

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
Facultatea de Litere
Centrul științific didactic „Literatura universală și comparată”

Sergiu PAVLICENCU

**VARIA
HISPANICA**

Zilele Cervantes în Moldova

*Aprobat de
Consiliul Calității al USM*

**CHIȘINĂU – 2022
CEP USM**

CZU 821.134.2.09

P 47

Recomandat: Centrul științific didactic „Literatura universală și comparată”. Consiliul Facultății de Litere

Recenziți:

Emilia TARABURCA, doctor, conferențiar universitar

Laura MÎRZAC, doctor, lector universitar

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Pavlicencu, Sergiu.

Varia. Hispanica: Zilele Cervantes în Moldova / Sergiu Pavlicencu; Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, Centrul Științific Didactic "Literatura universală și comparată". – Chișinău: CEP USM, 2022. – 107 p.

Text parțial în lb. span. – Referințe bibliogr. la sfârșitul compartimentelor. – 50 ex.

ISBN 978-9975-62-479-4.

821.134.2.09

P 47

ISBN 978-9975-62-479-4

© Sergiu Pavlicencu, 2022

© USM, 2022

CUVÂNT-ÎNAINTE

Volumul de față include un șir de comunicări pe care le-am prezentat la mai multe conferințe științifice, organizate pe parcursul anilor în cadrul Zilelor Cervantes în Moldova, precum și la alte conferințe și simpozioane, naționale și internaționale, de hispanistică și de literatură universală și comparată. Conferințele științifice din cadrul Zilelor Cervantes în Moldova au fost organizate de catedra de Literatură Universală și Comparată și de catedra de Filologie Spaniolă și Italiană ale Universității de Stat din Moldova. Zilele Cervantes în Moldova se transformaseră, cu timpul, într-o manifestare culturală anuală, devenind, la cumpăna secolelor XX-XXI, o frumoasă tradiție în mediul împătimiților de civilizația hispanică, dar care, din păcate, a încetat să se mai organizeze. Multe dintre aceste comunicări au fost publicate în culegeri sau în presa vremii, altele au rămas în manuscris, iar câteva, probabil, s-au pierdut.

Inițial, problematica acestor comunicări a fost strâns legată de personalitatea și de opera lui Cervantes, ulterior însă s-a extins și asupra altor aspecte ale literaturii spaniole și ale receptării acesteia în spațiul cultural românesc. Dispersate în presa vremii sau în culegeri de comunicări, publicate ori nepublicate, înclin să cred că toate au avut un anumit ecou și o anumită importanță, la vremea respectivă, pentru admiratorii literaturii și ai culturii spaniole de la noi și, în primul rând – pentru studenții și liceenii care studiau limba și literatura spaniolă.

Și iată acum, după atâta timp, m-am gândit să le adun și să le public într-un volum aparte. Vreau să cred că aceste comunicări vor avea, și acum, un anumit ecou și o anumită valoare, poate – pentru un alt public, preocupat de hispanistică. Pe de altă parte, publicate, toate împreună, într-un singur volum, ele ar putea oferi o altă receptare a problematicii abordate în ele, contribuind la crearea unei atmosfere de „hispanitate” și – de ce nu? – la conturarea unei imagini despre autorul lor, pentru care literatura spaniolă și receptarea acesteia în spațiul cultural românesc au fost preocupări constante pe parcursul mai multor decenii.

Sergiu PAVLICENCU

MOMENTE ALE RECEPTĂRII LUI *DON QUIJOTE* ÎN SPAȚIUL CULTURAL ROMÂNESC

Într-un sonet-dedicație de la începutul părții I a romanului *Don Quijote*, legendarul Amadís de Gaula spune, adresându-se vestitului cavaler rătăcitor: „Avea-vei nume de viteaz, și larii/slăviți ți-or fi și patria-n tot anul, /iar autoru-ți gloria va s-o știe!” Această profecție a lui Cervantes a fost confirmată întru totul de timp. S-au scurs secole de la apariția lui *Don Quijote*, însă interesul pentru acest „roman al romanelor” nu slăbește nici din partea cititorilor, nici din cea a cercetătorilor. Însuși autorul romanului întuise, în mod surprinzător, popularitatea cărții sale. Bacalaureatul Samsón Carrasco îi spune lui Don Quijote că, „până în ziua de azi, au fost tipărite mai bine de douăsprezece mii de cărți cu povestea asta; dacă nu mă crezi, întrebă în Portugalia, la Barcelona și la Valencia, unde s-a tipărit cartea. Și mai umblă zvonul că ea s-ar tipări și la Anvers. Iar eu știu dinainte că nu va fi niciun neam care să nu o cunoască și niciun grai în care ea să nu fie tălmăcită”. Iar într-un alt loc din roman, același personaj apreciază astfel cartea: „Copiii o au pe vârful limbii, flăcăii o citesc, bărbații în putere o înțeleg, bătrânii o slăvesc”. Aproape fiecare țară și literatură națională dispun de o istorie proprie a receptării romanului *Don Quijote*. Asemenea istorie există și în spațiul literar românesc, meritând să fie cunoscută.

Hispanistul Paul Alexandru Georgescu evidențiază trei niveluri principale ale receptării valorilor literare hispanice: „acela al informației (traduceri), al interpretării (critică) și al creației literare (opere românești cu teme hispanice)”. Aceste niveluri ale receptării pot fi examinate și în cazul romanului *Don Quijote*: se conturează o istorie a traducerilor, una – a interpretărilor critice și alta – a prezențelor quijotești în unele creații ale scriitorilor noștri clasici și contemporani.

Pionieratul transpunerii în română a romanului *Don Quijote* îi aparține lui Heliade Rădulescu, cel care, în 1839, a publicat, în „Curierul românesc”, primele 14 capitole din roman, iar, în 1840, traducerea lui Heliade Rădulescu apărea în două volume, cu titlul *Don Chishot de la Mancha. Din scrierile lui M. Cervantes*, cuprinzând primele 50 de capitole ale părții întâi a romanului. Primul *Don Quijote* românesc a fost tradus după versiunea franceză, prescurtată și adaptată, a lui Florian, din 1799, despre care Al. Popescu-Telega, cunoscut hispanist din perioada interbelică, scria: „Sunt cu atât mai de regretat prescurtările lui Florian, făcute uneori fără nicio noimă, cu cât traducerea lui a slujit celor mai mulți traducă-

tori străini și a contribuit, astfel, la cunoașterea scâlciată a romanului lui Cervantes”. Deși realizată prin intermediar strain, traducerea lui Heliade Rădulescu este, cu toate carențele ei, deosebit de meritorie nu numai prin momentul istoric, în care apărea (îndeosebi, având în vedere proiectul de bibliotecă universală a lui Heliade), dar și pentru că pregătea terenul pentru altele, ulterioare.

Dacă Heliade Rădulescu tălmăcește capodopera lui Cervantes din franceză, meritul junimistului Ștefan Vârgolici este de a fi dat prima traducere românească după originalul spaniol, traducătorul fiind unul dintre primii noștri hispaniști (dacă nu chiar primul). Acum e vorba de un alt moment istorico-literar, legat de activitatea „Junimii” și de publicația „Convorbiri literare”. Bun cunoscător al limbii și al literaturii spaniole, Ștefan Vârgolici s-a manifestat drept unul dintre cei mai apreciați traducători ai „Convorbirilor literare”, unde, timp de un deceniu – din 1881 până în 1891 – a publicat aproape toată partea întâi a lui *Don Quijote*, care însă așa și nu a mai apărut în volum.

Traducerea lui Vârgolici, incompletă și ea, „promitea să marcheze o dată importantă în istoria hispanisticii românești” (Iorgu Iordan), și chiar a marcat, am adăuga noi, deoarece, după Vârgolici, cu toate că s-a publicat un „noian” de traduceri, rezumări sau prescurtări pentru copii și tineret, majoritatea erau, după cum a arătat Medeea Freiberg, „popularizatoare și urmărind amuzamentul cititorului ori dezvoltarea imaginației și a spiritului de aventură”. Dintre traduceri perioadei interbelice, se evidențiază cea a lui Al.Popescu-Telega, publicată în 1944-1945, dar rămasă incompletă, ca și traducerea lui Vârgolici. Realizată, de asemenea, din spaniolă, de către un mare împătimit al literaturii spaniole, versiunea lui Popescu-Telega pare, pe alocuri, prea folclorizată, dar importanța ei rezidă, îndeosebi, în notele explicative interesante, precedate de un studiu la fel de interesant, influențat de interpretarea lui Miguel de Unamuno, atât de admirat de către hispanistul român.

În 1957 apare o altă traducere, făcută și ea din spaniolă, (după ediția lui F.Rodríguez Marín), superioară din punct de vedere artistic tuturor celor precedente și aparținând lui Ion Frunzetti și Edgar Papu. Dar și această traducere era prescurtată, ce-i drept, acum prescurtarea s-a făcut pe seama nuvelor inserate, traducându-se doar textul propriu-zis al romanului, lucru explicabil în munca traducătorilor, dar discutabil din punctul de vedere al unității structurii lui *Don Quijote* (căci, fără aceste nuvele, *Don Quijote* nu mai este *Don Quijote*), fapt semnalat în presa timpului de către specialiști, care îi îndemnau pe traducători să facă o

traducere integrală. În 1965, Ion Frunzeti și Edgar Papu publică primul *Don Quijote* românesc integral, cu un cuvânt înainte semnat de Maria Teresa León și cu o postfață aparținând lui Ovidiu Drimba. Această ultimă versiune – și, deocamdată, cea mai bună – a fost republicată, în 1993, și la Chișinău, având ca prefață cunoscutul studiu despre Cervantes al lui George Călinescu. Până la această ediție, la Chișinău fusese tradusă, din limba rusă, de către Ion Hadârcă și Vasile Romanciuc, adaptarea pentru copii a lui *Don Quijote*, aparținând lui B.M. Enghelgardt și trei capitole incluse în volumul *Miguel de Cervantes*, apărut la 350 de ani din ziua morții scriitorului, traducerea aparținând profesorului Nicanor Rusu.

Începutul interpretărilor critice în spațiul literar românesc trebuie căutat în aprecierile scriitorilor noștri clasici, bunăoară în adnotările aflate pe paginile manuscrisului *Țiganiadei* lui Budai-Deleanu sau în articolul lui Heliade Rădulescu *Însemnare. De ce s-a tradus și tipărit Don Chichote de la 1839 până la 1840*". Unele gânduri despre *Don Quijote* se regăsesc în *Notes sur l'Espagne* ale lui Kogălniceanu („Tinerimea de o zi se leapădă de Don Quichotismul vechilor hidalgos, pierde, însă, și energia lor” sau „rumanșterul se rezumă în *Don Quijote*”).

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea apar articole dedicate lui Cervantes și celebrului său roman, precum este cel publicat în „Familia” (1866, nr.18), atribuit lui Iosif Vulcan. Cel mai important studiu din această perioadă îl datorăm aceluiași Ștefan Vârgolici, intitulat *Miguel Cervantes, autorul lui „Don Quijote*”. Studiul inaugura cunoscutul ciclu al lui Vârgolici de *Studii asupra literaturii spaniole* și a fost publicat în „Convorbiri literare” (1868, nr.18, 20). Deși nu depășea nivelul unui articol de popularizare, meritul studiului lui Vârgolici a fost de a fi marcat începutul unor studii speciale de hispanistică. La cumpăna secolelor XIX-XX, au apărut în presă mai multe articole și studii despre Cervantes și *Don Quijote*, dintre care, un loc deosebit, le revine celor publicate în numărul omagial (nr.7) al *Noii Reviste Române* din 1916. Printre ele merită a fi amintite cele semnate de Dumitru Caracostea, Tudor Vianu, Eugen Lovinescu, reprezentând începutul unei noi perioade în receptarea românească a operei lui Cervantes.

Perioada interbelică se caracterizează printr-o activitate mai intensă în planul receptării lui *Don Quijote*, al dezvăluirii variatelor semnificații ale romanului. E de menționat că studiile respective, fiind semnate de specialiști în domeniu (Nicolae Iorga, Iorgu Iordan, Al. Popescu-Telega, Nina Façon ș.a.), au acum un nivel științific înalt. Și după al doilea război mondial procesul de receptare a literaturii spaniole, inclusiv a creației lui

Cervantes, este susținut prin lucrări aparținând unor prestigioase figuri ale gândirii estetice românești. Un merit aparte îi revine lui George Călinescu, autorul atât de cunoscutelor *Impresii asupra literaturii spaniole*, precum și hispanistului Paul Alexandru Georgescu, căruia îi datorăm mai multe lucrări în domeniul hispanisticii, de la *Teatrul spaniol clasic* până la *Valori hispanice în perspectivă românească*. În ultimele decenii, au apărut un șir de studii despre Cervantes și *Don Quijote*, unele publicate în ediții periodice, iar altele – în volum, așa cum sunt cele scrise de V.Cristea, I.Mustață, O.Paler ș.a.

Referitor la spațiul literar de dincoace de Prut, vom menționa că procesul receptării naționale a valorilor universale a fost întrerupt oficial aici după al doilea război mondial și orientat spre filiera rusă, deși receptarea literaturilor străine a continuat și prin filieră românească. Astfel, asimilarea interpretărilor critice românești ale lui *Don Quijote* s-a îngustat, acestea fiind mai puțin accesibile cititorilor, cedând locul celor rusești. Nimic rău în cazul acestora din urmă, dacă ar fi fost la fel de accesibile și interpretările românești, cunoscute doar unui cerc restrâns de specialiști. În asemenea condiții și lipsind hispaniști cu o pregătire corespunzătoare, în Moldova nu s-au prea făcut studii serioase de cervantistică.

Interesul pentru literatura spaniolă a crescut după inaugurarea catedrei de Filologie Spaniolă la Universitatea din Chișinău. În anul 1966, un grup de profesori al acestei catedre – Esther Llanos-Riesgo, Ion Dumbrăveanu și Nicanor Rusu – au publicat volumul *Miguel de Cervantes*, care includea biografia scriitorului, caracterizarea generală a operei lui Cervantes și câteva fragmente traduse din creația cervantină. Această lucrare de popularizare, precum și unele studii și articole având caracter didactic și aparținând profesorilor universitari Lev Ceza și Sergiu Pavlicenco, ca și mai multe articole publicate cu prilejul unor jubilee, au jucat un anume rol în familiarizarea cercurilor largi de cititori cu opera marelui umanist spaniol.

La nivelul creației artistice, receptarea lui *Don Quijote* oferă un tablou la fel de interesant, deși, poate, mai restrâns în timp și spațiu, decât în alte literaturi, data fiind pătrunderea târzie a romanului în spațiul nostru literar. Astfel, motive quijotești atestăm la Budai-Deleanu, în poemul neterminat *Trei viteji*, în care autorul încearcă să creeze „un fel de Don Quijote transilvănesc”, în personajul Bișcherec Iștoc. Un alt Don Quijote *sui generis* se conturează la Calistrat Hogaș, fapt semnalat încă de Ion Pilat, în eseul său despre *Don Quijote*. Prezențe quijotești găsim și la

Kogălniceanu, Alecsandri, Eminescu și la alți scriitori. Imaginea lui Don Quijote este prezentă în poezia noastră clasică și contemporană (Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Pilat, Liviu Deleanu, Marin Sorescu).

