as Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland* (1865), L. Frank Baum’s *Wizard of Oz* (1900) and J. M. Barrie’s *Peter Pann* (1911) have led to the development of a new *grammar of fantasy*, as well as to a new modern language which moulds on a Romantic conception of childhood. The fictions of the epoch have fuelled and configured the social construction of the stages of youth, often as a reply to the impact of industrialisation. They have opened spaces of marvel, that called for the revealing irrationality, and routes of refolding in the natural, original state, to which one can only accede heroically. Within the frame of children’s literature, these fictions ensure the existence of a space of mystery that is absolutely necessary to the described process of initiation.

KEYWORDS

children’s literature, Romanticism, childhood, the ideal child reader, aesthetic modernity.

CONSTRUIREA NARAȚIUNILOR DESPRE COPILĂRIE

Literatura reflectă, prin multe dintre cărțile ce-i constituie nucleul tradiției, și ceea ce Colin Heywood numește „formele proteice ale copilăriei în calitate de construct social”. (Heywood, 2017: 56) Unora dintre aceste cărți li s-a atribuit drept cititor model copilul, proiectat implicit sub această formă de către autor sau de către instanțele care mediază și manipulează, într-un fel sau altul, lectura (profesori, critici literari, editori, ilustratori, regizori etc.). E o convenție motivată, în general, de tematică, de limbaj, de particularități stilistice etc., de o anumită structură sau forță de structurare a imaginației – considerată specifică acestor destinatari fictivi, imaturi la propriu, însă creditați cu o fantezie ce compensează imposibilitatea unei raportări *realiste* la lume. În acest caz, în termenii esteticii receptării, una dintre „figurile construite de cititorul” (Corniș-Pop, 2000: 66) adult, cea centrală, e chiar figura copilului „absorbit în text”, protagonist al poveștii și, deopotrivă, cel din perspectiva (și în contul) căruia se construiește sensul. Însă nu el generează „scenariile interpretative”, reconstituibile sau concretizate sub forma unor texte de gradul al doilea (comentarii critice și/ sau didactice, rescrieri, scenarizări etc.), ci e, totodată, personaj al acestora. În atare condiții, eticheta „literatura pentru copii” ne apare, de multe ori, ca un paratext al operelor incluse în acest cerc secundar al istoriei literare pe care sintagma îl definește.

În timp s-a creat un fond de cărți clasice (cu sensul de canonice) al „literaturii pentru copii”, narațiuni care „încarnează legitimitatea literară însăși” (Casanova, 2016: 23) a acestui segment, cu coordonate ale literarității și un bioritm al codurilor estetice speciale. Prin aceste scrieri, romantismul supraviețuiește mutațiilor (artistice) de paradigmă survenite la jumătatea secolului al XIX-lea, iar cărți precum *Alice în Țara Minunilor* (1865) de Lewis Carroll, *Vrăjitorul din Oz* (1900) de L. Frank Baum și *Peter Pann* (1911) de J. M. Barrie relevă noi filoane ale imaginarului romantic. Prin perpetuarea basmului nu numai că se fixează bazele *gramaticii universalului* și ale unei *Fantastici*, pe care Novalis o gândea ca analoagă *Logicii*, dar se dezvoltă și o concepție romantică despre copil/ copilărie definitorie și azi pentru literatură și pentru formele moderne de educație, instituționalizate sau nu.

Așa cum o arată studiile dedicate istoriei copilăriei, de pe pozițiile epistemologice ale istoriei sociale și ale istoriei mentalităților, „la mijlocul secolului al nouăsprezecelea, (...), a fost adoptată [în America] de către clasele de mijloc din mediul urban concepția unui copil fără valoare economică”, ceea ce în Anglia aceleiași perioade a condus, prin vocea „intelectualei socialiste Margaret McMillan”, la „o versiune nouă și politizată a copilului romantic”. (Heywood, 2017: 52) Istoricul sugerează două explicații pentru „interesul exacerbat”, în acei ani, în definirea perioadei prelungite a copilăriei și adolescenței: prima ar consta în „segregarea” față de adulți, iar cea de-a doua într-o „anxietate față de viitor” (Heywood, 2017: 54), fenomene prezente în societățile occidentale ca urmări ale schimbărilor profunde produse de progresul științific.

Ficțiunile artistice ale epocii au alimentat și au participat la configurarea construcțiilor sociale ale stadiilor tinereții, de multe ori în regim compensatoriu, adică sub formă de replică la impactul industrializării asupra comunităților guvernate de conservatorism. Au deschis spații ale miraculosului și ale manifestării iraționalului revelator, precum și rute de repliere în starea naturală, originară, spre care nu se mai poate accede decât „băsmuind”. Au asigurat existența unor zone de mister necesare proceselor de inițiere, descrise, în mod esențial, în scrierile de frontieră asociate literaturii pentru copii.

Plecând de la analiza acestor narațiuni, Alain Montandon a remarcat, la nivel structural, o dublă exigență, ce presupune „o distrugere urmată de o restructurare psihică și socială într-un univers simbolic, utopic și uchronic, în care se joacă scene aproape identice”, ce consistă din o „pierdere a locului propriu, răpire într-un tărâm de altundeva, încercări și obstacole, (...), moarte inițiativă, renaștere care înseamnă o nouă reflexivitate, «stadiul oglinzii»” (Montandon, 2004: 33). Exegetul întreprinde și o lectură cu bază alegorică asupra basmelor „culte”, exploatănd, însă, doar transferul dinspre realitate spre text.

Dar vectorii opuși, de o forță cel puțin egală cu cei ai *mimesisului*, antrenează și actualizarea unor mitologeme și mecanisme ale sublimării copilului. În cheia psihologiei abisale, copilul „personifică forțe vitale ce-și au locul dincolo de cercul strămt al

conștiinței, căi și posibilități pe care conștiința, cu felul ei pârțitor de a considera lucrurile, le ignoră” (Jung, 1994: 156-157), de unde locuirea sa organică într-o natură încă nesupusă de cunoaștere și nealterată de industrializare. „Înzestrat cu toate puterile naturale instinctuale”, el e „un imperativ al posibilităților unice” (Jung, 1994: 157), cuvenindu-i-se o existență aurorală, pe care și-o va pierde într-un mod violent sau o va trece prin rituri de inițiere.

Arta a contribuit din plin la metamorfozele și la construirea marilor narațiuni despre copilărie, care a devenit și una dintre temele predilecte ale modernității estetice, apărute, în bună măsură, ca formă de rezistență în fața modernității de ordin capitalist. În ea regăsim acea dialectică pe care Matei Călinescu a surprins-o astfel: „De atunci [jumătatea secolului al XIX-lea], relațiile dintre cele două modernități au fost ireductibil ostile, permițând însă și chiar simulând o diversitate de influențe reciproce, cu toată furia lor de a se distruge una pe cealaltă”. (Călinescu, 2005: 52) În literatura pentru copii e mult mai evidentă dimensiunea romantică a acestei modernități estetice, dezvoltându-se într-un larg spectru tematic al căutării identității prin evadarea din realitate și cartografierea unor spații virtual-utopice, afectate, parcă, de perversitatea copilului și/ sau de prezența, inerentă, a unui narator format în spiritul evoluționismului și al marilor promisiuni ale tehnizării.

1. SUBSTRATURILE ROMANTICE ALE LITERATURII PENTRU COPII

În „Introducerea” la *Vrăjitorul din Oz*, L. Frank Baum declară, într-o manieră tranșantă, depășirea programatică a lumilor și situațiilor plăsmuite romantic de frații Grimm și Andersen:

„Cu toate astea, basmele de odinioară, savurate de generații întregi, pot fi clasificate în prezent ca «depășite» în bibliotecile copiilor; a venit sorocul unei serii noi de «povești fantastice», în care personajele stereotipale precum duhurile, piticii sau zânele, laolaltă cu acele întâmplări oribile și sângeroasă ticluite de autori, pentru a gamisi fiecare poveste cu o morală teribilă, nu-și mai găsesc locul. Educația modernă include moralitatea; drept urmare, copilul zilelor noastre caută doar amuzament în basmele care i-au fost dedicate și renunță bucuros la toate întâmplările mai puțin plăcute” (Baum, 2014: 7).