Prezintă interes și procesul asimilării tradițiilor prozei lui Cervantes în literatura română (însușirea unor modalități cervantești de a zugrăvi lumea și omul). Receptarea, sub diverse aspecte, în spațiul nostru literar, a „primului roman modern”, cum a fost numit *Don Quijote*, continuă.

Publicat în *Literatura și arta*, 1994, 21 aprilie, p.4

CERVANTES ȘI POSTMODERNISMUL

Este un titlu care, la prima vedere, i-ar putea șoca pe mulți, crezându-se chiar că cel ce încearcă să facă o asemenea asociere ar putea fi un „nebun”, deoarece, după cum afirmase Vicente Gaos, „dacă romanele cavalierești l-au înnebunit pe don Quijote, «Don Quijote» i-a înnebunit pe cervantiști”. Și totuși, ne aventurăm în lansarea acestui binom legat printr-un „și”, care implică multiple înțelesuri, căutându-l, printre ele, nu numai pe cel ce îl vizează pe marele spaniol în contextul postmodernismului, ca pe unul dintre predecesorii săi, dar și pe un altul, menit, poate, să contribuie la pătrunderea mai clară a esenței propriu-zise a atât de discutatului fenomen artistic.

Avându-se în vedere că termenul utilizat nu corespunde întotdeauna în măsură deplină realității pe care o redă, noțiunea de postmodernism cere, cel puțin, două interpretări posibile. Prima ține de ceea ce am putea numi un nou „fin de siècle” – o stare globală a civilizației umane, o epocă în istoria culturii moderne, constituind, de fapt, echivalentul artistic al concepțiilor societății postindustriale (postistorie, poststructuralism, postmetafizică etc.). A doua semnificație indică o anumită atitudine (relație) față de modernism, dar nu neapărat de negatie, ci de continuitate. În acest sens, postmodernismul reprezintă un fenomen ce apare mai curând *din*, decât *după*, modernism, numeroase inovații estetice ale acestuia din urmă servind drept fundament sau platformă a postmodernismului și care, oricât ar părea de straniu, au început cu timpul să se „clasicizeze” în postmodernism, devenind semnele sau trăsăturile lui distinctive.

Tocmai pornind de la aceste semne distinctive ale postmodernismului, a și apărut o listă de moderniști, la care s-au găsit „anticipări” ale fenomenului (Joyce, Eliot, Proust, Gide, Kafka, Borges, Musil ș.a.) și

de predecesori (Flaubert, Beaudelaire, Mallarmé, Hofmann, Stern și chiar Cervantes). Relația „Cervantes și postmodernismul” se prezintă, în acest context, la modul suficient de firească și, poate, nu e deloc întâmplător că, în episodul din capitolul 73 al romanului „Pendulul lui Foucault”, Umberto Eco amintește de scriitorul spaniol: „Un alt caz curios de criptografie a fost prezentat publicului, în 1917, de unul dintre cei mai buni istoriografi ai lui Bacon, doctorul Alfred von Weber Ebenhoff, de la Viena. Bazându-se pe aceleași sisteme deja încercate pe operele lui Shakespeare, începu să le aplice pe operele lui Cervantes... Continuând cercetarea, descoperi o răscolitoare probă materială: prima traducere engleză a lui «Don Quijote», făcută de Shelton poartă corecturi de mână făcute de Bacon, de unde a tras concluzia că această versiune engleză ar fi originalul romanului și că Cervantes ar fi publicat o versiune spaniolă a acestuia”.

Dar să revenim la subiect. Prin urmare, ce ar avea în comun Cervantes cu postmodernismul sau ce ar căuta postmodernismul în creația unui scriitor ca Cervantes, autorul nemuritorului „Don Quijote” și al altor opere, la fel de importante, desigur, poate, mai puțin cunoscute sau chiar oarecum ignorate, precum *Muncile lui Persiles și ale Sigismundei*? Vom răspunde, anticipând, că Cervantes are ceva (poate chiar mult) în comun cu postmodernismul, iar cel din urmă, – nu întâmplător – și-l revendică printre predecesorii săi. Am îndrăzni să afirmăm că Cervantes reprezintă, într-un fel, un scriitor ce anticipează tipul de autor postmodernist, iar operele sale, dacă nu toate, cel puțin, cele mai importante, au suficiente afinități tipologice cu textele postmoderniste. Cazul lui Cervantes, ca, de altfel, și al altor predecesori ai postmodernismului, ar putea înlesni o înțelegere mai clară a unor aspecte fundamentale ale postmodernismului și a locului acestuia în sistemul culturii universale.

Dintre concepțiile vizând esența postmodernismului, în raport cu modernismul sau cu avangarda istorică, par a fi constructive cele care încearcă să-l situeze în panorama evoluției culturii universale, în general, în tabloul succesiunii epocilor și al curentelor artistice. Cercetând modalitățile de apariție a curentelor noi în artă și atitudinea, reacția lor la cele deja existente, cu care se confruntă sau de care se distanțează, spre a se afirma, unii autori au ajuns la concluzia că, în succesiunea epocilor și a curentelor artistice, se disting două modalități sau reacții principale. Una se caracterizează prin demontarea culturii trecutului și reasamblarea ei, prin vehicularea liberă a elementelor vechi în combinații noi. Alta excelează în anularea culturii precedente, în negarea ei și crearea alteia,

cu totul noi, deosebite. Prima reacție ar putea fi numită reacție de tip postmodernist, a doua – reacție de tip modernist (avangardist); prima se orientează, mai mult, spre trecut, a doua – spre viitor. Întreaga istorie a succesiunii curentelor artistice, din Antichitate până în prezent, confirmă, la modul general, existența și acțiunea acestor două reacții sau atitudini ce pot fi modelate în orice loc, în orice etapă a dezvoltării culturii universale.

Privită din punctul de vedere al acestor concepții, creația lui Cervantes include ambele tipuri de reacții. Astfel, *Don Quijote* reprezintă reacția de tip postmodernist, romanul fiind o reasamblare a genului cavaleresc (prin parodiarea acestuia), din care ia naștere romanul timpurilor noi. Iar *Muncile lui Persiles și ale Sigismundei* oferă o reacție de tip modernist (avangardist), pentru acele vremi, „un roman pentru viitor” (Sorin Marculescu), în care constatăm un adevărat experiment, aidoma celui din romanul latino-american contemporan sau celui din noul roman francez.

Romanul *Don Quijote* a fost scris pe baza cunoașterii realităților spaniole de atunci, dar și a „literaturii”, care servește drept „material de construcție” a operei asamblate prin parodiarea și ironizarea formelor literare vehi (genul cavaleresc). Autorul își imaginează romanul, dar îl și meditează, recurge la organizarea multinivelară a textului, ca în postmodernism, citatul (intertextualitatea) fiind un element important în elaborarea acestuia. Nu lipsește nici principiul ludic, jocul de cuvinte, „păcălirea” cititorului. Cervantes manifestă față de acesta o atitudine deosebită, preocupându-se de felul cum va reacționa și cum va înțelege discursul, „mascând” multe înțelesuri și oferind mai multe posibilități de interpretare. „Cărțile se nasc din cărți, spune Umberto Eco, originalitatea scriitorului constând în construcția narativă, în sinteză, în combinarea cuvintelor”. Autoreflexivitatea, autoreferențialitatea, „colajul”, motivul peregrinării sunt alte caracteristici ale textului postmodernist, pe care le atestăm în romanul lui Cervantes. În această ordine de idei se înscrie și afinitatea tipologică a atitudinii filozofice a omului față de lume, sub forma unei percepții fragmentare discontinue, deci – și pluraliste. O cercetare specială a problemei „Cervantes și postmodernismul” ar putea confirma, completa și preciza supozițiile noastre.

Publicat în *Sud-Est*, 1994/2/16, pp.70-71.

LITERATURA SPANIOLĂ LA „CONVORBIRI LITERARE”

Revista „Convorbiri literare” s-a impus, chiar din primii ani de apariție, nu numai ca o revistă de literatură națională, producătoare și promotoare de valori, judecate după criteriul estetic, dar și ca o revistă de popularizare a culturii universale în spațiul literar românesc. Fiind o publicație a societății „Junimea”, ai cărei membri erau la curent cu ultimele realizări ale științei și artei europene, ca să nu spunem și că mulți dintre ei își făcuseră studiile în străinătate, „Convorbirile literare” au contribuit, într-o măsură considerabilă, la familiarizarea cititorului român cu un șir de valori ale literaturii universale. E suficient să parcurgem „Bibliografia” revistei, ca să ne convingem că, în paginile „Convorbirilor” au fost publicate numeroase traduceri din cele mai importante literaturi europene, precum și mai multe studii și articole despre marii maștri ai literaturii universale. Înviniuirile de tendință filogermană, aduse cenaclului convorbirist erau, în fond, exagerate, deoarece, în revistă, au apărut nu numai opere de autori germani, dar și aparținând multor scriitori din alte țări, unicul criteriu de selectare al acestora fiind valoarea estetică, desi, uneori, un anume rol l-au jucat și preferințele traducătorilor.

Referindu-se la acest aspect al activității „Convorbirilor literare”, Pompiliu Marcea scria: „Revista a depus o activitate prodigioasă și rodnică în difuzarea marilor valori ale culturii universale, fără de care nu este cu puțință dezvoltarea intelectuală a unui popor. Încă de la început s-a creat un numeros detașament de traducători și, dacă observăm că munca acestora se aplica asupra unor culmi ale literaturii din toate timpurile, ni se întărește convingerea că la «Convorbiri literare» a existat un plan riguros de traduceri, urmărit cu atenție și consecvență, ca o parte integrantă a vastului program de ridicare a vieții culturale din țara noastră, preconizat de «Junimea». Iar «Biblioteca universală» a lui Eliade a început de-abia la «Convorbiri»”.

Privită din această perspectivă, revista „Convorbiri literare” a contribuit inclusiv la popularizarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc. De-a lungul mai multor decenii, în paginile „Convorbirilor” au fost publicate versiuni românești ale primei părți a romanului *Don Quijote* de Cervantes (traducător – Ștefan Vârgolici), a cunoscutului roman *Tricornul* de Pedro Antonio de Alarcón, cu titlul *Morăreasa și corregidorul* (traducător – Nicolae Basilescu), a povestirii aceluiași Alarcón *O bună*

pesquiere (traducător – Titu Maiorescu), a unor cântece populare spaniole (traducător – Ștefan Vârgolici) ș.a.

Revista a oferit cititorilor și primele studii serioase despre literatura spaniolă din Secolul de Aur (Cervantes, Lope de Vega, Calderón), scrise de junimistul Ștefan Vârgolici (1843-1897), care studiasse limbile și literaturile spaniolă, franceză și germană la Madrid, Paris și, respectiv, Berlin. Deși a devenit membru al „Junimii” abia din 1871, colaborarea la „Convorbiri literare” începuse din chiar primul an de apariție a revistei, când Vârgolici se afla la studii în străinătate. Pe lângă calitatea sa de critic literar, la „Convorbiri”, și de excelent profesor universitar la Iași (din 1875 până la moarte a ocupat *Catedra de limbă și literatură franceză*, transformată, mai apoi, în *Catedra literaturilor moderne*), Ștefan Vârgolici a desfășurat o amplă activitate de traducător. A transpus în românește autori francezi, englezi, germani, antici. Lui Vârgolici îi revine meritul de a fi tradus – pentru prima oară la noi – din literatura spaniolă, după texte originale. Lui îi datorăm și ciclul de *Studii asupra literaturii spaniole*, autorul câștigându-și faima de adevărat hispanist printre junimiști. „Un hispanizant recunoscut” îl numise, mai târziu, un alt mare împătimit de literatura spaniolă – Al. Popescu-Telega, care i-a apreciat, la justa valoare, traducerea din *Don Quijote*, chiar dacă a semnalat și unele deficiențe.

Studiile asupra literaturii spaniole au fost scrise în timpul aflării lui Vârgolici în străinătate. Într-o scrisoare de la Paris, din 8 martie 1869, Vârgolici îi scria lui Iacob Negruzzi: „De câteva zile am început a lucra la continuarea *Studiilor asupra literaturii spaniole*. Știind însă că articolul are să fie, de data asta, mai lung, nu cred că voi avea timpul să-l termin înainte de Paști, mai ales că, peste o săptămână, am examenul la școală. Sper că în vacanța de Paști îl voi sfârși și, prin urmare, vi le voi putea trimite în întâia giurămată a lui aprilie, împreună, poate, și cu lucrarea amplă asupra lui Esiod și Virgil”.

Primul studiu asupra literaturii spaniole, intitulat *Miguel Cervantes, autorul lui „Don Quijote”*, fusese publicat în două numere ale „Convorbirilor literare” din 1868 (nr.18 și 20). Ceea ce comunica Vârgolici în scrisoarea amintită (că începuse să lucreze la continuarea *Studiilor asupra literaturii spaniole*) se referă la celelalte două articole, dedicate lui Lope de Vega și Calderón de la Barca. Prima parte a articolului despre Lope de Vega a fost publicată în numărul 4 din aprilie 1869, fiind urmată de alte două părți apărute în luna mai (nr.5 și 6), iar studiul despre Calderón a apărut în iarna anului 1869-1870 (nr.19, 20, 21, 22). Valoarea

acestor studii rezidă nu numai în prezentarea amplă a celor trei autori spanioli – pe fundalul societății timpului în care le-a fost dat să trăiască și să-și scrie operele –, ci și în faptul că Vârgolici expune în ele un întreg complex de judecăți cu un caracter generalizator privitor la natura și la principiile artei, valoarea operei literare etc., pe care s-a sprijinit și critica literară practică de el în cadrul numeroaselor polemici de la „Junimea”.

Traducerea primei părți din *Don Quijote* și publicarea ei în „Convorbiri” între anii 1881-1891 a fost anticipată, după cum vedem, de un ciclu de studii asupra literaturii spaniole, unul dintre ele fiind dedicat lui Cervantes, fapt ce poate explica o anumită metodă de lucru a lui Vârgolici: înainte de a oferi cititorului traducerea din *Don Quijote*, autorul versiunii propunea un studiu despre Cervantes și capodopera lui, cu scopul, probabil, de a înlesni o mai bună înțelegere a romanului. Traducerea a fost realizată după un text original – o ediție madrilenă a lui *Don Quijote* din 1857, cu notele și comentariile cunoscuților cervantiști Juan Antonio Pellicer y Pilares și Diego Clemencín, lucru ușor verificabil prin confruntarea celor două texte. Această versiune a lui *Don Quijote* este mult superioară celei făcute de Heliade Rădulescu, după adaptarea franceză a lui Florian Ștefan Vârgolici a oferit, în „Convorbiri literare”, și primele tălmăcirii din „coplas”, publicate într-un șir de numere ale revistei din anii 1881, 1882, 1886, 1888. La începutul studiului despre Cervantes, Vârgolici relevă că scriitorii români „s-au ocupat mai mult sau mai puțin cu literaturile străine, pe care s-au silit a le face cunoscute la noi sau prin imitațiuni, sau prin traduceri”. Dacă literaturile franceză, germană, italiană, engleză erau, totuși, cunoscute, literatura spaniolă – scria Vârgolici – singura e până acum mai cu desăvârșire necunoscută de publicul român luminat. Ea n-a atras, încă, cu foarte mici excepțiuni, atențiunea mai a niciunuia din scriitorii noștri contemporani”, iar în condițiile când România „a câștigat o importanță politică, ar fi o greșeală ignorarea literaturii altor popoare, „mai ales, când aceste popoare se trag, ca poporul spaniol, din aceeași viță comună și sunt legate cu noi prin suveniruri așa de scumpe ale trecutului”.