Autorul formulează aici principiul întăietății esteticului, propunând „un basm modernizat”, care, de fapt, nu iese în niciun fel din imaginarul romantic. Mai mult, atât din scenariul creat, cât și din unele paragrafe, cu iz ideologic, transpare o nostalgie a utopicului, de natură romantică, condiție refuzată, în cele din urmă, de personajul principal pentru „întoarcerea” acasă, la o stare modestă, cum ne este conturată chiar în prima pagină.

Călătoria inițiată are ca finalitate revenirea în punctul original, în sânul familiei, desfășurându-se aparent circular, descriind o buclă în care guvernează legile fantasticului întemeiate pe o reprezentare animistă asupra lumii. Eliberând încă de la început teritoriul „nepârstocilor” de „Vrăjitoarea cea Rea”, prin jocul hazardului, micuței Dorothy i se aduc la cunoștință imediat legile noului univers, legi ce anunță, implicit, convențiile preliminare ale contractului de lectură. După ce o lămurește cu privire la statutul de vrăjitoare pe care și l-a câștigat în urma uciderii întâmplătoare a Vrăjitoarei Rele, act care nu se putea petrece decât involuntar pentru a păstra inocența copilei, Vrăjitoarea de la Miazănoapte îi clarifică diferențele dintre lumea din care provine și cea în care a ajuns:

– Habar nu am unde e Kansasul ăsta, răspuse ea în cele din urmă ridicând privirea, că n-am auzit de când mă știu de o asemenea țară. Dar spune-mi, este vorba despre o țară civilizată?// – O, da, răspuse Dorothy.// Așa se explică lucrurile, în acest caz. Cred că în țările civilizate nu a mai rămas nici urmă de vrăjitoare, vraci ori magicieni. Numai că, vezi tu, ținutul lui Oz nu a fost civilizat niciodată, pentru că suntem rupți de restul lumii. De aceea printre noi mai există încă vrăjitoare și magicieni. (Baum, 2014: 7)

În ciuda demitologizării și dezvrăjirii prin civilizare a locului natal, copila Dorothy, și cititorul implicat până la identificarea cu ea, are acces la un tărâm fantastic, cu ființe fabuloase, guvernat de magie. Însă și aici s-au petrecut dereglări specifice, pare-se, modernizării capitaliste. Ce altceva simbolizează „Omul de Tinichea”, care și-a pierdut inima – blestemat în timp ce lucra să-și construiască o casă ce-i condiționa căsătoria, dacă nu condiția muncitorului la răspântia celor două veacuri și, coroborat, spaima de „robotizare”?

Dorothy joacă în nenumărate rânduri rolul de eliberatoare în această lume, pe care însă vrea cu orice preț să o părăsească. Ea e întruchiparea copilului „mesianic”, ce înclină balanța în favoarea binelui și restabilește echilibrul și „dincolo”. Are trăsăturile eroului care ajunge să-și stăpânească lumea interioară.

Deși a apărut cu treizeci și cinci de ani mai devreme decât *Vrăjitorul din Oz*, povestea lui *Alice în Țara Minunilor* e scrisă într-o formulă cu adevărat modernă, avangardistă chiar, cu momente de satiră tăioasă la adresa societății victoriene. Spre deosebire de Dorothy, Alice a lui Lewis Carrol e încercată de o adevărată criză identitară, exprimată prin ezitări recurente, afirmată fără ocolișuri stilistice: „copila asta ciudată ținea mult la ideea că ar fi două persoane” (Carroll, 2007: 16). Pe numele său real Charles Lutwidge Dodgson, logician, matematician și profesor la Oxford, autorul speculează și cultivă atât capacitatea copilului de a transcende cunoașterea formalizată, cât și dispoziția lui pentru interogare. Fără să lase impresia că-l preocupă codurile literare ale vremii, dar conștient de resursele ficționale și estetice ale paradoxurilor, el deconstruiește structura și universul basmului, reproduce libertatea nudă din timpul visului unui copil. Trecută în registrul oniric, unde nici jocul și nici limbajul nu pot încheia un sens care să străbată întreaga poveste, gândirea animistă, proprie copilului, forțează și mai mult clauzele verosimilității, și justifică, la limită, intruziunea dintre fabulos și absurd. Există, totuși, nuclee de sens, care invită cititorul, fie adult, fie copil, să realizeze conexiuni și să ia parte la descrierea lumii văzute prin lentila visului și, deopotrivă, a ludicului fără frontiere. Lewis Carrol, așa cum a sesizat Grete Tartler:

Știa să aplice „analiza fantastică”, descompunând câte un personaj în „factori primi”, să porceadă la lectura inversă a lumii, „în oglindă”, punând efectul înaintea cauzei; să urmeze logica atributelor; să imagineze „călătoria în jurul casei”, să transforme o fetiță de opt ani în protagonistul cunoașterii de Sine (ca să te cunoști, trebuie să te imaginezi), să o învețe „gândirea divergentă”. (Tartler, 1991: 33)

În finalul poveștii, visul lui Alice pare să o cuprindă și pe sora sa, în poala căreia se trezește, sau să intre efectiv în realitate, odată repovestit, rupând membrana dintre cele două dimensiuni. E, însă, un vis deromantizat. Întrebările repetate despre cine este Alice

sunt, dacă ne raportăm la biografia povestitorului și la geneza operei, puse de un autor ce a conceput o foarte mare parte dintre cele 98.721 de scrisori, scrise în timpul vieții, pentru fetițe cu vârste cuprinse între 6 și 12 ani. E, în fond, tot o idealizare a copilului, desăvârșită în *Alice în Țara din Oglindă*.

Prima Alice nu acceptă nicio clipă legitatea visului, nu încetează să se mire și să caute sensuri. Verifică în permanență cât poate cuprinde în cuvinte din ceea ce trăiește în straniul tărâm de sub pământ. N-are niciun control asupra imaginației (și nici măcar nu-și dă seama că visează), creaturile ce i se arată îi poruncesc și-i pun logica la încercare, ceea ce o face să se răzvrătească și să se străduiască să-și impună voința.

Această Alice poartă un dialog la limita absurdului cu o Falsă Broască Țestoasă și cu un Grifon despre educație, de o ironie ce evidențiază, dincolo de dimensiunea ludică a situației create, și atitudinea autorului față de școală. Falsa Țestoasă nu și-a permis să urmeze cursul numit *Spălarea*, materie care o intrigă pe Alice din cauza inutilității sale, dar a parcurs alte discipline, pe care Carroll le transpune printr-un ingenios joc de limbaj: „ – Zbateră, adică sucitul și răsucitul în apă, asta în primul rând, și apoi diverse ramuri ale Aritmeticii: Ambiția, Abaterea Atenției, Urâțificarea și Zeflemisirea”, urmate de „Isteria (...) antică și modernă”, de „Zerografie” și „Picătură”, la care se adaugă că „maestrul de picătură ne învâța să facem tablouri – era un Țipar-de-Mare, care venea o dată pe săptămână, da, ne învâța Picătura, și aveam caiete cu spițe, și făceam și ulei pe brânză”.¹ (Carroll, 2007: 80) Emotiva Țestoasă nu studiasse cu Profesorul Clasic, un bătrân crab care preda Râsul și Plânsul, iar în consecință nu-și poate stăpâni