Este un îndemn ce merită să fie luat în considerație și astăzi, când vrem cu toții să intrăm în Europa, în latinitatea europeană, a cărei cultură nu trebuie s-o ignorăm (studiindu-i doar economia și politica), ci să ne străduim s-o cunoaștem cât mai mult și mai bine și să continuăm să o popularizăm printre noi, care avem încă atâtea a învăța.

Publicat în *Literatura și arta*, 27.02.92, nr.9, p.6

ȘTEFAN VÂRGOLICI ȘI LITERATURA SPANIOLĂ

Ștefan G. Vârgolici (1843-1897), membru marcant al „Junimii”, colaborator căutat al „Convorbirilor literare” în epoca lor de glorie (1, p.3-4), „junimist până la moarte” (1, p.311), a fost și o personalitate de seamă a învățământului românesc de la sfârșitul secolului trecut, profesor universitar, autor de manuale, inspector general al „școalelor”. Ștefan Vârgolici a ocupat timp de peste douăzeci de ani *Catedra de Limba și literatura franceză* a Universității din Iași, transformată apoi, tot datorită lui, în catedra *Istoria literaturilor moderne*. Viitorul junimist a urmat gimnaziul, apoi cursurile Universității ieșene, continuându-și studiile în străinătate (Madrid, Paris, Berlin), de unde s-a întors în țară cu o bună pregătire în domeniul limbilor și literaturilor spaniolă, franceză, germană, al filologiei romano-germanice în general. Deși începuse colaborarea la „Convorbiri literare” din chiar primul an de apariție a revistei, pe când se afla la Paris, el devine membru activ al „Junimii” în abia 1871. Prezența lui Vârgolici la „Junimea” și la „Convorbiri literare” a fost permanentă și folositoare, la fel ca și activitatea sa în învățământul românesc. În *Amințiri* din „Junimea”, Iacob Negruzzi menționează: „Statornic junimist în timpuri bune, ca și în timpuri rele, prieten sincer, cu un caracter egal, cu o inteligență mijlocie, dar cu învățătură multă și variată, conștiincios la treabă, Vârgolici este tipul unui foarte bun profesor și burghez onorabil” (2, p.194).

Din corespondența și amintirile junimiștilor se conturează o imagine mai mult sau mai puțin obiectivă a celui ce a fost numit „Io Șpako” și „Om și om”, figurând, de asemenea, printre „pudicii” „Junimii” și printre „cei opt care nu înțeleg niciodată nimic”. Trecând peste istoria apariției acestor calificative și peste numeroasele comentarii pe marginea lor, vom reține că părerile contemporanilor despre personalitatea lui Vârgolici au fost aproape unanime: era recunoscut drept un bun profesor și traducător, nu-i erau negate nici calitățile de critic literar sau polemist, dar nu s-a bucurat de aprecieri pozitive ca autor de poezii originale. După cum nota Iacob Negruzzi, „soiul de scrieri în care s-a deosebit mai ales, împreună cu Naum, au fost traducerile în versuri. Dar pe când Naum a tradus numai poezii franceze, Vârgolici, pe lângă aceasta, a mai tradus, în românește, și poezii latine, spaniole, engleze și germane” (2, p.194). Vârgolici a transpus conștiincios și cu fidelitate din creația lui Lamartine, Musset, Chénier, Molière, Schiller, Byron, Anacreon, Ovidiu, Vergiliu, Tibul, Propertiu, traducerile fiind publicate în „Convorbiri literare”.

Lui Ștefan Vârgolici îi revine prima contribuție, într-adevăr importantă, în perioada începuturilor hispanisticii românești. El a fost, în a doua jumătate a secolului trecut, cel mai bun cunoscător român al limbii și literaturii spaniole, „un hispanizant recunoscut”, „un specialist”, cum l-a numit Al.Popescu-Telega. E primul profesor român ce a ținut prelegeri despre literatura spaniolă, fiind un mare și pasionat popularizator al acesteia în cadrul „Junimii” și al „Convorbirilor literare”. Lui îi datorăm primul *Don Quijote* românesc, tradus direct din limba spaniolă, precum și primele studii despre literatura spaniolă, scrise la noi. A fost un colaborator activ al „Convorbirilor literare” încă din perioada studiilor la Școala Normală din Paris. „De la întâiul an al «Convorbirilor» el a devenit conlucrătorul nostru – scria I.Negruzzi (2, p.194) – întâi îmi trimese câteva poezii originale, apoi deosebite studii asupra literaturii spaniole și alte articole scrise într-o frumoasă limbă românească”.

Studiile lui Vârgolici despre literatura spaniolă sunt dedicate unor figuri de vârf ale Secolului de Aur: Miguel de Cervantes, Lope de Vega și Calderón de la Barca. Primul dintre ele este dedicat lui Cervantes și a fost publicat în „Convorbiri literare”, în 1868 (nr.18, 20). Alcătuit din șase secțiuni, studiul lui Vârgolici despre Cervantes oferea cititorului român, poate pentru prima oară într-o asemenea formă, posibilitatea de a lua cunoștință de una dintre cele mai valoroase capodopere ale literaturii universale. Studiul nu se distinge printr-o concepție nouă sau originală asupra capodoperei lui Cervantes. Autorul caracterizează diverse aspecte ale romanului și artei scriitorului spaniol, văzute, în general, prin prisma concepțiilor estetice ale junimismului care, chiar dacă „a avut un rol esențial în îndrumarea spre realism a literaturii române până la 1885”, după cum menționează D.Mănuță (3, p.33), „nu a fost numai «critică realistă». Aceasta pentru că «însușirea lui cea mai de preț e polivalența», iar în cadrul criticii polivalente, Vârgolici, în linii generale, se vedește adepț al clasicismului” (3, p.38).

În prima parte a studiului Vârgolici declară că scriitorii români „s-au ocupat mai mult sau mai puțin cu literaturile străine, pe care s-au silit a le face cunoscute la noi sau prin imitațiuni, sau prin traduceri”, dar dacă literaturi ca cele franceză, germană, italiană, engleză, erau, totuși, cunoscute, „literatura spaniolă singură e până acum mai cu desăvârșire necunoscută de publicul român luminat. Ea n-a atras încă, cu foarte mici excepțiuni, atențiunea mai a nici unuia din scriitorii noștri contemporani”. Autorul consideră că ar fi o greșeală ignorarea literaturii unor popoare, „mai ales, când aceste popoare se trag, ca poporul spaniol, din

aceeași viță comună, și sunt legate cu noi prin suvenirire așa de scumpe ale trecutului” (4, p.368).

Faptul că aceste *Studii asupra literaturii spaniole* încep cu Cervantes se datorează, după părerea lui Vârgolici, locului pe care îl ocupă autorul lui *Don Quijote* în istoria literaturii. „Cervantes – scrie Vârgolici (4, p.369) – e unul dintre acei oameni, a căror celebritate nu e mărginită prin nici o limbă, prin nici o țară, a căror nume va trăi cât lumea pentru că reputațiunea sa nu depinde numai de la oamenii învățați și de gust, de la cei ce fac parte dintr-un ordin oarecare al societății, ci de la mulțimea tuturor celor ce știu a ceti...” Iată o anticipare a rolului cititorului conform „esteticii receptării” din secolul nostru. Studiul continuă cu prezentarea câtorva date biografice despre Cervantes, precum și a unei informații despre succesul nemaipomenit al romanului în lume („tradus în toate limbile și aplaudat de toate națiunile”), după care autorul studiului se ocupă nemijlocit de romanul *Don Quijote*.

E un lucru cunoscut că receptarea lui *Don Quijote* a urmat o lungă evoluție pe parcursul secolelor, fiecare epocă sau generație, școală sau curent literar, dezvăluind noi semnificații și aspecte ale acestei opere. „Dacă secolul al XVII-lea a savurat-o cu hohote de râs copios, iar secolul următor a citit-o cu zâmbetul grațios și «superior» al epocii luminilor, secolul al XIX-lea a considerat-o cu pasiunea sentimentală a romanticilor, care-i aplicau o înțelegere idealistă” (5, p.1307). Ștefan Vârgolici studia-se în străinătate și nu putea să nu fie la curent cu interpretările romanului aparținând unor autori atât spanioli, cât și străini, de până la jumătatea secolului al XIX-lea, care ilustrau concepțiile despre *Don Quijote* începând cu contemporanii lui Cervantes, trecând apoi prin clasiști, iluminiști, romantici și ajungând până la realiști. Pe de altă parte, la momentul elaborării acestui studiu, concepțiile ideologice și estetice ale „Junimii” se aflau în faza de constituire. Tânărul Vârgolici anticipează mai multe aspecte ale criticii junimiste de mai târziu, în special în problema realismului, a adevărului istoric și a adevărului artistic. El rezolvă problema raportului dintre artă și realitate pornind, de exemplu, de la afirmația că „opera nu trebuie judecată numai din perspectiva criticului, ci și din aceea a epocii, în care a fost scrisă” (6, p.897). Astfel, calificând opera lui Cervantes drept parodie a romanelor de cavalerie, prin care autorul își propusese să combată și să ridiculizeze „mania ce aveau atunci scriitorii de a compune romanuri care de care mai curioase și mai extravagante, cari di cari mai bizare și mai depărtate de adevăr”, Vârgolici consideră că o operă trebuie „să reprezinte omenirea așa cum este” sau „să arate

societatea după cum trebuie să fie”, pe când în romanele cavalerești nu exista „cel mai mic respect pentru adevăr sau natură”, „gustul viu pentru adevăr dispărea” (4, p.370). Aceste afirmații ale lui Vârgolici confirmă opinia lui D.Mănuță, la care ne-am referit mai sus, privind polivalența criticii junimiste, dar și faptul că, în critica sa, Vârgolici apare ca adept al clasicismului (3, p.38), îndeosebi atunci când se referă la esența operei de artă, la raportul dintre imaginație și rațiune, la adevărul psihologic universal ș.a.

În caracterizarea celor două personaje principale ale romanului (Don Quijote și Sancho Panza) se resimte însă și concepția antitetică romantică, interpretarea nebuniei în cazul ambilor eroi având ca bază discordanța dintre ideal și real. Vârgolici nu ignoră interdependența, întrepătrunderea, complementaritatea personajelor principale când prezintă într-o formă laconică un șir de întâmplări și aventuri din roman. El acordă o deosebită atenție dezvăluirii „calităților eminente ce disting și immortalizează opera lui Cervantes”, printre acestea menționându-se „arta cu care autorul știe să pună în evidență și să dezvelească caracterele eroilor săi”, „ghibăcia” cu care „știe să atragă atențiunea, să întrețină și să ațâțe curiozitatea noastră”, stilul „viu, rapid, curgător, plin de acțiune, de o varietate plăcută, potrivit cu toate situațiunile, cu toate caracterele”, limba „încântătoare, ușoară, armonioasă”, ce „prezintă toate nuanțele, toate tonurile, de la cel mai familiar și mai glumeț până la cel mai înalt și majestuos”. Considerând perfecțiunea drept unul dintre meritele cele mai importante ale scriitorului spaniol, Vârgolici remarcă special nuvelele inserate în „narațiunea principală”, numite de el pur și simplu „episoade” ce i se par „perfect elaborate”: „Fiecare episod e, în genul său, o dramă întregă, cu un început, cu o acțiune condusă într-un mod ghibaci și interesant, cu un sfârșit unde apar toate personajele ce au jucat un rol, unde intriga e deznodată și curiozitatea noastră e satisfăcută” (4, p.397-399). Poate exact această convingere l-a făcut mai târziu pe Vârgolici să înceapă traducerea romanului *Don Quijote* cu asemenea episoade (*Curiosul nepriceput* și *Captivul*). În finalul studiului, Vârgolici mai surprinde un aspect al romanului *Don Quijote*: atitudinea lui Cervantes față de cavalerism, din care, cu toată critica și parodia romanelor cavalerești, sunt reținute înaltele sentimente și virtuți umaniste. Vârgolici face, astfel, dovada unei bune cunoașteri a celor mai diverse particularități ale capodoperei lui Cervantes. Pentru timpul când a fost scris și publicat, importanța acestui prim-studiu românesc despre Cervantes și despre romanul

său este mai mult decât meritorie, autorul oferind „o apreciere și o înțelegere a multiplelor aspecte ale romanului *Don Quijote*” (7, p.90).

Celelalte două studii sunt dedicate marilor autori dramatici Lope de Vega și Calderón de la Barca. Nici acestea nu se deosebesc printr-o interpretare originală, nouă, a teatrului spaniol clasic, abundând în constatări, generalizări și aprecieri cunoscute. Ele nu sunt lipsite, totuși, de date și informații prețioase, spicuite din surse originale, asupra dezvoltării și caracterului specific al dramei spaniole. Astfel, autorul studiilor prezintă succint teatrul spaniol de până la Lope de Vega, printre precursorii acestuia menționându-i pe Lope de Rueda, la care observă „o mare simplitate de cugetare și stil”, „o intrigă destul de bine condusă”, „o fericită imitațiune a vieții cotidiene” (8, nr.4, p.66), și pe Cervantes, autor al pieselor *Numancia* și *Viața de Algeria*, cu defectele și calitățile pe care le evidențiază. Însă, trebuia să apară Lope de Vega, după cum susține Vârgolici (8, nr.4, p.67), pentru „a face o revoluție totală în arta dramatică spaniolă”. În opinia lui Vârgolici (8, nr.4, p.68), Lope de Vega „este reprezentantul cel mai deaproape și cel mai fidel al caracterului național și al independenței literare”, drama creată de el caracterizându-se printr-un singur cuvânt – „eroică” –, inspirată din istoria națională. Dacă Cervantes, consideră Vârgolici, avea doar ideea unei reforme a teatrului, Lope de Vega o realizează, și nu numai în practica sa artistică, ci și în teorie, elaborând o concepție a dramei naționale, pe care Vârgolici o prezintă în raport cu preceptele lui Horațiu, discutate prin prisma clasicismului.