¹ Pasajul fiind aproape intraductibil, arcele ironiei ies la iveală numai după lectura în limba engleză. „Profesorul maritim al broaștei țestoase se numește *tortoise bacuase he taught us* – asociație de idei și sunete cu *teaching* și *torturing*. El predă *reeling* and *writhing*, mai necesare firește în mediul acvatic decât *reading* and *writing*. La aritmetică predă *ambition* = *adition*, *distraction* = *substraction*, *uglification* = *mutlification* și *derision* = *division*! Tot în școala acvatică se învață și *Seaography* = *geography*”. (Cartianu, 1991: 19) În text am citat traducerea și interpretarea Antoanetei Ralian, semnificativ deosebită de cea a lui George Huzum care, de pildă, tâlmăcește prima relatarea a Falsei Țestoase astfel: „Visul și cotitul [Zbateră, adică sucitul și răsucitul în apă] apoi toată Aritmetica: Aruncarea, Căderea, Năpârilitul și Urâțirea” (Carroll, 2015: 96). Așadar, variantele românești presupun, deja, o grilă de lectură, destul de influentă.

suspinele și lacrimile pe parcursul convorbirii. Modul în care deformează denumirea acestor materii nu e întâmplător, ci autorul se referă inclusiv la propriile tehnici de transfigurare a realității, cum ar fi *distraction* = „distragerea atenției” sau, mai ales, *derision* = „zeflemisirea”. De fapt, primei Alice totul i se întâmplă, e „distrasă” (/distrată?) și doar reacționează, fără să devină un personaj excepțional. Acel *reeling and writhing* are o polisemie foarte generoasă, care susține ideea de perturbare a realității – ceea ce l-a făcut pe George Huzum, spre exemplu, să traducă expresia prin „visul și cotitul” (v. nota). Prin astfel de subtilități lingvistice, Carroll, așa cum afirmam anterior, deromantizează spațiul oniric în care personajul său e prins. În încheiere, Alice e imaginată ca păstrându-și la maturitate „sufletul simplu și duios al copilăriei”, ca să poată repovesti acest „fantastic vis” din Țara Minunilor, pe care l-a împărțit deja de două ori: prima dată Falsei Țestoase și Grifonului, iar a doua oarei surorii sale, intrată pentru scurt timp în transa lui.

Finalul, adică ieșirea din Țara Minunilor, o anticipează pe cea de-a doua Alice, cea care trece dincolo de *Oglindă* din proprie inițiativă. Pentru aceasta, visul e un joc pe care-l execută conștient, băsmuindu-l. Declanșează saltul în fantastic prin formula „hai să ne facem că...”, marcând pragul miraculosului: „Acum, Kitty [una dintre pisici], dacă ai asculta și n-ai mai trâncăni atâta, ți-aș face cunoscute toate ideile mele despre Casa din Oglindă”. (Carroll, 2007: 118) Lucidă, își exercită liberul arbitru și structurează încercarea labirintică: „N-are rost să vorbim despre ce se întâmplă, a rostit Alice, uitându-se la casă și prefăcându-se că discută cu ea. De intrat, nu mai intru în tine. Știu că ar trebui să străbat din nou Oglinda și să mă întorc în vechea încăpere – atunci, însă, peripețiile mele ar lua sfârșit”. (Carroll, 2007: 125) Cea de-a doua Alice e, așadar, un copil ce participă la regia ritualurilor sale inițiatice, care devine *regină* recodificând regulile unui joc de șah, trasează singură geografia simbolică a casei sale și a împrejurimilor acesteia. În final, ea își va *reciti* peripețiile și expune metamorfozele din timpul jocului-vis.

Atât prin *Alice în Țara Minunilor*, cât și prin *Alice în Țara din Oglindă*, gramatica fanteziei se ramifică în mod substanțial. În cea dintâi poveste avem o abordare realistă a oniricului, în contrast

însă cu mecanismele și conținuturile visului, așa cum sunt ele expuse de Lewis Carroll, iar prin potențialul de structurant al acestor mecanisme se întrevide depășirea imaginărilor romantice. Trecerea prin *Oglindă* relevă întoarcerea în basm, prin intermediul unui „copil-sinteză”, dar nu în sensul idealizant al lui Novalis, ci proiectat ca fiind conștient de jocul romantic pe care-l practică.

Dintre cele trei opere analizate, romanul aventurilor lui *Peter Pan* propune unul dintre avatarurile cele mai complexe ale copilului arhetipal, ca expresie romantică, ce dăinuie în subconștientul și, deopotrivă, în inconștientul uman. Portretizarea doamnei Darling, femeie ce face parte din clasa de mijloc britanică aflată în plină evoluție la începutul de secol douăzeci, conține, *in nuce*, întregul nucleu narativ, precum și liniile de forță ale compoziției: „Era o doamnă drăguță, avea o imaginație romantică și o guriță dulce, cu un zâmbet ironic. Imaginația ei romantică semăna cu acele cutiuțe din misteriosul Orient, astfel băgate una în alta, încât oricâte ai deschide, descoperi mereu încă una”. (Barrie, 1996: 8) Ea obișnuiește să facă ordine în gândurile copiilor săi, ajungând, astfel, să retrăiască (în bună parte prin rememorare), prin ei, experiențele fantastice din *Țara Niciunde*. J. M. Barrie oferă, în paginile acestui roman, o relevantă radiografie a concepției despre copil/ copilărie din epocă:

Nu știu dacă ai văzut vreodată harta cu gândurile cuiva. Doctorii desenează uneori alte părți ale omului, și harta propriei persoane poate fi ceva nemaipomenit de interesant, dar încearcă să-i vezi cum se chinuie să deseneze harta cu gândurile unui copil: nu numai că nu apare nimic clar, dar parcă totul se învârteste fără încetare. Vezi acolo linii în zigzag, care seamănă cu variațiile temperaturii pe un grafic și care sunt de fapt drumurile de pe insulă; căci *Țara Niciunde* este de cele mai multe ori o insulă, ici-colo niște pete de culoare care îți iau ochii, cu recifuri de coral și cu o corabie iute și ușoară în larg, cu sălbatici și vizuini ascunse, cu pitici care sunt – cei mai mulți – croitori, cu peșteri prin care trece un râu, cu prinți care au șase frați mai mari (...). (Barrie, 1996: 15)

Descrierea, asociată imaginației copilului, continuă cu elementele din cotidian, ceea ce duce la stratificare cartografierii, completând tabloul idilic cu elemente sociale:

„Dacă ar fi numai astea, ar fi ușor de făcut o hartă; dar mai există și prima zi de școală, religia, preoții, iazul cel rotund, lucrul de mână, crimele, spânzurătorile, verbele care cer dativul, ziua când se mănâncă șarlotă cu ciocolată, prima pereche de bretele, treizeci-și-treiul spus la doctor, primul dinte scos cu ața și multe altele; toate astea fie că fac parte din insulă, fie că transpar pe o altă hartă, oricum totul te zăpăcește la culme, mai ales că nimic nu stă locului”. (Barrie, 1996: 15-16)

Pare să fie o reproducere a doamnei Darling, reactualizarea unui univers în care va putea să urmărească zămisirea lui Peter Pan în fantezia fiicei sale Wendy. Prin această metaforică apariție a lui Peter Pan, Wendy învăță zborul și curajul, cele două elemente ale independenței sale și, deopotrivă, pare-se, ale deschiderii părintești spre copilărie, cum se va vedea în final:

„Dacă ne uităm peste ani la Wendy, vedem că a încărunit și că s-a împușinat la trup, căci toate cele povestite s-au întâmplat demult. Jane [fiica lui Wendy] este acum o femeie în toată firea, ca toate celelalte, și are o fetiță pe nume Margaret. Și când vine vremea primăverii și a curățeniei generale, Peter vine la Margaret și o duce în Țara Niciunde, unde ea îi istoricește povești despre aventurile lui, pe care el le ascultă cu nesaț. Când Margaret va crește mare, va avea și ea o fetiță, care la rândul ei va fi mama lui Peter; și tot așa, cât timp copiii vor rămâne veseli, nevinovați și nepăsători”. (Barrie, 1996: 299)

Această ciclicitate reprezintă bucla romantică deschisă de literatura pentru copii în imaginarul omului modern. Peter Pan este povestit povestindu-i-se, de povestașii care continuă să întărească gramatica fanteziei prin consolidarea structurilor basmului.