Meritul lui Lope de Vega în istoria teatrului spaniol este, după cum menționează Vârgolici (8, nr.5, p.85-86), de a fi introdus „o formă dramatică nouă, națională, potrivită geniului națiunii sale”, de a fi știut „să pună în armonie toate elementele diverse ale poeziei castilane”, excelând „în alegerea subiectelor, în conducerea acțiunii, în dezvoltarea caracterelor, în gruparea metodică a tuturor peripețiilor ce formează nodul principal al interesului dramatic”, deși afirmația lui Vârgolici despre „dezvoltarea caracterelor” pare întrucâtva exagerată, mai corect ar fi vorba de „dezvăluirea” caracterelor în acțiune. Mai ales că, după cum se știe, Lope de Vega a cultivat, mai curând, o dramă de intrigă decât una de caractere, cum va proceda Juan Ruiz de Alarcón.

Evidențiind, în opera dramatică a lui Lope de Vega, trei grupuri de piese (clasificare arhicunoscută și vehiculată, cu unele precizări, de diferiți cercetători până în prezent), Vârgolici caracterizează mai multe dintre acestea, în majoritatea lor, însă, nu și pe cele mai reprezentative. Astfel, *Fuente Ovejuna* sau *Câinele grădinarului* nu au intrat în atenția comen-

tatorului, beneficiind de prea mult spațiu alte piese, mai puțin cunoscute, astăzi aproape uitate. Nu-i scapă totuși problema onoarei, rolul personajelor feminine, umanismul dramaturgului, particularitățile artistice, inclusiv defectele și chiar unele accente cultiste. În ansamblu, studiul despre Lope de Vega are, mai curând, un caracter de popularizare a creației scriitorului spaniol, despre care publicul larg de cititori români de atunci aproape că nu avea cunoștință. Cu toate deficiențele semnalate de cercetători (9, p.4-5; 11, p.85), studiul lui Vârgolici și-a avut importanța în epocă, contribuind, fapt remarcat și de toți cercetătorii români amintiți, la difuzarea operei lui Lope de Vega în spațiul cultural românesc.

Articolul dedicat lui Calderón încheie ciclul de *Studii asupra literaturii spaniole*, publicat de Ștefan Vârgolici în „Convorbiri literare”. Scris după aceeași schemă ca și cel despre Lope de Vega, studiul referitor la Calderón cuprinde mai multe considerații de ordin general: autorul îl plasează pe scriitor în epocă, expune biografia, prezintă clasificarea operei, analizează un șir de drame, caracterizează unele aspecte ale teatrului calderonian, dezvăluind rolul femeii și al *gracioso*-lui, problematica dramelor religioase, particularitățile artistice, calitățile și defectele, relevând importanța teatrului spaniol clasic în dezvoltarea teatrului european.

Calderón e considerat de Vârgolici ca urmaș al lui Lope de Vega, dar arată și deosebirea dintre ei. Calderón se consacră mai mult reflecției decât fanteziei: „Operele lui sunt mai mult fructul răbdării, decât al inspirației momentane, al observării mai mult decât al entuziasmului și al delirului poetic” (10, nr.19, p.329). În opinia lui Vârgolici (10, nr.20, p.347), „sentimentul religios e sufletul dramei lui Calderón”, iar acesta, „unit cu acel al onoarei și al eroismului, formează unul dintre cele mai frumoase și mai sublime tipuri în drama *Principele statornic* (*El príncipe constante*), pe care o analizează foarte amănunțit „nu pentru că ea ar fi cea mai frumoasă și cea mai perfectă din toate producerea sale, ci pentru că ea poate da o idee exactă de talentul poetului, de chipul său de a concepe și a trata un subiect”, ajungând la concluzia că tocmai aici se vede „o parte caracteristică a geniului lui Calderón: El e poetul creștin, a cărui deviză erau cuvintele: «Onoare, Dumnezeu, religione»” (10, nr.20, p.351-352).

E regretabil, desigur, faptul că teatrul lui Calderón nu e prezentat în studiul lui Vârgolici în legătură cu problema barocului, după cum a menționat M.Freiberg (12, p.29-30), dar trebuie să recunoaștem că, pe atunci, nu se făceau studii de acest fel, nici problema barocului nu era pusă așa cum știm că s-a pus mai târziu. Deci, nu-i putem pretinde lui Vârgolici decât ceea ce corespunde timpului în care e scris studiul. Totuși,

el a surprins unele caracteristici ale dramei calderoniene, care conturau problema pentru alte generații de cercetători. Vom aduce doar un exemplu. Astfel, ceea ce spune Vârgolici referitor la predilecția lui Calderón pentru reflecție, nu constituie oare o intuire, o anticipare a concepțiilor cercetătorilor contemporani privind, bunăoară, „cerebralizarea literaturii în baroc”, în care „imaginația începe să depindă de voință”? (13, p.485-486).

Ca și în studiul despre Lope de Vega, în cel despre Calderón nu sunt selectate operele cele mai reprezentative, de exemplu *Viața e vis* sau *Alcaldele din Zalamea*. În schimb, aici se conturează clar o tendință absentă în studiile precedente. Vârgolici îl compară adesea pe Calderón cu Lope, dar și cu clasicii greci (Eschil, Euripide, Aristofan), polemizează și îl apără pe Calderón de unele învinuiri pe care i le-au adus Boileau, Voltaire, Sismondi, face trimiteri la F.Schlegel și Ph.Chasles, chipul *bando-lero*-ului din *Luis Pérez de Galicia* îl aseamănă cu cel a haiducului nostru, arată influența teatrului spaniol asupra celui european – toate acestea permițând să constatăm la Vârgolici o încercare și de cercetare comparată, bazată pe textele originale ale autorilor pe care îi examinează. Un merit neîndoielnic al lui Vârgolici, în aceste studii, este și documentarea conștiințioasă după texte în original, autorul aducând în trimiterile la subsol fragmentele respective în spaniolă, pe care le citează în studiile sale în traducere proprie.

I.Iordan și P.A.Georgescu (9, p.4) consideră că, în această perioadă a începuturilor hispanisticii românești, unica și demnă de a fi reținută este contribuția lui Ștefan Vârgolici. Despre aceste studii publicate în „Convorbiri literare” I.Iordan (14, p.104) scria: „Este vorba – foarte probabil – de niște fragmente din cursurile sale universitare, adaptate pentru un public mai larg, judecând, între altele, că autorului i s-a părut potrivit să le trimită unei reviste de cultură generală – e drept, cea mai importantă din acea vreme”, opinie reluată în lucrarea scrisă în colaborare cu P.A.Georgescu *Studiile hispanistice în România* (9, p.4-5). Dacă ceea ce susțin cunoștii hispaniști români referitor la „caracterul de lucrări de popularizare” al studiilor lui Vârgolici, la „exigența scăzută a autorului” față de „cercetarea istorico-literară propriu-zisă” poate fi acceptat, deși nu întru totul (nu-i putem cere lui Vârgolici ceea ce am dori noi, dintr-o altă epocă, cu alte criterii de apreciere), afirmația lor precum că aceste studii ar fi niște fragmente din cursurile universitare ale lui Vârgolici ni se pare neargumentată. Am stabilit documentar, parcurgând corespondența lui Ștefan Vârgolici și a altor junimiști, contrariul – că tocmai aceste studii

i-ar fi putut servi lui Vârgolici drept bază pentru unele prelegeri ținute la Universitatea din Iași. Astfel, într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, din 8 martie 1869, de la Paris, unde se afla la studii, Vârgolici îi comunica directorului „Convorbirilor literare” că lucra, în continuare, la studiile asupra literaturii spaniole, cel despre Cervantes fiind deja publicat în numerele 18 și 20 ale revistei din anul 1868: „De câteva zile am început a lucra la continuarea *Studiilor asupra literaturii spaniole*. Fiind, însă, că articolul are să fie data aceasta mai lung, nu cred că voi avea timpul să-l termin înainte de Paști, mai ales că peste o săptămână am examenul (I) la școală. Sper că în vacanța de Paști îl voi sfârși și, prin urmare, vi le voi putea trimite în întâia giurăată la luna aprilie, împreună și cu lucrarea amplă asupra lui Esiod și Virgil” (15, p.373). Într-o altă scrisoare către I.Negruzzi, tot de la Paris (6 aprilie 1869), Vârgolici spunea: „După promisiunea ce v-am făcut prin ultima mea scrisoare vă trimit acum continuarea *Studiilor asupra literaturii spaniole*, în care mă ocup de arta dramatică și, în special, de Lope de Vega. Veți găsi-o poate cam lungă, dar nu puteam fi mai scurt cu un autor așa de însemnat și care a jucat atât de mare rol în literatura spaniolă. Mai târziu mă voi ocupa de Calderón” (15, p.375).

Studiile asupra literaturii spaniole au fost scrise deci la Paris. A urmat Berlinul, catedra de la Universitatea din Iași ocupând-o doar în 1875. Astfel, putem corecta afirmația hispaniștilor I.Iordan și P.A.Georgescu, în special pe cea a lui I.Iordan, conchizând că studiile lui Vârgolici sunt anterioare carierei sale de universitar, ele părând a fi dintre primele scrieri, în general, ale lui Vârgolici, colaborator începător al „Convorbirilor literare”. Tocmai aceasta explică, poate, mai bine și nivelul lor științific, dar, după cum am spus, nu-i putem pretinde mai mult. În perioada înfripării hispanisticii românești Ștefan Vârgolici apare ca un inițiator în acest domeniu, a cărui activitate de difuzare și popularizare a literaturii spaniole, atât prin studiile scrise, cât și prin traducerea din spaniolă a romanului *Don Quijote* și a unui ciclu de „cântece populare spaniole”, merită cea mai înaltă apreciere, mai ales acum, la un centenar de la trecerea sa în lumea celor dreți.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se poate observa și tendința de a traduce direct după originalul spaniol. În acest sens, o importanță deosebită are prima traducere a lui *Don Quijote* din spaniolă, pe care o datorăm junimistului Ștefan Vârgolici. Studiile la Universitatea din Madrid au constituit un factor decisiv în manifestarea interesului ulterior al lui Vârgolici pentru literatura spaniolă. Întors la Iași, el s-a impus

printre junimiști ca un recunoscut hispanist, chiar dacă, la acea vreme, studiile filologice, căpătate în Spania, erau considerate, uneori, inferioare celor obținute în alte universități europene. Astfel, Iacob Negruzzi scria în amintirile sale despre Ștefan Vârgolici: „Fusese trimis de Guvernul nostru la Madrid ca să studieze literele. Nici un alt motiv nu se poate admite pentru alegerea unei facultăți de litere așa de puțin celebre în zilele noastre ca acea din Madrid, decât capriciul influentului director al Ministerului de Instrucție de atunci, dl V.Alexandrescu-Urechia, care se plimbase în tinerețea sa prin Spania, se însurase cu o spaniolă și păstra oarecum cult pentru această țară” (2, p.194). Că nu a fost doar un capriciu al lui V.A.Urechia, o dovedește întreaga activitate didactică și literară a lui Vârgolici.

Bun cunoscător al limbii și al literaturii spaniole, Ștefan Vârgolici, autor al unui ciclu de studii asupra literaturii spaniole, are și meritul de a fi cutezat primul asupra dificilei, dar și nobilei, lucrări de transpunere directă din spaniolă în română a monumentalei opere a lui Cervantes, la care a muncit mai mult de un deceniu, deși nu a dus-o la bun sfârșit, traducerea sa rămânând incompletă, ca și cea a lui Heliade Rădulescu. La început, Vârgolici a tradus și a publicat în „Convorbiri literare” câteva fragmente, fiind vorba, de fapt, de două celebre nuvele (*Curiosul nepriceput* și *Captivul*), intercalate în narațiunea principală a romanului și pe care le considera „episoade perfect elaborate”. După ce, la 1 aprilie 1885, sediul „Convorbirilor literare” este transferat de la Iași la București, revista apărând cu un alt format, publicarea traducerii lui Vârgolici este reluată prin retipărirea primelor șase capitole, deja publicate în formatul revistei de la Iași, urmate de altele, pe care autorul le trimitea la București în manuscris. Traducerea a fost făcută după ediția lui *Don Quijote* din 1857, ce reproducea textul îngrijit de Pellicer și Clemencin, mai ales notele acestor cunoscuți cervantiști, faptul constituind deja, în sine, o realizare merituosă.

Al.Popescu-Telega menționa că Vârgolici, „chiar dacă pare a se ajuta de un text strein, se întemeiază vădit pe unul spaniol” (16, p.95), deși nu precizează acest posibil intermediar. Cunoscător al câtorva limbi, Vârgolici, desigur, putea avea la dispoziție și vreo traducere franceză sau germană, totuși, confruntarea textului tradus cu originalul demonstrează că traducerea a fost realizată după amintita ediție spaniolă, Vârgolici traducând din ea până și notele. Același Al.Popescu-Telega (16, p.98) aprecia fidelitatea traducerii lui Vârgolici, acesta „ostenindu-se cât i-a stat în puteri să respecte textul orginal”, încercând „până și imitarea periodului

larg, maiestuos al stilului lui Cervantes”, dar „că nu prea are norocul să obție aceleași efecte, lucru este iarăși adevărat” (16, p.96). Merită să fie reținute și alte observații ale lui Al.Popescu-Telega despre traducerea lui Vârgolici, ele fiind primele și aparținând unui specialist în materie și pe care, de fapt, s-au sprijinit apoi toți ceilalți cercetători ai receptării lui *Don Quijote* în spațiul românesc. Mai ales că aceste observații se referă nu numai la aspectele reușite ale traducerii, dar și la unele stângăcii. Astfel, Al.Popescu-Telega menționa cu regret: „În ce privește înțelegerea mării cărți și nuanțării stilului întrebuițat de Cervantes, Vârgolici nu s-a arătat atât de priceput... se traduce totul: graiul blând și ironic al lui Cervantes, când comentează de la el, gongoricul și pedantul ?al cavalerismului, pitorescul și țărănescul al lui Sancho și Teresei, elegantul și italianizantul din povestirea *Curiosului*, picarescul al galeoților, arcadicul al păstorilor și păstoritelor etc. în același ton șters, fără culoare, fără nuanțe”. Și conchide că acesta este marele păcat al traducerii lui Vârgolici, „păcat ce nu i se poate trece atât de ușor cu vederea, ca și celelalte, pentru că a făcut dovada că era în stare să lucreze mai bine” (16, p.101-102).

În termeni similari este apreciată traducerea lui Vârgolici și de M.Freiberg (7, p.90): „corectă și fidelă” originalului, conținând „documentate note explicative și unele echivalente reușite”, însă „lipsită de nerv și culoare”, de „stiluri multiple, nuanțate, atât de specifice și măiestrite în original” – toate acestea, „precum și neterminarea ei, îi știrbesc valoarea literară”. Oricum, Vârgolici a realizat o lucrare de preț, care, după cum menționează D.Mănuță (6, p.897), „fără să strălucească prin calități stilistice deosebite, s-a impus prin cursivitatea și sfătoșenia frazei”. Traducerea lui Vârgolici „promitea să marcheze o dată importantă în istoria hispanisticii românești” (13, p.104) și chiar a marcat, am adăuga noi, cu toate calitățile ei bune și mai puțin reușite. „De altfel, tălmăcirea romanului – după cum observa M.Freiberg (7, p.90) – va rămâne vreme îndelungată o problemă nerezolvată pentru traducătorii români”.