CONCLUZII

Există, după cum am demonstrat, o matrice romantică a acestei literaturi liminare –fantastice, adresate simultan unui cititor ideal copil și acelor cititori ce-și pot imagina (și/ sau se pot identifica și substitui cu) acest cititor ideal. În ea se reflectă tensiunile sociale și culturale ce au segregat, prin intermediul acestui criteriu al vârstei, activitățile umane, între care și pe cele artistice, până la delimitarea unor genuri și specii proprii. Ficțiunile teoretice nu au întârziat să apară și să susțină această substanțializare a copilăriei.

Rescrierile postmoderne pare că au anulat aceste disjunții la nivelul publicului, prin producțiile Disney și Hollywood, prin benzile desenate sau literatura în care *fantasy*-ul încorporează această gramatică a universalului cu originile în secolul al XIX-lea.

Dintre cărțile analizate, doar *Alice în Țara Minunilor* transgresează matricea romantică, dar se va prelungi în spirit romantic prin *Alice în Țara din Oglindă*. Nu întâmplător această primă mare poveste a lui Lewis Carroll anticipează poeticile avangardiste, fantasticul ca efect al absurdului estetic, intrând în imaginarul suprarealist și fiind ilustrată de Salvador Dalí. Dacă *Vrăjitorul din Oz* textualizează spaima de inumanizare din sânul revoluției industriale, *Peter Pan* demonstrează forța de regenerare a arhetipurilor și poveștilor ce umanizează prin posibilitatea accesării fondului copilăresc al individului.

BIBLIOGRAFIE

- Barrie, J.M. (1996), *Peter Pan*, RAO, București.
- Baum, L. Frank, *Vrăjitorul din Oz*, RAO, București.
- Carroll, Lewis (2007), *Alice în Țara Minunilor și Alice în Țara din Oglindă*, Univers, București.
- Carroll, Lewis (2015), *Alice în Țara Minunilor*, Astro, București.
- Carroll, Lewis (2015), *Alice's Adventures in Wonderland – 150th Anniversary Edition Illustrated by Salvador Dalí*, National Museum of Mathematics & Princeton University Press, New York, Princeton & Oxford.
- Carroll, Lewis (2015), *Alice's Adventures in Wonderland – Edited and with an introduction by Harold Bloom (Bloom's Modern Critical Interpretations)*, Chelsea House, New York.
- Cartianu, Ana (1991), 'Fantezie și vis', *Secolul 20*, nr. 352-254 – 7-12/1991, pp. 14-19.
- Casanova, Pascale (2016), *Republica Mondială a Literelor*, ART, București.
- Călinescu, Matei (2005), *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Polirom, Iași.
- Corniș-Pop, Marcel (2000), *Tentația hermeneutică și rescrierea critică*, Editura Fundației Culturale Române, București.

- Cernăuți-Gorodețchi, M. (2002), *Poetica basmului modern*, Editura Universitas XXI, Iași.
- Heymood, Colin (2017), *O istorie a copilăriei. Copiii în Occident din Evul Mediu până în epoca modernă*, TREI, București.
- Hunt, Peter (ed.) (2005), *Understanding Children's Literature*, Routledge, London and New York.
- Jung, C.G.; Kerenyi (1994), *Copilul divin; Fecioara divină*, Amarcord, Timișoara.
- Montandon, Alain (2004), *Basmul cult sau Tărâmul copilăriei*, Univers, București.
- Nemoianu, Virgil, (2014), *Trilogia romantismului*, Spandugino, București.
- Tartler, Grete (1991), 'Arta epistolară, arta descoperirii', *Secolul 20*, nr. 352-254 – 7-12/1991, pp. 31-33.

TREATMENT OF SOCIO-POLITICAL NEWS TOPICS IN
YOUTH LITERATURE. A CASE STUDY FROM THE BOOK
DIS, C'EST QUOI LES THEORIES DU COMLOT

- ▶ Sébastien Chonavey
- ▶ Université Libre de Bruxelles
- ▶ Belgium

ABSTRACT

Taking advantage of the result of the writing of the book *Dis, c'est quoi les théories du complot* published in May 2019 at the Éditions of "La Renaissance du Livre" (Belgium), the present report of communication proposes to describe the main difficulties and the tracks temporary solutions in a popular youth book about popular socio-political issues: "conspiracy theories". This limited study to a recent work concludes with the ambivalence of the generic status of this one from both its inscription in the collection, adopted stylistic principles and its relations with a controversial theme.

KEYWORDS

conspiracy, theory, youth book, popularization, literature

I. INTRODUCTION

As part of the conference *Children's Literature in Translation* held in the faculty of literature of the University of Lisbon from 30 to 31 May 2019, we had the great privilege, thanks to Professor Roxana Ciolăneanu to present the result of our work of scientific popularization vis-à-vis of a problematic linked to the current socio-political situation in the West. Often used in the media discourse and the subject of a growing concern on the part of the actors of the social world (Szoc, 2016 :27), the label "conspiracy theories" seems to crystallize many political or ideological oppositions to the point that it seems to be deeply rooted in the current "populist style" (Taguieff, 2019 : 254 – 259) or more broadly speeches under the "post-truth" (Dieguez, 2018 : 13).

Yet, for a long time, "conspiracy theories" have been the subject of a rich and considerable scientific analysis in many fields. Among the most significant, we note the work related to "exact" sciences, for example, to "deconstruct conspiracy theories" calling into question the lunar exploration, the shape of the earth or the presence of condensation behind planes in the sky. This is also the case for recent works in the cognitive sciences that try to understand the mechanisms at work naturally in the human brain, favouring the emergence, the growing development and especially the adherence to this type of discourse. Similarly, the social sciences carry out surveys to evaluate, for example, the influence of new Internet technologies (Carr, 2011 : 79) such as social networks, on the growth of the conspiracy phenomenon (Szoc, 2016 : 47), but also its dependence on the presence of cognitive biases in discourses or debates related to important contemporary events (Klein, 2012 : 24). However, and as these studies show, "conspiracy theories" seem to use many logical arguments (Bronner, 2013: 47), this phenomenon has almost from the beginning questioned the epistemological framework of scientific research. Between the criteria, of coherence and sharing, "conspiracy theories" have led scientific philosophy to develop new criteria for the elaboration of the scientific "truth", and in particular, that of "falsifiability" dear to Karl Popper (Popper, 1979). Finally, since the "conspiracy theories" are presented as alternative discourses to "official discourses", they are the subject

of many innovative analyses in the field of rhetoric, and all the more effectively as the latter discipline attaches less importance to deconstruction than it does to describing the effectiveness of its mechanisms (Danblon, Nicolas : 2010).

However, although this diversity of analysis seems to be mostly absent in the television or print media, it appears totally absent from publications intended for younger or less experienced audiences, while at the same time, "conspiracy theories" are the object of increased attention by public authorities, particularly in education. This is evidenced, for example, by recent initiatives on "conspiracy theories" by the French Education Ministry (on the initiative of Minister Najat Vallaud-Belkacem in February 2016) or in Belgium (with the launch of the site "theoriesducomplot.be" developed with the support of the Wallonia-Brussels Federation and CoCoF). Concretely, this vigilance is translated by an inflation of didactic tools offered to the teachers of different disciplines : it could be lessons questioning the reliability of the sources, or the research and classification of information, or training intended for the teachers who are or have been confronted with "conspiracy" speeches in class.