Istoricul literar spaniol Julio Cejador y Frauca (1905, p.545) considera, la începutul secolului trecut, că *Don Quijote* este intraductibil, pentru că e intraductibil graiul neaoș spaniol al personajelor lui. Hispanistul român Al.Popescu-Telega nu împărtășește această convingere a lui Cejador y Frauca, declarând că *Don Quijote* poate fi, totuși, tradus: „Vor fi, desigur, în *Don Quijote* situații, ființe, episoade, stiluri ce nu se întâlnesc în viața și graiul românesc, dar cu simțire și dragoste și pe acestea ni le-am putea apropia fără să le schimonosim. Oricât de vie culoare spaniolă are cartea lui Cervantes, tot s-ar găsi mijloace să nu i se piardă pe de-a între-

gul în românește. Va fi grea traducerea lui *Don Quijote* în graiul nostru, dar nu o socotim imposibilă” (16, p.105-106).

Și primele traduceri în limba română din lirica populară spaniolă le datorăm aceluiași junimist hispanizant, care a fost Șt.Vârgolici. În câteva numere ale „Convorbirilor literare” (1881, nr.7,9; 1882, nr.6; 1886, nr.11-12; 1888, nr.3-4), dar și în alte publicații periodice („România liberă”, 1888, nr.3263, 3269; „Evenimentul”, 1905, nr.200) el a oferit cititorilor o seamă de *Cântece populare spaniole*, tălmăcite după ediția *Cancionero popular, colección escogida de Coplas y Seguidillas*, alcătuită de Emilio Lafuente y Alcántara și apărută în două volume la Madrid, în anii 1863-1866.

Faptul că aceste traduceri din poezia populară spaniolă apăreau în „Convorbiri literare” nu pare deloc întâmplător, deoarece revista a publicat numeroase cicluri de poezii populare românești. În acest sens, hispanista ieșeană D.Diaconu scrie: „Versiunile românești (ale cântecelor populare spaniole, realizate de Șt.Vârgolici. – *N.n.*) apăreau în numerele respective alături de poezii populare românești, de pildă, «Cântece populare din Ardeal», publicate de Gr.Sima, alăturare prin care revista sugera cititorului prezența unor analogii de teme, motive, procedee, atmosferă, expresii între creațiile folclorice ale celor două țări neolatine. Se putea remarca, bunăoară, preponderența temei iubirii în toată varietatea de situații și ipostaze: admirația pentru frumusețea fizică a iubitei, reproșul adresat infidelei, dorul pentru iubitul plecat (îmbrăcând poate o expresie mai intens sfâșietoare în poezia populară românească), jalea iubirii neîmpărtășite, scepticismul față de autenticitatea sau de intensitatea iubirii, variante ale motivului «carpe diem», comuniunea sentiment-natură etc.” (17, p.147). Ștefan Vârgolici a tradus urmând îndeaproape originalul spaniol. Se știe, bunăoară, din amintirile lui Iacob Negruzzi de la „Junimea”, că Vârgolici era recunoscut pentru traducerile sale în versuri: „Corectitudinea formei versurilor o poseda, însă, așa de mult încât el era însărcinat cu îndreptarea poeziilor străine, «reparabile», când acestea se trimeteau, precum am spus, «la gialăul lui Io Spako»” (2, p.194).

De aceea, Vârgolici s-a străduit să păstreze, atât cât a putut, caracterul specific al acestor „coplas” spaniole, traducându-le într-o manieră apropiată poeziei noastre populare. Să nu uităm, de asemenea, că Vârgolici a tradus și versurile intercalate în textul romanului *Don Quijote*, despre care îi scria, de exemplu, lui Iacob Negruzzi că „cele mai multe sunt nerimate chiar în spaniolește, cum sunt cele din capitolul 11. Eu am

rimat când mi-a fost cu putință, chiar unde nu-i rimă în text, dar uneori am neglijat rima, care mi-ar fi dat prea mult de lucru. Tot nerimate sunt în spaniolește și mai toate poeziile populare. Eu însă am rimat mai întotdeauna în cele traduse versul II și IV din strofă” (15, I, p.380). Iată și un exemplu, ca să ilustrăm cele expuse de traducător: varianta spaniolă „*En la puerta de tu casa/He de poner un letrero/Con letras de oro, que diga:/'Por aqui se sube al cielo'*” este tradusă de Vârgolici astfel: „Eu pe ușa casei tale/Slove de-aur am să pui/Unde astfel scris să stee:/ „Pe aici în cer te sui”. „Era, de altfel, un bun cunoscător al literaturilor romanice, iar traducerea sa poartă marca exactității” (18, p.234).

Prin întreaga sa activitate de popularizare a literaturii spaniole, junimistul Ștefan Vârgolici rămâne unul dintre inițiatorii hispanisticii românești, al cărui exemplu ne îndeamnă și astăzi la continuarea operei de difuzare a marilor valori hispanice, pe care a inaugurat-o.

Referințe bibliografice

1. SĂTEANU, C. *Figuri din „Junimea”*, București, 1932.
2. NEGRUZZI, I. *Amintiri din „Junimea”*, București, 1939.
3. MĂNUCĂ, D. *Critica literară junimistă (1864-1885)*, Iași, 1975.
4. VÂRGOLICI, Șt. *Studii asupra literaturii spaniole. Miguel de Cervantes, autorul lui „Don Quijote”*, în *Convorbiri literare*, II, 1 martie 1868 – 1 martie 1869; ediție și prefață de Pavel FLOREA, Iași, 1978.
5. DRIMBA, O. *Capodopera lui Cervantes*, în: CERVANTES, M.de., *Don Quijote de la Mancha*, București, 1965.
6. *DICȚIONARUL LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÂNĂ LA 1900*, București, 1979.
7. FREIBERG, M. *Cervantes în România*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1971.
8. VÂRGOLICI, Șt. *Studii asupra literaturii spaniole. Lope de Vega și teatrul lui. Convorbiri literare*, III, 1869, nr.4-6.
9. IORDAN, I., GEORGESCU, P. Al. *Los estudios hispánicos en Rumania*, Bucarest, 1964.
10. VÂRGOLICI, Șt. *Studii asupra literaturii spaniole. Urmarea artei dramatice. Don Pedro Calderón de la Barca*, în *Convorbiri literare*, III, 1869, nr.19-20; 1879, nr.21-22.
11. FREIBERG, M. *Lope de Vega în România*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970.

12. FREIBERG, M. *Receptarea lui Calderón de la Barca în România*, în *Studii de literatură universală*, XII, București, 1968.
13. RADULIAN, D. Postfață, în CIORĂNESCU, Al. *Barocul sau descoperirea dramei*. Cluj-Napoca, 1980.
14. IORDAN, I. *Opere alese*, București, 1968.
15. TOTOUȚIU, I.E. *Studii și documente literare*, vol. I, București, 1931.
16. POPESCU-TELEGA, Al. *Pe urmele lui Don Quijote*, București, 1942.
17. DIACONU, D. *Lecturi hispanice*, Iași, 1995.
18. *REVISTE LITERARE ROMÂNEȘTI DIN SECOLUL AL XIX-lea*, București, 1970.

**Publicat în *Revista de lingvistică și știință literară*,
1993, nr.6, pp.83-92**

RECEPTAREA LITERATURII SPANIOLE ÎN SPAȚIUL CULTURAL ROMÂNESC

Ca urmare a discuțiilor și a polemicilor în jurul „crizei literaturii comparate” și a obiectului său de studiu, în ultimele decenii s-a conturat, atât în teorie, cât și în practică, o direcție de cercetare, în care accentul se deplasează, de la studierea influențelor, – axată, cu precădere, pe factorul emițător, caracteristică pentru comparatismul tradițional de tip francez, – spre investigarea efectelor produse asupra literaturii receptoare și a funcției lor reformante. Această schimbare de perspectivă a determinat o redefinire și o actualizare a unui șir de noțiuni și concepte ale comparatismului tradițional (influență, imitație, sursă, model, doxologie, mezologie etc.), precum și a cunoscutei concepții a lui I.Tinianov despre sistemul literar, aplicată cu succes, în ultima vreme, și în studiile despre receptare. Receptarea unei opere, a creației unui scriitor sau a unei întregi literaturi într-un alt spațiu cultural reprezintă, de fapt, o schimbare a funcției lor constructive la trecerea din sistemul literaturii emițătoare în sistemul literaturii receptoare.

Consolidarea acestei orientări în comparatism s-a produs atât sub influența teoriilor moderne ale comunicării, inclusiv a „dialogismului” bahtinian, relativ târziu asimilat în Occident, cât și, mai ales, a „esteticii receptării”, promovate, și în teorie, și în practică, de Școala de la

Konstanz, în cele două formule: una, de factură istorică, reprezentată de H.R.Jauss, și alta, de natură structuralistă, în frunte cu W.Iser. „Estetica receptării” a avut un impact specific nu numai asupra istoriografiei literare, în general, dar și asupra comparatismului, în special. Școala de la Konstanz a relansat, într-o formulă actualizată și modernizată, unele concepte mai vechi ale fenomenologiei, hermeneuticii, structuralismului praghez, sociologiei literare, introducând o nouă terminologie, ce a permis o anumită înnoire a cercetării comparatiste, inclusiv a problemei receptării, regândite ca proces comunicativ, ca un schimb de experiență între literatura națională și literaturile străine. Despre impactul „esteticii receptării” asupra comparatismului din ultimele decenii vorbesc atât numeroasele studii, axate pe problema receptării unor valori artistice dintr-o literatură în alte spații sau arii culturale, cât și încercările de teoretizare a acestor aspecte noi ale cercetărilor comparatiste. Din „întâlnirea” cu „estetica receptării” comparatismul a ieșit mai consolidat atât în plan teoretic, cât și în plan practic.

Examinarea diferitelor concepții și puncte de vedere asupra cunoașterii și receptării operei literare și a unui șir de studii despre receptare, sub aspectul lor tipologic, realizate pe parcursul ultimelor decenii, ne-a permis elaborarea unui model de cercetare a receptării unei literaturi naționale în alt spațiu cultural, pe care l-am aplicat la un caz concret: receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc. Modelul poate fi utilizat și la studierea receptării oricăror altor opere sau literaturi în diferite spații și arii culturale și lingvistice. Astfel, receptarea unei literaturi naționale într-un alt spațiu cultural se produce la trei niveluri principale: 1) nivelul traducerilor; 2) nivelul interpretării critice; 3) nivelul creației originale. Deși, desigur, pot fi evidențiate și alte modalități ale receptării, bunăoară, cea a raporturilor și a interacțiunii literaturii cu celelalte arte (pictura, muzica, arta cinematografică etc.).

1. Receptarea operei traduse într-un alt spațiu literar se deosebește de receptarea ei în țara de origine. Cercetătorul-comparatist studiază nu atât operația traducerii ca atare, cât funcționalitatea operei traduse în cadrul altui sistem literar, căutând să răspundă la un șir de întrebări: când, cine, de ce, în ce împrejurări a tradus opera, ce loc și de ce ocupă ea în noul sistem literar, ce modificări poate antrena, eventual, în literatura receptoare, căror necesități ale acesteia răspunde. Specificul existenței operei traduse rezidă, prin urmare, în maniera ei de funcționare într-un alt spațiu literar, unde poate îndeplini un șir de funcții noi, în comparație cu existența sa în literatura emițătoare. Deși, după cum spunea M.Kogălniceanu, „tra-

ducțiile nu fac o literatură”, ele pot contribui, într-o măsură mai mare sau mai mică, la dezvoltarea ei, modelând sau impulsționând constituirea unor specii și genuri literare noi, stimulând unele orientări sau direcții, în funcție de gradul de integrare în noua literatură. Cercetătorul operei traduse ia în considerare, de asemenea, și ceea ce s-a numit „discursul de escortă”, și „discursul de meditație”, ce pot însoți traducerea.

Prima traducere românească din proza spaniolă – *Ceasornicul domnilor*, de Antonio de Guevara, – a devenit o operă clasică a literaturii noastre, datorită traducerii realizate la începutul secolului al XVIII-lea de către cărturarul umanist Nicolae Costin. O altă traducere de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – *Criticul* lui Gracián – s-a înscris, de asemenea, într-un mod firesc în procesul de receptare a literaturii străine culte, stimulând orientarea spre ficțiune și concordând cu constituirea unor tendințe barochizante în literatura română a epocii. *Celestina*, cu elementele sale picaresce, dar, mai ales, *Lazarillo de Tormes*, opere traduse în secolul al XIX-lea, au contribuit la orientarea literaturii române spre realism și roman, prin asimilarea și valorificarea unui șir de procedee și strategii ale narațiunii de tip picaresc. Traducerile din literatura spaniolă, realizate în sec.XVIII-XIX, demonstrează, totodată, conștientizarea, de către traducători, a rolului și a importanței traducerilor pentru dezvoltarea literaturii naționale.

Istoria traducerilor românești ale capodoperei lui Cervantes *Don Quijote*, de la tălmăcirea lui I.Heliade Rădulescu după versiunea franceză a lui Florian, trecând prin cea realizată direct din spaniolă de junimistul Șt.Vârgolici și prin alte încercări, mai mult sau mai puțin reușite, până la ultima, aparținând lui I.Frunzetti și E.Papu, ilustrează, de fapt, evoluția ascendentă și etapele principale ale receptării literaturii spaniole în spațiul cultural românesc.

Intensificarea și diversificarea în secolul al XX-lea a traducerilor din literatura spaniolă, prin transpunerea în limba română a tot mai multe creații – nu numai din proza, dar și din dramaturgia clasică și contemporană și din lirica spaniolă, – a înlesnit familiarizarea cititorului român cu cele mai reprezentative opere ale geniului hispanic, la care și-au dat concursul numeroși hispaniști, contribuind, la apropierea firească și la o mai bună cunoaștere, la noi, a literaturii unei țări latine, al cărei destin istoric și cultural prezintă atâtea asemănări cu cel al poporului român.

2. Receptarea „reproductivă”, adică cea a criticului și a cercetătorului literar, este, spre deosebire de receptarea „pasivă” a cititorului comun, o activitate creatoare care, în cazul când e vorba de o operă sau de o li-

teratură străină, comportă un șir de particularități specifice în raport cu receptarea critică a unei opere, din cultura din care face parte criticul, aspect ce trebuie luat neapărat în considerare în studiile despre receptare. Reprezentând o „critică a criticii”, asemenea studii se apropie, totuși, mai mult de lucrările de tip istorico-literar. Examinând mai multe puncte de vedere asupra receptării critice, putem conchide că se impune o delimitare mai clară a criticii literare de cercetarea literară propriu-zisă, în sensul că nu orice critica literară este identică cercetării științifice a literaturii, ci doar cea destinată specialiștilor, pe care am putea să o calificăm drept critică literară academică, corespunzând termenului de „criticism” din spațiul anglo-american.

Cercetarea receptării critice a literaturii spaniole în spațiul cultural românesc confirmă dezvoltarea ascendentă a hispanisticii noastre, ale cărei începuturi trebuie căutate în primele încercări ale scriitorilor și oamenilor de cultură români de a judeca și aprecia unele opere sau autori spanioli, pionieratul aparținându-i lui I.Heliade-Rădulescu, urmat, într-un fel sau altul, de abordarea fenomenului literar hispanic de către M.Kogălniceanu, B.Petriceicu Hasdeu ș.a. Contribuția cea mai importantă, în perioada începuturilor hispanisticii noastre, aparține junimistului Șt.Vârgolici, ca autor al *Studiilor asupra literaturii spaniole*, dedicate unor figuri de vârf ale Secolului de Aur (Cervantes, Lope de Vega, Calderón). Numărul 7 al *Noii Reviste Române*, din 1916, dedicat în întregime lui Cervantes, reprezintă, prin diversitatea și nivelul materialelor semnate de E.Lovinescu, T.Vianu, D.Caracostea, un pas înainte în evoluția studiilor hispanice și trecerea la o nouă perioadă în dezvoltarea acestora. Iar studiul lui D.Caracostea despre *Don Quijote* se înscrie printre lucrările de referință ale cervantisticii românești.

Cele mai relevante realizări ale hispanisticii noastre din perioada interbelică aparțin lui N.Iorga și Al.Popescu-Telega. Capitolele despre literatura spaniolă din monumentală lucrare în trei volume a lui N.Iorga *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor* ar putea fi considerată drept o primă istorie românească a literaturii spaniole, marcată, desigur, de metoda specifică de abordare a fenomenului literar de către marele nostru istoric, la al cărui îndemn a fost creată și prima catedră de literatură spaniolă, ocupată de profesorul Al.Popescu-Telega – cel mai cunoscut hispanist român din perioada interbelică. Deși având mai mult un caracter de popularizare, lucru firesc la începutul oricărei activități științifice, numeroasele lucrări ale lui Al.Popescu-Telega, dedicate celor mai diverse aspecte ale literaturii spaniole clasice și moderne, au

contribuit la consolidarea pozițiilor hispanisticii românești, deschizând noi perspective pentru cercetările ulterioare. Pe această linie se înscrie și activitatea lui Al.Ciorănescu, autorul primei micromonografii românești despre Calderón și unul dintre recunoscuții cercetători ai barocului spaniol. Totodată, trebuie evidențiate, în mod special, încercările lui N.Iorga, Al.Popescu-Telega, Al.Ciorănescu ș.a. de a stabili și cerceta un șir de asemănări între istoria și literatura celor două extremități ale latinității europene, tendință caracteristică și pentru Mircea Eliade. Aceasta se explică și prin asemănarea situației istorice și culturale a României și Spaniei de la începutul secolului nostru (dar am putea spune – și de mai târziu), situație în care atât intelectualii spanioli, cât și confracții lor români au elaborat și au propus diverse concepții istorice, filosofice, artistice, ce ar fi putut sugera o regenerare a țărilor lor, fie prin „europenizare”, fie prin păstrarea specificului național și a tradiționalismului, dar, în ambele cazuri, accentul punându-se pe încrederea în forțele spirituale creatoare ale celor două popoare. Printre alte contribuții serioase la interpretarea literaturii spaniole, se înscriu și cele aparținând lui I.M.Sadoveanu, I.Iordan, N.Façon, I.Pillat ș.a.

Hispanistica românească cunoaște o adevărată înflorire și apreciere națională și internațională în perioada postbelică, prin lucrările lui T.Vianu, G.Călinescu, P.A.Georgescu și prin cele ale câtorva generații de discipoli ai lor. Valoarea lucrărilor lui T.Vianu în domeniul teoriei și practicii literaturii comparate este incontestabilă, iar, în contextul hispanisticii românești, am putea spune că meritul lui principal este cel de a-și fi elaborat și aplicat principiile sale metodologice într-un șir de studii, inclusiv în baza operelor unor scriitori spanioli (Cervantes, Calderón, Lope de Vega ș.a.). Prin volumul *Impresii asupra literaturii spaniole* și prin alte lucrări despre scriitorii spanioli, G.Călinescu a oferit cea mai completă și sintetică contribuție românească la interpretarea fenomenului literar hispanic, marcată de o abordare personală și originală în corespundere cu concepția sa despre condiția și statutul unui adevărat istoric literar. Veteranul hispanisticii românești contemporane P.A.Georgescu, de la primul volum *Teatrul spaniol clasic* până la *Valori hispanice în perspectivă românească*, a realizat un ansamblu de exegeză hispanică, recunoscută atât în plan național, cât și în plan internațional. Abordările lui P.A. Georgescu sunt cu atât mai prețioase, cu cât cercetătorul a elaborat, prin lucrările sale, un corp de doctrină exegetică, cu fundamentare epistemologică și cu ample ieșiri nu numai în estetică și în teoria literaturii, dar și în literatura comparată, de unele dintre acestea din

urmă fiind legată și tema cercetării noastre. Hispanistica românească din ultimele decenii s-a îmbogățit și printr-un șir de lucrări de valoare aparținând lui S.Mărculescu, I.Georgescu, A.Ionescu, D.Dumitrescu-Sârbu, V.Ivanovici, D.Diaconu, D.Păcurariu și mulți alții.

Mult mai modestă e receptarea literaturii spaniole la nivelul interpretării critice în spațiul românesc de la est de Prut, la care și-au dat concursul unii critici și scriitori din R.Moldova, în special M.Cimpoi, precum și câțiva hispaniști universitari. În această contribuție, se înscriu și lucrările autorului acestui studiu.

3. La nivelul creației originale, cel ce receptează opera literară e scriitorul – el însuși producător de alte opere. Cunoașterea unei opere sau a unei literaturi de către un scriitor înseamnă, totodată, și asimilarea ei, care se poate manifesta sub cele mai diverse forme, inclusiv se poate materializa în crearea unei opere noi, prin preluarea, valorificarea, reinterpretarea unor teme, motive, forme, procedee etc. din opera sau din literatura receptată, determinând, în funcție de intenția și de talentul autorului, și gradul de originalitate al noii opere. Între opera sau literatura-sursă și cea originală, inspirată de aceasta, ca un fel de faze sau etape ale receptării creatoare, se situează traducerea, plagiatul, pastiša, adaptarea, localizarea, prelucrarea etc. Într-un asemenea demers comparatist, intertextualitatea devine o formă specifică a receptării creatoare a scriitorului. Ca și în cazul traducerilor, intermediarii pot juca un rol important în modificarea elementelor receptate.

Receptarea creatoare a literaturii spaniole și-a găsit expresia în mai toate genurile și speciile literare, cultivate de scriitorii români. Un tablou variat al prezențelor spaniole se desprinde din proza eminesciană (teme, motive, personaje, simboluri, imagini etc.), valorificate în mod creator în spiritul poeziei (neo)romantice. Tema quijotismului sau cea a războiului civil din anii 1936-1939 sunt alte dovezi ale receptării creatoare. Dar cea mai relevantă modalitate de receptare a literaturii spaniole, la nivelul creației originale, reprezintă, după părerea noastră, asimilarea și valorificarea tradițiilor genului picaresc, care poate fi demonstrată prin *Istoria unui galbân*, de V.Alecsandri, și *Peregrinul transilvan*, de I.Codru Drăgușanu. O formă specifică a acestui tip de receptare poate fi considerată și memorialistica de călătorie (notele și jurnalele de călătorie în Spania ale lui M.Kogălniceanu, N.Iorga, A.Marino ș.a.).

În domeniul dramaturgiei, cele mai reprezentative opere dramatice românești de inspirație spaniolă sunt *Amor și viclenie*, de I.Negruzzi, *Dreptatea domnească, sau Porcarul și măria sa vodă*, de V.A.Urechia,

Dona Diana, de C.Petrescu, unele piese ale lui V.Eftimiu ș.a. Deși gradul de originalitate în raport cu modelele spaniole este diferit, ele au contribuit, într-o măsură mai mare sau mai mică, la dezvoltarea dramaturgiei noastre naționale. În acest context, ar merita să fie cercetată, poate, și opera dramatică a lui V.Aleksandri.

În ceea ce privește accentele sau prezențele spaniole în poezia română, acestea oferă un alt tablou, nu mai puțin variat și interesant, al receptării creatoare, ilustrat prin poeziile de inspirație spaniolă ale lui V.Aleksandri, A.Depărățeanu, M.Eminescu, A.Macedonski, M.Radu Paraschivescu, M.Sorescu ș.a. De asemenea, în opera poezilor români din R.Moldova, atestăm un șir de creații de inspirație spaniolă, bunăoară, în poezia lui Em.Bucov și L.Deleanu, dar și în cea a lui Gr.Vieru, E.Loteanu, I.Hadârcă, A.Suceveanu, Gh.Vodă ș.a.

Publicat în *Limba și literatura română în spațiul etnocultural dacoromânesc și în diaspora*, Iași, Editura Trinitas, 2003, pp.357-361.

LITERATURA SPANIOLĂ ÎN MOLDOVA

Receptarea literaturii spaniole, la fel ca și a celei universale, în general, în spațiul cultural românesc de la est de Prut, după al doilea război mondial, cu toate consecințele lui dramatice pentru destinul nostru, constituie un aspect încă foarte puțin cercetat, ceea ce nu înseamnă că fenomenul nu a existat sau că nu prezintă interes, mai ales acum, când dorim să ne integrăm în Europa nu numai în plan politico-economic, dar și în plan spiritual. Pe parcursul celor aproape cinci decenii de dezvoltare separată de întreaga spiritualitate românească, de izolare oficializată a procesului literar basarabean de cel general românesc (deși legătura s-a întreținut mereu la nivel de interes și atașament personal), s-au întrerupt și contactele directe cu literaturile străine, în forma în care ele se constituiseră în perioada interbelică, ulterior realizându-se, preponderent, prin intermediar rus. Raporturile literare cu literaturile străine au fost politizate și ideologizate, fapt ce a generat îngustarea orizontului nostru intelectual. Accesul liber la operele literaturii universale contemporane și la rezultatele cercetării literare moderne a devenit tot mai anevoios pentru formare și documentare, necesare studiului asupra literaturilor străine, și s-a redus la ceea ce trecea prin filtrul ideologic al regimului.

Toate acestea au vizat și literatura spaniolă, receptată și aceasta mai mult prin filieră rusească, oficializată și încurajată, dar, a continuat și receptarea prin filieră românească – interzisă și totuși practică de mulți dintre noi în mod individual. A avut, indiscutabil, un efect considerabil în direcția deschiderii culturale și științifice spre lumea hispanică, a creșterii interesului pentru civilizația spaniolă și înființarea catedrelor de filologie spaniolă și de literatură universală în cadrul Universității de Stat din Moldova, care au pregătit, pe parcursul a trei decenii, generații de hispaniști și de filologi, în general, cu precădere profesori de limbă spaniolă pentru școlile medii, unii dintre ei îmbrățișând și profesia de traducător sau de cercetător. Exact acestora le datorăm contribuțiile – atâtea câte sunt – la modesta hispanistică din R.Moldova. O mare contribuție la popularizarea valorilor literare hispanice revine scriitorilor noștri, care au tradus și comentat operele, deși relativ puține, ale unor mari autori din spațiul iberic.

Printre traducătorii din literatura spaniolă s-a impus, în special, Valentina Buzilă, care a oferit cititorului basarabean transpuneri reușite din operele unor cunoscuți prozatori spanioli: Juan Valera (*Pepita Jiménez*), Miguel Delibes (*Șobolani*), Camilo José Cela (*Familia lui Pascual Duarte*), Miguel de Unamuno (*Negura și Abel Sánchez*), unele nefiind traduse nici în România. În rest, majoritatea traducerilor s-au făcut din limba rusă, bunăoară *Platero și eu*, de Juan Ramón Jiménez, *Don Quijote* (ediție adaptată pentru copii) de Cervantes și altele.

S-a tradus mai puțin din poezia spaniolă – de cele mai multe ori doar sub forma unor grupaje de versuri inserate în publicații periodice. Unicul volum tradus din poezia spaniolă rămâne *Romancero țigan*, de Federico García Lorca, în versiunea lui Nicolae Dabija, acestuia adăugându-i-se poemul „Cântarea Cidului”, tradus de Iuliu Cîrchelan. Din teatrul spaniol s-au tradus doar câteva piese aparținând lui Lope de Vega, tot după versiuni rusești: V.Belistov a transpus *Fuente Ovejuna*, iar C.Condrea – comediiile *Căinele grădinarului*; *Maestrul de dans* și *Fata cu ulciorul*. Sub aspectul receptării teatrului spaniol, un rol important l-au jucat versiunile scenice ale dramelor *Steaua Seviliei*, de Lope de Vega, și *Casa Bernardei Alba*, de García Lorca, la Teatrul ”Luceafărul”, precum și dramele *Nunta însângerată* și *Casa Bernardei Alba* ale lui Lorca – la Teatrul Național.

Aceste puține traduceri, publicate la noi, împreună cu cele editate în România și în Rusia, care au circulat mult mai intens, au contribuit la o mai bună cunoaștere a literaturii spaniole.

La nivelul interpretării, adică al studiilor despre literatura spaniolă, lucrurile se prezintă mai puțin relevant, cauza principală fiind lip-

sa unor specialiști hispaniști cu pregătire corespunzătoare în domeniu și cunoașterea relativ slabă a literaturii spaniole de către criticii noștri literari. În acest sens, putem vorbi doar de unele încercări de interpretare, adesea sporadice sau ocazionale (articole, recenzii, eseuri, prefețe, mai rar – cercetări în volum), modeste ca nivel de concepere și de realizare, având, mai curând, un caracter de popularizare. Le putem excepta din acest șir doar pe cele semnate de Mihai Cimpoi, dedicate lui Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, precum și unor autori latinoamericani. Ca un început de depășire a acestei stări de lucruri, au fost concepute și lucrările noastre – *Romancierii spanioli din secolul al XIX-lea* (1990), *Ca două gemene surori* (1990), precum și primele două părți ale cursului special *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc* (1994, 1995).

Puțin cercetată este și receptarea literaturii spaniole la nivelul creației originale, adică al operelor scriitorilor basarabeni pe teme sau de inspirație spaniolă, la care ne-am referit tangențial în lucrările menționate mai sus. Perspectiva receptării literaturii spaniole ar putea fi alta astăzi, în legătură cu deschiderea politică, economică, științifică și culturală spre Vest. Nu mai există bariere, filtre ideologice sau interdicții, însă accesul la valorile hispanice pare uneori și mai anevoios decât înainte. Parcurgem, deocamdată, dificila etapă de tranziție, când banii se investesc, în special, în sfera materială, aducătoare de profituri imediate, nu și în cea spirituală, care comportă efecte temporale mai întârziate, dar care sunt de durată. De aceea, e greu de editat astăzi o carte sau o traducere din literatura spaniolă, iar o carte spaniolă nouă a devenit la noi o raritate nu numai pentru cititorul obișnuit, dar și pentru specialiști. Rămânem în așteptarea altor vremuri, care să fie în favoarea valorilor spirituale și a liberei lor circulații.