As these lessons are mainly intended for teachers or school principals, students have little opportunity to confront themselves with documents presenting the problematic of "conspiracy theories" in a holistic way whereas, on the other hand, we know that they are the category most exposed to such theories on the Internet (Szoc, 2016 : 31).

Commissioned by the Belgian publishing house La Renaissance du Livre in its collection directed by Nadia Geerts, the book *Dis, c'est quoi les theories du complot* was conceived, written and published in May 2019 for a young audience in order to partially fill this lack of available tools.

Our inscription to the participation of the writing of this book was made because of our proximity both with the target audience (as a teacher of French and philosophy with adolescents between 15 and 20 years old) and with the field of research (because of our collaboration with the Research Group in Rhetoric and Linguistic Argumentation, GRAL, led by Professor Emmanuelle Danblon).

In fact, our paper proposes to detail the difficulties that govern the writing of a work intended for the youth because of both the controversial nature of its socio-political theme, and of the various objectives that literary vulgarization aimed at young people sets itself: presentation of a topic little discussed, introduction to rhetorical and critical thinking, numerous mentions of historical facts little discussed or even new to the reader, management of the discussion with an adult and finally, from an educational point of view, the transmission of democratic moral and political values. We will try for each difficulty to describe the concrete proposal that was chosen and applied in the writing of the book. Finally, after having detailed these elements, we show that the determination of these choices has an impact on different aspects of production of the book: the generic belonging of the work, its links with popular science or with literature for young people.

II. DIFFICULTIES AND TEMPORARY PROPOSALS OF WRITING IN A POPULAR BOOK FOR YOUTH

The first difficulty raised during the elaboration and writing of the book is its inscription in the collection *Dis, c'est quoi* of the publishing house. With respect to our previous research work, this refers to various concrete elements.

First of all, we need to be able to describe in a global way the essential elements of the theme of "conspiracy theories" on a very limited number of pages (in this case, here, the maximum number of signs was estimated at 120,000, that is, about 50 pages of A5 printed).

Then another requirement of the collection is to ensure that the contents of the book can allow a fairly fast entry into the scientific papers that discuss the topic of "conspiracy theories". Therefore, it is a question of constructing the whole of the book as a general introduction to the theme, in addition to the work (which we have already mentioned) of the sorting of documents and sources of information. A popularization, therefore, requires selecting, beforehand, the disciplinary and bibliographical axes on which the comments will be based. Otherwise, the subject could be approached too confusingly. In addition, this clarification step is very important because a brief bibliography is systematically

integrated at the end of the book. Finally, if the spirit of the collection requires an extension of the state of scientific knowledge on a specific subject, this popularization can not be done by decreasing the level of the exigency and precision of the facts presented. Indeed, the extension, sometimes perhaps too quickly associated with a brief simplification, is hardly compatible with the presentation of untruth. Briefly, this means, to quote a judicious advice recalled by our teachers of literature (Anick Englebert - ULB) and Didactic of French (Marie-Christine Pollet - ULB), that we should not rhyme popularization with inaccuracy.

A third characteristic of the collection, linked to its desire to address a young audience, is the integration of six illustrations (on average, including coverage). The tone of these is often offbeat, satirical aiming as much to make understand a concept developed in the book as to amuse the reader. Although the choice of the drawing does not rest with the author of the book, it is him who decides to select the illustrations which present a particular didactic interest for him. The drawings are far from serving the rigorous approach of "conspiracy theories". On the contrary, drawing, as currently taught in important works in the cognitive sciences (Willingham, 2010: 153), facilitates the integration of some original concepts presented in the book - provided of course that the illustration is located near the paragraph concerned. As an illustration, this is the case in the work of the Orwellian notion of "inverted image" (on page 88) and "logical slope" (on page 23). We note that in the latter case, this "logical slope" has been transformed by the artist's pen, into a "logical slide" in which the proponents of "the conspiracy theory" slip.

Finally, an essential characteristic of the collection, which transforms the simple process of popularization, is the emphasis on the philosophical and political ideals of democracy, pluralism and critical thinking. Indeed, the collection has several objectives: it wants to introduce the reader to philosophical reasoning and the scientific method of understanding. But in addition, in it does not hesitate to make either normative, ad hoc and targeted warnings on elements related to the subject addressed in the book (the

choice of sources or arguments for example), or cautious invitations to leave the axiological neutrality of the analysis.

For example, for critical thinking and transmission elements, we do not limit our proposal to the analyses proposed in the latest meta-studies conducted by the research on this topic (Abrami et al., 2015: 275-314). We insert the notion of critical thinking within a broader and political diagnosis. On the one hand, we are indirectly referring to the findings of this research the importance of work on reliability of sources and on mental structures (Abrami et al., 2015: 276). But on the other hand, we also explicitly repeat the developments made on this subject by the philosopher Jean-Claude Michéa when he defines critical intelligence as "this ability to understand the world and from what conditions revolt against this world is a moral necessity. (Michéa, 2006: 15)

A second difficulty that arises during the writing of the book is the transition from the scientific style to the popularized style, then, when we try to adapt the book to a young and less experienced audience. What we call here "the style" actually refers to several levels. To better understand these, it is appropriate to describe them in their meaning, their substance but also in the writing choices that were presented to the author.

At first, it is about the register of the speech and particularly of the choice of the words of vocabulary used in the book. In this respect, the choice made is ambitious, because if the work uses many rewordings in simple terms, accessible to the average reader, it does not choose, however, to give up the use, the precise definition and methodical scientific terms commonly used by rhetoric, social science or psychology on "conspiracy theories". This is, for example, the case of the words *epistemology*, *abduction* or *cognitive biases*.

In a second step, the sequence of the different notions used in the book wishes to follow a path that goes from the interest of the problem (thanks to the example of planned obsolescence) to the proposition of an "act". (valorisation of moderation and critical thinking) through a return to the definition of "conspiracy theories", their determinate characteristics and elements taken in

an interdisciplinary manner that favour the creation and dissemination of these.

Finally, concerning a third and last stylistic level (understood here in a broader sense that includes the influences and the principles of writing), the writing of the work tries to follow the rules established by George Orwell for the sake of clarity and accessibility. Recall here that for this author, these important rules are at the numbers of four. First, Orwell advises not to use metaphor or comparison that has not been used repeatedly. Then, he advises both to prefer short words to longer words if they are synonymous, but also not to use complex or specialized terms to prefer an equivalent in the language of everyday. Finally, in line with the opinion of the French writer Saint-Exupéry¹, the author of 1984 advises dismissing words that can be deleted without changing the meaning of the sentence. In fact, it will be mischievously noted that, put together, these principles of writing, supposed to divert the writer and the reader from totalitarian temptations, are at the antipodes of the rules that are used in scientific writing (Lenoble-Pinson, 1996). We will have the opportunity to return to this antagonism of style in our conclusion (see below).

We note that several times during the writing of the book, the three difficulties already described (registration of the book in the collection, popularization or accession and style) can add up. This is the case, for example, in the part of the writing devoted to the definition of "conspiracy theories". In fact, we recall, first of all, in the form of a finding, the large number of scientific proposals, sometimes complementary, often contradictory (Taguieff, 2013: 24). If Anne-Marie Loffler-Lauriann states that "any successful or unsuccessful attempt to classify and prioritize is a step in the scientific process" (Loffler-Lauriann, 1984: 109), we note that the book aims to accompany the reader in the construction of the bases of logical reasoning. This is how we give readers different examples. These cases allow readers to check together or not (induction) the presence of the essential attributes of "conspiracy

¹"Il semble que la perfection soit atteinte, non quand il n'y a plus rien à ajouter mais quand il n'y a plus rien à retrancher" in Saint-Exupéry, A. (1939), *Terre des hommes*, Gallimard, Paris, p. 41.

theories". Different forms of events are evoked. This is the example of planned obsolescence, benevolent surprise (birthday), historical event and story vision. It is also from this last example that we pose a specific definition of "conspiracy theories" as a particular view of history (as well as the Marxist or liberal view of history) that constructed from the addition of five arguments (setting up a plot, an abduction, the real as illusion, the absence of chance and the definitive categorization of the enemy).

In fact, these few elements related to the style used in the book as well as to its inclusion in the collection depreciate when the theme presented in the book is a controversial subject. Apart from the academic disputes (see above) related to the definition of "conspiracy theories", this topic also seems to create deep disagreements, even real concerns when used in political debates. More circumscribed to particular events, political conspiracy can be evoked by all political parties whether they are called "traditional" or not. For example, the recent persistent explanations provided by the French presidential candidate François Fillon when he said that a "black cabinet" was next to the offices of the President of the Republic (François Hollande). We can also mention Jean-Luc Mélenchon (candidate in the presidential election and leader of one of the largest opposition groups in the French National Assembly) when he was the subject of several legal proceedings, he invoked the existence of a vast conspiracy mixing the "standing" magistracy and the presidency of the Republic against him or the representatives of the same political current in the world. The "conspiracy theory" also seems to provoke controversy when it is associated with important societal issues such as those related to public health, education or national security. Thus, it appears that conspiracy theories have, in the eyes of the majority of social actors, a dangerous aspect. In fact, several recent news items demonstrate this: the American drug agency has shown an upsurge in whooping cough, unprecedented since 1970, directly linked to the "conspiracy theories" echoed by "anti-vaccine" advocates (Health Information, 2013). Mehdi Nemouch uses "conspiracy" speeches that justify, according to her, the presence of the French jihadist in the Jewish Museum of Belgium during the attack of May 24, 2014. This is still the case with the violence that erupted around of the Number

1 primary school in Schaerbeek because of the spread of a conspiracy theory. For this theory, there is a network pedophile installed in Belgium associating the judiciary, the political world and personalities of the Belgian banditry.

Faced with this important issue, several approaches are implemented in the writing of the book. First, it consists of encouraging the targeted reader to find some features of his speech or questioning inside the book. To do this, the different parts of the book are built around a fictional dialogue between a teenager and her godfather. This figure of youth has a personality at once curious, cultivated and critical. His questions are developed from the interactions, questions or debates observed by the author of the book in the different classes or schools attended for five years by the author.

This bookish schema in the form of Socratic dialogue makes it possible to tackle many themes related to "conspiracy theories" while trying to follow a coherent logic. We add the main issues developed by research in rhetoric and psychology. Of course, the introduction of this discussion is required by a prior ideal. This is to enable readers (regardless of their political or ideological orientation on the issue) to enter into the evolution of an open and demanding dialogue. Similarly, the author was careful to question all the statements made by the speakers in the discussion. This practice makes it possible to offer readers the possibility to follow the references that support the proposals discussed. It is a similar logic that is applied to the personality of stakeholders because they are the subject of a social presentation: they are questioned on the links and the legitimacy they have with the problematic "theories of conspiracy".

With regard to a subject where doubt is almost always valued, it seems appropriate to maintain a reasonable form of transparency on the social identity of the personality who embodies a figure of authority in the dialogue. Of course, the presentation of the sources of the proposals is in line with the will, already mentioned above, to introduce readers to the scientific and critical approach, as well as what we do on the plurality of definitions and the explanation of disagreements.

III. CONCLUSIONS AND PERSPECTIVES

In this article, we have presented the main difficulties that arise when you decide to write a popularization book for youth. Among these difficulties, we have for example described the placement of the book in the youth collection proposed by the publishing house "La Renaissance du Livre". We have shown that this could question the practical consequences of the notion of popularization, the insertion of several illustrations and the form of axiological bias: the defence of the democratic framework and critical thinking. Then, we underlined and presented the continuous stylistic difficulties that the writing of this kind of works presents: for example, the adopted discourse register, the selection and classifications of the different notions addressed and, from a stylistic point of view stricter, drafting principles. Finally, we described the controversial nature of the subject of "conspiracy theories" and highlighted the difficulties of writing an extension work. For each of these difficulties, we presented the concrete solution that we have used concretely in the book.

Wishing to present the difficulties of writing the book *Dis c'est quoi les théories du complot*, we observe that our punctual responses concerning the writing can be questioned both on their evaluation and on their relevance. However, we also find that our concrete responses question the framework of the generic distinction between popular and youth literature. Indeed, if youth literature is classically defined by Jean-François Boutin as a literature that is "according to its audiences and include all the literary texts of childhood and adolescence" (Boutin, 1998 : 95), this author, based on the work of Doumazane, demonstrates the existence of a "process of distinction between the world of childhood and that of adults" (Boutin, 1998 : 96). Precisely, this is what qualifies the part, used in the book, of popularization because it is based on a distinction between the specialized public and a generalist readership (adult or not) that the passage of a level from one language to another (a kind of translation) has precisely the function of putting in relation (Loffler-Lauriann, 1984 : 112).

In fact, the principles of writing that we have described underline the ambivalence of the status of the book, its intermediate position

between children's and adult literature, between popularization and scientific text. We hope that this will not fail to fuel controversies that attempt to clarify the nature and positioning of youth (in sociology and linguistics²) and its literature in a time when publishing houses are increasingly proposing books specifically addressed to "young people" (Turin, 2003 : 43).

REFERENCES

A. EDITION USED

Chonavey, S. (2019), *Dis c'est quoi les théories du complot*, La Renaissance du Livre, Waterloo.

B. CRITICAL WORKS CITED IN THE STUDY

Abrami, P. et al. (2015), 'Strategies for teaching students to think critically: A meta-analysis', *Review of Educational Research*, n°85(2), pp. 275 – 314.

Barnabé, F. (2002), 'Les polémiques autour de la littérature jeunesse, ou la quête sans cesse rejouée de la légitimité', *COnTEXTES*, n°10, available at:
<http://journals.openedition.org/contextes/5020>;
DOI : 10.4000/contextes.5020 [avril 19th 2019]

Boutin, J.-F. (1998), 'Le problème du corpus de textes littéraires en classe de langue première. Examen des idées de "littérature" et de "littérature d'enfance et de jeunesse"', *CCL*, n°91/92, vol. 24: 3/4, pp. 83 – 102.

Bronner, G. (2013), *La démocratie des crédules*, P.U.F., Paris.

Carr, N. (2011), *Internet rend-il bête? Réapprendre à lire et à penser dans un monde fragmenté*, trad. Marie-France Desjeux, Robert Laffont, Paris.

Danblon, E.; Nicolas, L. (dir.), (2010), *Les rhétoriques de la conspiration*, CNRS Éditions, Paris.

Dieguez, S. (2018), *Total Bullshit! Au coeur de la post-vérité*, P.U.F., Paris.

Lenoble-Pinson, M. (1996), *La rédaction scientifique, Conception, rédaction, présentation, signalétique*, DeBoeck, Bruxelles.

² See for example : Mauger, 1995 :19 or Barnabé, 2012.