În repetate rânduri ne-am referit, pe unde ni s-a întâmplat să fim (atât acasă, cât și în străinătate, unde astăzi merg cei cu mulți bani sau cu misiuni plătite de stat), la lipsa de informații literare și științifice provenind din țările de limbă spaniolă (cărți, ziare, reviste, buletine etc.) și credem că situația nu se deosebește prin nimic în cazul altor țări, unde se vorbesc, de asemenea, limbi de circulație. Pregătirea unor specialiști buni în domeniul umanistic implică nu numai cunoștințe profunde, nu numai mânăuirea limbilor străine – la modă astăzi –, dar și ceea ce am putea numi cultură, erudiție, nivel, orizont, ca să nu ne compromitem când mergem în străinătate, ci, dimpotrivă, să le demonstrăm europenilor că suntem și noi europeni nu numai prin așezarea geografică, dar și prin

cea spirituală, că le cunoaștem literatura, arta, teatrul, adică – întreaga-le cultură, încercând – pe toate căile – să le o prezentăm și pe a noastră.

Tocmai din aceste considerente am solicitat ajutorul domnului Philippe Rossillon, președintele Uniunii Latine, pe care l-am cunoscut la un simpozion în România (avându-l ca oaspete la Chișinău la ediția a doua a ”Zilelor Cervantes”), să ne ajute să îi asigurăm cu carte spaniolă pe viitorii hispaniști basarabeni. Și iată, în ajunul ediției a treia a „Zilelor Cervantes în Moldova”, Direcția Generală de Coordonare Culturală a Ministerului Culturii din Spania, prin mijlocirea Uniunii Latine și strădaniile doamnei Ala Bujor, reprezentantul Uniunii Latine în R.Moldova, a făcut să ajungă la destinație o prețioasă donație de carte spaniolă, de peste trei sute de volume. Inaugurarea acestei biblioteci de carte spaniolă poate fi considerată drept cea mai mare realizare practică a Asociației Hispaniștilor de la noi, care, vrem să credem, va contribui la intensificarea cunoașterii limbii, literaturii și a civilizației spaniole de către toți doritorii.

Ce include acest fond de carte? E vorba, în primul rând, de cărți publicate relativ recent, despre care știam doar din auzite. Am dori să evidențiem, de exemplu, cele nouă volume, cu șase suplimente, ale *Istoriei Literaturii și Criticii Spaniole*; *Geografia Spaniei* pe provincii, în zece volume, însoțită de *Marele Atlas Geografic al Spaniei*, în șapte volume, ilustrate color; *Istoria Muzicii Spaniole*, în șase volume, precum și alte volume despre istoria literaturii, picturii, cinematografiei, teatrului, a gândirii spaniole, dicționare, antologii de poezie etc.

Un foarte mare număr de volume din această donație include autori și opere reprezentative ale literaturii spaniole clasice și contemporane, începând cu poemul *Cântarea Cidului* și continuând cu Juan Ruiz, Jorge Manrique, *Celestina*; *Lazarillo*, Garcilaso de la Vega, Luis de León, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Góngora, Quevedo, Zorilla, Bécquer, Larra, Clarín, Galdós, Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, Azorín, Antonio și Manuel Machado, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Francisco Ayala, Miguel Hernández, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Miguel Delibes, Camilo José Cela, Carmen Laforet, Torrente Ballester, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala, Antonio Muñoz Molina ș.a. Nu mai înșiruim numele unui numeros grup de autori moderni, necunoscuți cu desăvârșire la noi, despre care am scris în cronică *Anului literar spaniol 1995*, publicată în revista „Basarabia”. Nu lipsesc nici cei mai cunoscuți autori latino-americani: Rubén Darío, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa,

Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato ș.a. Nu ne rămâne decât a vă invita să vă apropiați – cu tot interesul și dragostea Dumneavoastră – de această bogăție inestimabilă a poporului spaniol, să participați atât la inaugurarea Bibliotecii, cât și la toate celelalte manifestări din cadrul ediției actuale a „Zilelor Cervantes în Moldova”.

Publicat în *Literatura și arta*, 1996, 26 aprilie, p.6.

TRADUCERILE ROMANULUI *DON QUIJOTE* CA INTERPRETĂRI: ULTIMA TRADUCERE ROMÂNEASCĂ

Dacă obiectivul de bază al hermeneuticii literare îl constituie descoperirea, înțelegerea și interpretarea sensurilor operelor literare (1, p.185), credem că aceste operații pot fi aplicate cu succes și în cazul operelor literare traduse. Se știe că traducerea unei opere literare dintr-o limbă în alta reprezintă, de fapt, trecerea acesteia dintr-un sistem, din cel al literaturii emițătoare, în alt sistem, în cel al literaturii receptoare. Literatura tradusă se încadrează în sistemul literar receptor ca „un sistem intermediar” (José Lambert), cu conexiuni atât în sistemul literar-sursă, cât și în sistemul literar-țintă, traducerea fiind una dintre formele de interferență între sisteme. La trecerea unei opere literare dintr-un sistem în altul se schimbă și funcțiile textului tradus, acesta poate căpăta funcții noi, diferite de cele pe care le exercita în literatura de origine. Referindu-se la traducerea în limba franceză din ajunul Renașterii, P.Chavy (2, p.147-153) distinge zece funcții principale ale textului tradus în altă limbă: *informativă, lingvistică, stilistică, literară, recuperativă, importatoare, selectivă, patriotică, democratică și asociativă*. Fiecare dintre aceste funcții ale traducerii unei opere literare în altă limbă, în cazul nostru traducerea romanului *Don Quijote* în limba română, ar putea constitui obiectul unor studii speciale. Ceea ce ne interesează însă în contextul tematicii simpozionului nostru, este problema traducerilor, ca interpretare.

Urmându-l pe Vs.Bagno (3, p.132-133), cunoscut prin studiile sale despre receptarea literaturii spaniole în Rusia, inclusiv prin studiile despre receptarea romanului lui Cervantes *Don Quijote*, nu vom considera interpretări toate traducerea, ci doar pe cele ce își propun, în mod conștientizat, transformarea sau modificarea operei traduse în scopul

soluționării unor probleme specifice, adesea extraliterare. În schimb, interpretările neconștientizate reprezintă singura formă posibilă a receptării oricărei opere literare, având legătură directă cu psihologia creației artistice.

Primele traduceri ale romanului *Don Quijote* sau doar ale unor fragmente din roman au apărut încă în timpul vieții lui Cervantes: traducerea engleză a lui T.Shelton apare în 1612, cea franceză, a lui C.Oudin, – în 1614, cea italiană, a lui L.Francirossini, – în 1622. Aceste traduceri se caracterizează prin încercarea de a traduce *ad litteram*, iar gradul de cunoaștere a limbii spaniole de către traducători a determinat mai multe greșeli de sens, una dintre dovezile cele mai grăitoare fiind chiar celebrul epitet *ingenioso hidalgo*. În schimb, primele traduceri păstrează aroma și coloritul epocii, distingându-se prin calitățile la care s-a referit autorul însuși în textul romanului: „Și totuși mi se pare că traducerea dintr-o limbă într-alta... e ca și cum ai privi tapiseriile flamande pe dos, căci, deși personajele se văd, ele sunt pline de fire care le întunecă și nu se văd cu claritate netezimea și pielea feței” (4, II, p.514). Asemenea traduceri, „deși... pline de fire”, după cum scrie Cervantes, nu erau încă traduceri-interpretări, ele conțineau doar unele elemente, și acelea întâmplătoare, de interpretare. „Pentru a fi interpretări, menționează Vs.Bagno (3, p.134), este necesară o distanță în timp”. Și acestea nu au întârziat să apară la o anumită distanță temporală. Dintre acestea trebuie evidențiate traducerile în limba franceză, în special traducerea lui Florian, apărută în 1799 și reeditată de mai multe ori. Traducerea-interpretare a lui Florian, cunoscută în toată Europa, inclusiv în Țările Românești, a servit ulterior drept intermediar pentru transpunerea lui *Don Quijote* și în alte limbi europene. După versiunea franceză a lui Florian, caracterizându-se prin numeroase suprimări ale textului original și fiind adaptată gustului francez, a fost realizată și prima traducere în limba română a capodoperei lui Cervantes, pe care o datorăm lui Ion Heliade Rădulescu. De receptarea romanului *Don Quijote* în spațiul cultural românesc, inclusiv la nivelul traducerilor, ne-am ocupat în unele lucrări publicate cu mulți ani în urmă (5). Inițial, traducerea a fost publicată în *Curierul românesc* (1839), iar în 1840 a apărut în două volume, cuprinzând însă numai primele cincizeci de capitole ale părții întâi a romanului. Deoarece traducătorii francezi, menționează P.Cornea (6, p.59), „și-au permis mari libertăți față de original, omițând unele pasaje, interpolând altele, temperând stridențele stilistice și raționalizând compoziția, cititorul român a luat cunoștință mai puțin de textul însuși și, mai mult, de o interpretare a lui”.

Cunoscutul hispanist Al. Popescu-Telega, căruia îi datorăm și o versiune românească a romanului *Don Quijote*, este autorul unui important articol (*Încercări de traducere a lui Don Quijote în românește*), inclus în volumul *Pe urmele lui Don Quijote* (1942), în care analizează traducerea în limba română ale capodoperei lui Cervantes, de la prima traducere a lui Heliade Rădulescu până în timpul său. Al. Popescu-Telega scoate în evidență atât calitățile, cât și deficiențele traducerilor românești ale lui *Don Quijote*, subliniind că numai noi și încă două țări din Peninsula Balcanică nu aveam la acea vreme o traducere decentă a romanului lui Cervantes. Vom apela la aprecierile lui Al. Popescu-Telega doar în măsura în care ele se referă la ceea ce ne interesează aici – traducerile lui *Don Quijote* ca interpretări. Caracterizând traducerea lui Heliade Rădulescu, Al. Popescu-Telega scrie: „Negreșit, nu putem, nu ne este îngăduit să judecăm truda lui Eliade cu criteriile de azi, după ce atât s-a înaintat în curățirea, explicarea și înțelegerea textului nemuritoarei opere. Pentru vremea lui este de ajuns și atât cât a făcut. Și apoi, aș fi nedrept dacă i-aș tăgădui un fel de povestit hazliu, curgător, romantic, poate chiar prea romantic, din care pricină se schimbă aici firea personajilor și se spulberă și ce brumă de atmosferă spaniolă mai rămăsese în prelucrarea după gustul francez a lui Florian. De un singur lucru, pe care îi era ușor să-l împlinească și pe atunci, îl voiu învinui însă cu tărie: a prescurtat și cele L de capitole, câte a scos Florian din LII ale părții I, și n-a tradus și partea II, tot așa de frumoasă, dacă nu și mai mult ca partea I a lui Don Quijote” (7, p.95). Altă traducere a lui *Don Quijote* realizată în secolul al XIX-lea, este cea a junimistului Ștefan G. Vârgolici, „*un hispanizant recunoscut*” (Al. Popescu-Telega), care, în opinia lui Popescu-Telega, „chiar dacă pare a se ajuta de un text strein, se întemeiază vădit pe unul spaniol” (7, p.95). Deocamdată, nimeni dintre cei care s-au ocupat de traducerile românești ale romanului *Don Quijote* nu a stabilit despre ce „text strein” poate fi vorba, dar un lucru este cert: Vârgolici a tradus după o ediție spaniolă, publicată de Librería Española la Madrid în 1857 (pe care Vârgolici a putut s-o consulte sau chiar s-o procure în anii studiilor sale la Madrid), însoțită de notele lui Diego Clemencín (ediție apărută în anii 1833-1839) și de cele ale lui Juan Antonio Pellicer y Pilares (publicată în anii 1797-1798). După cum menționează Al. Popescu-Telega, Ștefan Vârgolici „nu-și mai permite prelucrarea și mai ales românizarea lui Eliad” (7, p.95-96), deoarece traducerea lui Vârgolici confirmă „reacțiunea ce se produsese în Apus împotriva libertății fără nici o limită în traducere” (7, p.96).

Pentru epoca lui Vârgolici era caracteristică o altă concepție despre traducerea unei opere literare, în care domina principiul fidelității față de original, excluzându-se extremele – atât cea a adaptării textului la gusturile publicului și ale epocii, cât și cea a ignorării specificului național al literaturii receptoare. Fidelitatea presupunea nu numai păstrarea particularităților operei originale, dar și înscrierea armonioasă, organică în tradiția națională și caracterul specific ale literaturii receptoare și epocii respective. Confruntarea mai multor fragmente din traducerea lui Vârgolici cu originalul spaniol nu lasă nicio îndoială că traducerea a fost făcută după textul spaniol, chiar dacă în transpunerea românească se întâlnesc mai multe inadvertențe sau stîngăcii. Al.Popescu-Telega scria, cu regret: „În ce privește înțelegerea spiritului marei cărți și a nuanțării stilului întrebuițat de Cervantes, Vârgolici nu s-a arătat atât de priceput” (7, p.101). Pe lângă aceasta, traducătorul român a omis sonetele premergătoare, dedicația către ducele de Béjar, precum și vestitul *Prolog*, nemaivorbind de faptul că nu a dus la capăt prima parte a romanului, iar din partea a doua nu a tradus niciun capitol. Una dintre particularitățile acestei traduceri, în opinia lui Popescu-Telega, este și următoarea: „Și traduce totul: graiul blînd ironic al lui Cervantes, când comentează de la el, gongoricul și pedantul al cavalerismului, pitorescul și țărănescul al lui Sancho și Teresei, elegantul italianizantul din povestirea *Curiosului*, picarescul al galeoților, arcadicul al păstorilor și păstoritelor etc. în același ton șters, fără culoare, fără nuanțe, în care începuse să apară atât de urâtul *deja*... Acesta e marele păcat al lucrării lui Ștefan G.Vârgolici, păcat ce nu i se poate trece atât de ușor cu vederea ca și celelalte pentru că a făcut dovada că era în stare să lucreze mai bine” (7, p.102). Această apreciere este preluată și de M.Freiberg, care menționa că traducerea lui Vârgolici era „lipsită de nerv și de culoare”, de „stiluri multiple, nuanțate, atât de specifice și măiestrite în original” – toate acestea, „precum și neterminarea ei îi, știrbesc valoarea literară”, cercetătoarea menționând că „tălmăcirea romanului va rămâne vreme îndelungată o problemă nerezolvată pentru traducătorii români” (8, p.90).

Nu ne vom opri asupra altor încercări de traducere, adaptare sau prelucrare fragmentare, cum ar fi cele aparținând lui Ion L.Caragiale, Z.Arboare, R.Ghimpe, D.N.Ciotori ș.a., despre care Al.Popescu-Telega scria „că nu sunt nici prea multe, nici prea bune” (7, p.104), ceea ce nu însemna că traducerea lui *Don Quijote* în română era imposibilă: „Vor fi, desigur, în „Don Quijote” situații, ființe, episoade, stiluri ce nu se întâl-

nesc în viața și graiul românesc, dar cu simțire și dragoste și pe acestea ni le-am putea apropia fără să le schimonosim. Oricât de vie culoare spaniolă are, cartea lui Cervantes tot s-ar găsi mijloace să nu i se piardă pe de-a întregul în românește. Va fi grea traducerea lui *Don Quijote* în graiul nostru, dar nu o socotim imposibilă” (7, p.105-106).

Această convingere, probabil, l-a făcut pe Al.Popescu-Telega să încerce și el să traducă romanul *Don Quijote* direct din spaniolă. Și cu toate că le imputase traducătorilor de până la el că nu traduseseră romanul în întregime, traducerea sa, publicată în anii 1944-1945, a rămas, de asemenea, neterminată. „Spre deosebire de celelalte, – menționează M.Freiberg, – care foloseau versiuni străine, adesea prescurtate și acelea, și denaturau esența cărții, accentuând interpretarea raționalistă a secolelor anterioare, prezentând un Don Quijote nebun cu adevărat, o Dulcinee bucolică sau un Sancho ajuns guvernator, versiunea lui Telega urmărește îndeaproape textul, încercând pe cât era posibil respectarea dialogurilor, a varietății și a armoniei stilurilor. Însă și ea face concesii prea mari expresiilor folclorice, chiar atunci când textul nu o cere, fiind adeseori prea colorată și alteori lipsită de haz... Mai interesante sunt notele explicative și studiul care o precedă. Ele oferă informații suplimentare asupra unor pasaje echivoce și familiarizează publicul cu interpretarea impresionistă, subtilă și personală a lui Miguel de Unamuno, critic remarcabil și excesiv admirat de Telega” (8, p.101).

În perioada interbelică s-au mai făcut traduceri din *Don Quijote*, cea mai reușită fiind a lui Popescu-Telega. M.Freiberg vorbește chiar de un „noian de traduceri, rezumări sau prescurtări pentru copii și tineret, majoritatea popularizatoare și urmărind amuzamentul cititorului ori dezvoltarea imaginației și a spiritului de aventură” (8, p.101), dintre acestea evidențiindu-se traducerea lui Al.Iacobescu, făcută, probabil, din franceză și publicată în două volume în 1936.

După mai multe încercări de traducere a lui *Don Quijote*, toate parțiale, prin intermediar sau direct din spaniolă, în anul 1957 apare o nouă traducere, realizată după originalul spaniol, superioară din punct de vedere artistic tuturor celor precedente, aparținând lui Ion Frunsetti și Edgar Papu. Dar și această ediție era prescurtată. Ce-i drept, prescurtarea de data aceasta a fost făcută conform unui criteriu destul de judicios: au fost traduse numai capitolele conținând subiectul propriu-zis al romanului, omițându-se nuvelele intercalate. Poate era un lucru explicabil în munca traducătorilor sau din alte considerente, dar discutabil din punctul de vedere al unității structurale a romanului și al înțelegerii adecvate a acestuia

din partea cititorilor. Pentru că fără aceste nuvele intercalate *Don Quijote* nu mai este *Don Quijotele* lui Cervantes, prezența nuvelor intercalate constituind una dintre particularitățile geniale ale compoziției capodoperei cervantine. De fapt, încă în secolele XVII-XVIII, unii traducători și editori începuseră să elimine aceste nuvele considerate un fel de balast, de „umplutură”, cum le-a numit Al.Popescu-Telega. Lucrul acesta nu a putut să nu fie observat de specialiști, traducerea fiind discutată în presă. Al.Dima publica în 1958 în *Iașul literar* un articol în care îi îndemna pe traducători să facă o traducere integrală, traducând și nuvelele intercalate, al căror loc, rost și funcții în roman nu pot fi tăgăduite.

La o lectură atentă a romanului se observă că numărul nuvelor intercalate în acțiunea principală este mai mare în partea întâi și mult mai redus în partea a doua, ceea ce nu este deloc întâmplător. Într-un anumit sens aceste nuvele parcă vin să compenseze – cu sentimente și însușiri nobile, elevate – realitatea prozaică în care are loc acțiunea romanului. Și, pe măsură ce eroii principali apar tot mai îmbogățiți de idei și de gânduri înalte, umaniste, rolul nuvelor scade. Ele devin un fel de emanație în realitate a conștiinței lui Don Quijote, conferind cumva un caracter real iluziilor lui, ambele universuri – real și imaginar (din nuvele) – trecând unul în celălalt, deși, alteori, nuvelele sunt opuse fabulei principale. Există și cazuri când nuvelele intercalate vin să dubleze linia centrală a subiectului sau anumite segmente ale acesteia. În așa fel, *Don Quijote* apare ca o operă cu o compoziție bine încheată, unitară, cu un sistem de linii de subiect întrepătrunse și intercondiționate. Tocmai din acest punct de vedere, traducerea romanului fără nuvelele intercalate oferă un *Don Quijote* sărăcit, lipsit de ceea ce Cervantes a pus în el. Aceasta i-a făcut, probabil, pe traducătorii ediției din 1957 să revină asupra romanului și să ofere cititorului de limbă română, pentru prima oară în abia 1965, traducerea integrală a romanului. Versiunea lui Ion Frunzetti și Edgar Papu este realizată după ediția critică a lui Francisco Rodríguez Marín, apărută prima dată în 1922. Prima parte a romanului este tradusă de Ion Frunzetti, căruia îi aparține și traducerea versurilor din ambele părți. Partea a doua a fost tradusă de Edgar Papu, care a alcătuit și notele critice, filologice și istorice pentru întreaga ediție. „Această ultimă transpunere, menționa M.Freiberg, în studiul său *Cervantes în România*, net superioară celorlalte, efectuată cu răbdare și pasiune, confruntându-se numeroase ediții, în scopul restabilirii originalității și a adevăratului sens al eroului, scuturându-l de lipsurile, greșelile și alterările existente până astăzi, reușește să fie

un echivalent fidel și valoros din multe puncte de vedere. Ea transmite nu numai sensul profund al marelui roman, dar și comicul de limbaj, varietatea stilurilor, trecerile armonioase de la un stil la altul, păstrând parfumul arhaic al operei, elemente extrem de dificil de transpus în altă limbă, ce pregătesc, de altfel, apariția traducerii perfecte, ideale. Marele ei merit explică edițiile ulterioare, precum și ediția de lux, apărută pe baza aceleiași versiuni, ca un omagiu adus marelui Cervantes, ce devine astfel unul dintre clasicii cei mai venerați” (8, p.106). Ar trebui să reținem din această apreciere aluzia la faptul că traducerea lui Ion Frunzetti și Edgar Papu pregătește „apariția traducerii perfecte, ideale”, de unde am putea conchide că astfel se sugera ideea unei alte traduceri în română a romanului.

J.Lambert consideră că traducerile sunt, de cele mai multe ori, de natură conservatoare, înscriindu-se ușor în tradiția literaturii receptoare și consolidând anumite tendințe în dezvoltarea acesteia, mai rar devenind cauza sau stimulentele unor inovații în această literatură. Iar B.Reizov semnala că numai la prima vedere pare că problema traducerii și exigențele față de traducător se dezvoltă pe un alt făgaș, specific, care nu coincide cu dezvoltarea limbii literare. În realitate însă, limba traducerilor „îmbătrânește” mai repede, prin aceasta explicându-se apariția unor traduceri noi ale aceluiași opere.

Cu mulți ani în urmă recenzam un volum semnat de Sorin Mărculescu: *Semne de carte*, apărut la editura „Cartea Românească” în 1988, o carte de căpătâi a oricărui hispanist român, și nu numai român. Volumul includea studiile introductive scrise de traducătorul Sorin Mărculescu la propriile traduceri din mari autori ai literaturii clasice spaniole, îndeosebi Cervantes și Gracián. Citind aceste traduceri, în primul rând, *Nuwelele exemplare* ale lui Cervantes, dar și studiul introductiv respectiv, mă gândeam că, dacă cineva cândva ar putea să încerce o nouă traducere a lui *Don Quijote*, acesta ar putea fi numai Sorin Mărculescu. Spuneam acest lucru studenților la cursul de literatură spaniolă și la seminarul dedicat capodoperei lui Cervantes. Au trecut anii și iată că, în 2004, în ajunul aniversării a 400 de ani de la publicarea primei părți a lui *Don Quijote* la Madrid, în tipografia lui Juan de la Cuesta, în ianuarie 1605, apare o nouă traducere a lui *Don Quijote*, iar autorul traducerii este tocmai Sorin Mărculescu. Am avut o satisfacție deosebită că intuisem acest lucru cu mulți ani în urmă. Regret că nu am expus această intuiție în recenzia mea la volumul *Semne de carte*, recenzie publicată în „Revista de lingvistică și știință literară” (1992, nr.6). Ce reprezintă această ultimă traducere

românească a lui *Don Quijote* și în ce măsură ea poate fi considerată o traducere-interpretare?

Răspunsul îl găsim în *Don Quijote – 400 (Notă asupra ediției de față)* și în esul *Traducătorul în biblioteca zidită*, semnate de autorul traducerii, hispanistul Sorin Mărculescu, cu care se deschide primul volum al ultimei traduceri românești a romanului, care este, de fapt, prima traducere românească integrală datorată unui singur traducător. „Am încercat – mărturisește Sorin Mărculescu în *Notă asupra ediției de față* (9, p.V-VI) – să realizez în versiunea mea ceea ce aş putea numi o «literalitate expresivă», mulându-mă cât mai strâns cu putință pe textul original, fără a evita repetițiile, aparentele tautologii (cu efecte întotdeauna foarte interesante în spaniolă), zeugmele, sistemul pronomelor anaforice etc., calchiind uneori chiar expresii idiomatice care mi s-au părut perfect inteligibile, totul fiind consemnat în note. Am respectat forme curente în multe limbi neolatine, dar șocante pentru un anumit hiperpurism lingvistic instalat la noi, am tradus, de pildă, în domeniul comparativelor, fără nici o ezitare «más eterno» cu «mai etern». Am respectat cu toată atenția ritmica frazei, am tradus „muzical”, reproducând mai toate clauzulele ritmice, inclusiv pe acelea nesemnificate de edițiile cu care am lucrat, dar pe care le-am putut identifica”. Traducătorul precizează că proverbele, această piatră de încercare pentru orice traducător al lui *Don Quijote*, „le-am tradus în înțelesul strict al termenului, nu le-am echivalat, păstrându-le, ori de câte ori a fost cazul, structura ritmică, asonanțele sau rimele. Toate proverbele sunt reproduse în note și în original, cei interesați având astfel la îndemână, spre comparație și studiu, întregul tezaur paremiologic al romanului” (9, p. VI). Iar în privința traducerii formelor de limbă arhaizante, dispărute inclusiv pe vremea lui Cervantes, dar pe care scriitorul spaniol le-a repus în circulație pentru efectul lor ironic, Sorin Mărculescu nu a mers pe calea tradițională de echivalare a acestora: „O încercare de folosire a unor forme corespunzătoare în românește ar fi fost de-a dreptul hilară și fără nici un suport în istoria limbii sau a literaturii române, care au cunoscut curbe de evoluție total diferite de cea spaniolă. Am optat pentru o soluție radical opusă: pentru a distinge limbajul lui Don Quijote, inspirat din vechile cărți de cavalerii, am folosit forme de limbă flagrant neologice și prețioase, apelând, pentru un plus de culoare, la unele forme verbale compuse inversate, tot mai puțin utilizate în româna actuală („auzit-am” etc.). Mi-am propus, de altfel, programatic, să evit orice arhaizare sau localizare în spațiul, generos de altfel, al literaturii române. Formele lexicale mai vechi sau populare au fost utilizate cu parcimonie și numai când echilibrul stilistic o cerea” (9, p. VI).

Autorul traducerii explică cum a procedat și în cazul numelor proprii: „Am procedat tot conform experienței acumulate până acum în traduceri mele din clasicii spanioli. Cele mai numeroase au fost reținute sub forma lor originală. Pe unele le-am românizat cu discreție (Dulcineea, Galateea, Dorooteea, Melibeea etc.), potrivit uzului curent. Pe cele semnificative și, mai ales, pe cele cu conotații puternic umoristice le-am echivalat în mod decis, preferând neutralității riguroase efectul expresiv. Cel mai frapant exemplu este numele celebrului cal al lui Don Quijote care, în loc de Rocinante, sună acum în românește Rușinante. Am dat de fiecare dată în note toate explicațiile și justificările acestui procedeu, recunosc, destul de îndrăzneț” (9, p. VII). Cât despre note, acestea sunt foarte numeroase (peste 2000), conținând nu numai adnotări referitoare la multe personaje istorice și mitologice, denumiri geografice, termeni de epocă sau de vestimentație, dar și „aluzii greu sesizabile astăzi, explicația unor jocuri de cuvinte etc.; am făcut și unele observații stilistice sau privitoare la construcția și tematica romanului” (9, p. VII). Sorin Mărculescu a realizat această traducere după ediția Institutului Cervantes, din 1998, îngrijită de Francisco Rico, prin colaborarea lui Joaquín Forradellas și cu un studiu introductiv semnat de Fernando Lázaro Carreter, dar a consultat și a utilizat și numeroase alte ediții anterioare, unele de prestigiu, atât din Spania, cât și din alte țări.

Din eseu *Traducătorul în biblioteca zidită*, un adevărat studiu de cervantologie și de quijotologie, aparținând cervantologului și quijotologului Sorin Mărculescu, vom reține doar un gând referitor la autoaprecierea acestei traduceri, după ce traducătorul oferise anterior cititorului de limbă română *Nuvelele exemplare și Muncile lui Persiles și ale Sigismundei*: „Abia acum ceva mai mult de doi ani m-am încumetat să încep traducerea lui Don Quijote și azi, la capătul acestor «munci» în toate sensurile cuvântului, am înțeles și eu, pe viu, ceea ce învățasem și știam, și anume că tocmai cartea aceasta, care primilor săi cititori li s-a părut doar o irezistibilă carte de divertisment și atât, fără să ascundă nici un mister, este cea mai greu descifrabilă din toate; mi-am construit, visând să o mulez cât mai strâns pe ceea ce ne-a rămas din prototipul dispărut, propria mea versiune interpretativă, într-un soi de transă și de frenezie care m-au modificat mai profund decât îmi pot da seama acum. Totul este incrustat în și printre rândurile acestei noi versiuni românești. Am ajuns însă la capătul ei incapabil să-mi dublez efortul și cu o abordare critică de sine stătătoare: toată capacitatea interpretativă mi-am cheltuit-o în efortul de a «transplanta» în mod plauzibil capodopera pe alt pământ și sub alte zodii, pe înțelesul altui public decât cel de la începutul secolului al XVII-

lea, dar făcând tot posibilul de a-i conserva și straniețata, și rostirea aulic limpidă pentru cititori ai zilelor noastre”(10, p. XXIV). Astfel, traducerea lui Sorin Mărculescu poate fi considerată și ea o interpretare, dar o interpretare diferită de traducerile-interpretări de până acum. „*L-am tradus pe