- Loffler-Lauriann, A.-M. (1984), 'Vulgarisation scientifique : formulation, reformulation, traduction', *Langue française*, n°64, pp. 109 – 125.
- Mauger, G. (1995), 'Jeunesse: l'âge des classements [Essai de définition sociologique d'un âge de la vie]', *Revue des politiques sociales et familiales*, n°40, pp. 19 - 36.
- Michéa, J.-Cl.,(2006), *L'enseignement de l'ignorance et ses conditions modernes*, Flammarion, Paris.
- Orwell, G. (1949), *1984*, Secker and Warburg, London.
- Orwell, G. (2005), 'La politique et la langue anglaise', *Tels, tels étaient nos plaisirs et autres essais*, trad. Anne Krief, Bernard Pecheur et Jaime Semprun, Encyclopédie des Nuisances, Paris.
- Popper, K. (1979 [1945]), *La société ouverte et ses ennemis*, trad. J. Bernard et P. Monod, Le Seuil, Paris.
- Saint-Exupéry, A. (1939), *Terre des hommes*, Gallimard, Paris.
- Szoc, E. (2016), *Inspirez, conspirez. Le complotisme au XXIe siècle*, La Muette, Bruxelles.
- Taguieff, P.-A. (2013), *Court traité de complotologie*, Mille et une nuits, Paris.
- Taguieff, P.-A. (2013), 'Complotisme', in Dard, O., et al., *Le dictionnaire des populismes*, Cerf, Paris.
- Turin, J., (2003) 'La littérature de jeunesse et les adolescents. Evolution et tendances', *Bulletin des Bibliothèques de France*, n°3, pp. 43–50.
- Willingham, D. T. (2010), *Pourquoi les enfants n'aiment pas l'école*, trad. Marie Antilogus, La Librairie des Écoles, Paris.

LIST OF CONTRIBUTORS

(in alphabetical order)

► **ALEXANDRA CHERECHEȘ** is a PhD student at the University of Jaén, Spain, with a project financially supported by the Spanish Department of Education, supervised by David Mañero Lozano (University of Jaén) and Pura Fernández López (Spanish National Research Council). My Ph.D. dissertation project focuses on orality and migration amongst the Romanian community in Madrid, through tales, legends, myths and superstitions. In 2015-2017, I was awarded a Fulbright scholarship at Villanova University, PA, where I also studied several testimonies about rites of passage in Romanian folklore. In 2017, I completed a M.A. in Hispanic Studies (“with honors”). I have published articles related to translation, oral literature and folklore, and participated in international congresses in Spain, Mexico, Portugal and Poland.

E-mail: alexandra.ch@hotmail.es

► **SÉBASTIEN CHONAVEY**, teacher in several schools in Brussels. Holding a Bachelor of French and Moral Sciences from Haute École de Bruxelles and a Master of French and Romanic Languages and Literature from Université Libre de Bruxelles, Sébastien Chonavey has been interested in the *conspiracy theory* since he started the teaching career.

E-mail: s.chonavey@gmail.com

► **ROXANA CIOLĂNEANU** is currently visiting professor at the University of Lisbon where she gives courses on Romanian language and culture and Intercultural Communication. Her research interests lie in terminology, cognitive semantics, contrastive linguistics and sociolinguistics. She has published various articles in line with her research interests: “From Courtship to Marriage in Marketing” (2018), “Comments on the Romanian Negative Imperative from a Contrastive Perspective” (2017), “Teaching Romanian to Foreigners – Between Theory and Practice” (2017), “*Dor* and *Saudade*: Conceptual Metaphor and Cultural Identity” (2014) etc.

E-mail: roxana@campus.ul.pt

► **IRINA DAVID** is an Associate Professor with the Department of Modern Languages and Business Communication from the Bucharest University of Economic Studies. She co-authored textbooks on business communication in English and on cultural studies. She is also the author and co-author of various articles which focus on cultural and methodological topics. Her main areas of interest include applied linguistics, the methodology of teaching business communication, cultural issues related to language training, developing critical thinking skills, adapting teaching to students' needs to help them integrate better in a variety of professional contexts. She has participated in multinational research projects on multilingualism and designing tools for the (self)-assessment of language proficiency, the development of academic and research skills, the enhancement of communication and transferable skills to increase employability opportunities among young and adult learners, as well as in projects on socioeconomic issues.

E-mail: irina.david@rei.ase.ro

► **IOANA RUXANDRA FRUNTELATĂ** is Associate Professor with the Department of Cultural Studies – Division of Ethnology and Folklore, Faculty of Letters, University of Bucharest. She teaches courses and seminars of Ethnology and Folklore for the students in the BA and MA programmes of the Faculty of Letters, University of Bucharest and for the students of the Summer School of the same institution. She is also an expert in intangible cultural heritage, with contributions at submitting to UNESCO the multinational files on *Men's group colindat – Christmas time ritual in Romania and the Republic of Moldova* and *Cultural practices associated to the first of March in Bulgaria, the Republic of Macedonia, the Republic of Moldova and Romania*, inscribed on the Representative List of Intangible Heritage of UNESCO in 2013 (<https://ich.unesco.org/en/RL/mens-group-colindat-christmas-time-ritual-00865>) and 2017 (<https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-practices-associated-to-the-1st-of-march-01287>). She is member of various national and international associations she has published a great number of books, studies and articles in line with her research interest: *Phoenix. Beginnings of a Myth*. In: *Myth, Symbol and Ritual: Elucidatory Paths to the Fantastic Unreality*, vol. I, Maria-Luiza Dumitru Oancea, Ramona Mihăilă (coord.) Andreea Paris, Nicolae-Andrei Popa (eds.), Editura Universităţii din Bucureşti, 2017; *Games of Memory. Personal Narratives of Romanian World War II Veterans*. In: „*Ethnologia*

Balkanica". Journal for Southeast European Anthropology. Volume 19/2016. Klaus Roth, Asker Kartari (eds.), LIT Verlag, Berlin, Wien, Zürich, 2017; *Empirical Religion vs. Secularisation in Postcommunist Romania*, pp 149-161. In: Ioana Zirra, Madeline Potter (eds.), *The Literary Avatars of Christian Sacramentality, Theology and Practical Life in Recent Modernity*. Toruń Studies in Language, Literature and Culture, Vol.13, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2016 etc.

E-mail: ioana.frontelata@litere.unibuc.ro

► **BRÎNDUȘA GRIGORIU** is PhD of the University of Poitiers and Associate Professor at the Alexandru Ioan Cuza University of Iași. Her current research focuses on the European history of emotions (especially in narrative medieval texts), on the avatars of Arthurian literature across the ages and on the pragmatics of human communication in medieval romance. Her recent publications include two books, *Talent / Maltalent. La culture des émotions au seuil de la littérature française*, Turnhout, Brepols, 2018 and *Actes d'émotion, pactes d'initiation : le spectre des fabliaux*, Craiova, Universitaria, 2015, as well as studies on the reception of European early modern literature in totalitarian contexts.

E-mail: brindusagrigoriu@yahoo.fr

► **DANIELA HĂISAN** is currently Associate Professor of Linguistics and English Language at „Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania. Her research interests include translation, discourse analysis, English morphology and English for specific purposes. Between 2012 and 2016 she was involved in the exploratory research programme *Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s): histoire, réception et critique des traductions*. A guest editor of a series of special issues of *Atelier de traduction* on translation criticism (2013), translation history (2015) and translation theory (2016), she has also published two books and 50 papers on various translation topics (among which E. A. Poe's fiction in Romanian, as seen in *Translated Poe*, edited by Emron Esplin & Margarida Vale de Gato). More recently her research has focused on children's literature in translation.

E-mail: daniella.haisan@gmail.com

► **PAUL NANU** is lecturer at the University of Turku, Finland and docent in Romanian Studies. Doctorate in philology, experience in teaching Romanian and French as second languages. His field of research includes francophone literatures, Finnish-Romanian intercultural studies, futures studies, interdisciplinary studies on human body. He is the editor-in-chief of the *Finnish Journal for Romanian Studies*.

E-mail: paul.nanu@utu.fi

► **GABRIEL NEDELEA** graduated from the Faculty of Letters, University of Craiova, where he also obtained his Master's Degree with a paper on *Romanian Literature in European Context*. He has a PhD in Philology with the University of Bucharest, with a paper on the evolution of Romanian poetry in the seven and eight decades of the 20th century. He is lecturer at the Faculty of Letters, Craiova, where he teaches, among other courses, the history of Romanian literary criticism and children's literature. Since 2015 he is editor at *Ramuri* review, where he is responsible for the column *The Gambit of Lecture*. He made his literary debut with the volume of poetry entitled *Peisaj cu întâlnire* (for which he was awarded the Prize of the Union of Writers from Romania, Craiova Office). Since 2018 he is researcher at the Book and Exile Museum, within the frame of Alexandru and Aristia Aman Dolj County Library. He published in 2016 the book *Iluziile modernității: Studii despre avangardă și postmodernism*. He has published over 100 scientific articles – literary criticism, literary history, the history of ideas – chronicles and book reviews in magazines such as *Ramuri*, *Mozaicul*, *Quaderni*, *Transilvania*, *România literară* etc.

E-mail: gabriel.nedelea.macedon@gmail.com

► **NICOLETA NEȘU** is Academic lecturer, PhD in Philology (2004), Master in European Studies (1995), Graduate -Faculty of Letters, BBU – Cluj-Napoca, Romania, English-Romanian (1994); tenure in *Theory of Text and Discourse Analysis*, *Semiotics* (Faculty of Letters, Babes-Bolyai University Cluj-Napoca), *Pragmatics and Semiotics of Mass-media* (Faculty of Political Sciences and Communication, Babes-Bolyai University Cluj-Napoca), *Romanian as a Foreign Language* (Faculty of Letters, Sapienza University of Rome, Italy; Accademia di Romania in Roma, Italy); visiting professor Istituto Pontificio Orientale, Vatican, Rome (2009-2013). Currently, she is visiting lecturer of Romanian

language and literature - *Sapienza* University of Rome, Italy. She authored more than 50 studies and articles, published in national and international journals; she initiated and edited *Romania culturale oggi* (Roma, Bagatto libri Ed. 2008) and *Il Romanzo romeno contemporaneo* (Roma, Bagatto libri Ed. 2010), authored the monography *Textul politic – limite și deschideri semiotice* (Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință 2005) and co-authored *Grammatica d'uso della lingua romena* (Milano, Hoepli ed. 2014). Scientific fields of interest: Philosophy of Language, Linguistics, Semiotics, Pragmatics and Communication, Translation studies, Romanian as a foreign language, Methodology of teaching foreign languages.

E-mail: nicoleta.nesu@gmail.com

► **RALUCA NICOLAE**, PhD, is currently Lecturer with the Department of Modern Languages and Business Communication, Bucharest University of Economic Studies. She got a BA in Philology at the University of Bucharest (majoring in Japanese and English), and a PhD with “Constantin Brăiloiu” Institute of Ethnography and Folklore (Romanian Academy). She was the recipient of several scholarships to Japan and attended training courses in the UK, Portugal and Hungary. She is the author of *Dicționar de ideograme japoneze - Jōyō Kanji* [Japanese Character Dictionary - *Jōyō Kanji*], 2003; *Introducere în scrierea kana* [Introduction to Kana Writing], 2005; *Diurn și nocturn în legendele japoneze* [Daytime and Night-time in Japanese Legends], 2010; *Alternanțe tradiționale: între cosmic și teluric* [Traditional Interchanges: From Heaven to Earth], 2010; and the co-author of *Ghid de conversație român-japonez* [Romanian-Japanese Conversational Guide], 2003; *Dicționar de argou englez-român* [English-Romanian Slang Dictionary], 2015. She published several academic papers in Ljulljana, Berlin, Kyoto, Tokyo and New York. She is the director of the Center of Japanese Studies within the Bucharest University of Economic Studies since 2018.

E-mail: ralun111@gmail.com

► **MIRCEA PĂDURARU** works in the Department of Romanian Studies, Alexandru Ioan Cuza University of Iasi. He completed Ph.D. in 2011 with a thesis on the Representation of the Devil in the Romanian Imaginary, published in 2012 by the “Alexandru Ioan Cuza” University Publishing House. He publishes in the fields of Ethnology and

Anthropology as well as in the field of Literary Studies. He is an active member of ASER (Asociatia de Studii Etnologice din Romania), of Ecclesiology and Ethnography Research Center (University of Bucharest), and of Accademia di Romania a Roma. Mircea Păduraru has been involved in several research programs on vernacular religion, ecclesiology and ethnography, Romanian demonology, evangelical communities in Romania etc. As a guest professor or as a researcher he visited Italy, Germany, Israel, Georgia, Spain, USA, Austria.

E-mail: mircea.paduraru@googlemail.com

► **VALERIU STANCU** (n. 1970) is Associate Professor at the “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania, Faculty of Letters, and Lecturer of Romanian Language and Literature at the Humboldt University of Berlin, Romance Languages Institute. He holds a PhD awarded by the “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași (2005) with a dissertation about Stylistics and Poetics of the Paratext. He teaches Romanian Literature, Literary Theory, Translation and Cultural Memory. As book (co)editor, he published literary works by I.L. Caragiale and V. Alecsandri, conference volumes and literary translations from German into Romanian. He collaborated at compiling the *General Dictionary of the Romanian Literature* and the *Dictionary of Eminescu's Poetical Language. Signs and Poetical Meanings*. His research interests are Cultural Memory, Regional Literatures and Presence Aesthetics.

E-mail: vpstancu@yahoo.com

► **TEODORA A. ȘERBAN-OPRESCU** is Associate Professor with the Department of Modern Languages and Business Communication, School of International Business and Economics, Bucharest University of Economic Studies. She teaches Business Communication, Intercultural Communication and Research Methodology. With a PhD in Cultural Studies and postdoctoral studies in Economics, Dr. Șerban-Opreșcu is actively looking for ways to integrate Social Sciences and Humanities in original pieces of research.

E-mail: teodora.oprescu@rei.ase.ro

► **CRISTINA-ALICE TOMA** is Associate Professor at the Romanian Language Department of the Faculty of Letters, University of Bucharest /Université Libre de Bruxelles – ULB. She delivers courses and seminars in Semantics and Lexicology, Terminology, Stylistics, Romanian language and civilisation for foreign students. She published about 100 articles and studies in scientific journals in Romania and abroad. She is the author of five volumes: *Lingvistică și matematică* 2006,2008, *Les constructions segmentées*, 2008, *Pragmatique informationnelle du discours scientifique* 2009, co-authored two other volumes: *Lexic comun, lexic specializat* 2000 and *Lexic științific interdisciplinar* 2001, and edited a number of other books.

E-mail: cristinaalice.toma@gmail.com

► **HARIETA TOPOLICEANU** is graduate of the Faculty of Letters of “Al. I. Cuza” University of Iași, and assistant lecturer PhD at the Department of Italian of the same faculty. Her research activity focuses mainly on linguistic and stylistic comparisons between Romanian and Italian (tense and modal values, phraseology, lexical borrowings, colloquial marks, linguistic features of the journalistic language). Since 2011/2012 she is lecturer of Romanian at the University of Torino (Italy).

E-mail: harieta@icloud.com

► **ADINA IOANA VLADU** graduated from the University of Bucharest and got her PhD on Romance linguistics at the same university. She taught Spanish language courses. She continued her studies at the University of Salamanca (a postdoctoral stage) and at the Santiago of Compostela University (a master’s degree). She currently lives in Galicia where works as a foreign language teacher and translator. She has published articles on comparative linguistics and she has a wide experience as a translator: into Romanian, the novel *Aire de Dylan*, by Enrique Vila-Matas (*Sub semnul lui Dylan*, All, 2015), as well as poems by the Galician authors Rosalía de Castro (the project *Rosalía é mundial*, 2014) and Claudio Rodríguez Fer, in the bilingual brochure *Máis alá do bosque / Dincolo de pădure* (A Tola Soñando, 2018); into Galician, the CD-book for children *Alegriá!*, by Sérgio Tannus (Galaxia, 2015), as well as a selection of poems by Lucian Blaga, Zaharia Stancu, Nina

Cassian, Nichita Stănescu and Marin Sorescu in Unión Libre journal (2018).

E-mail: avladu@gmail.com

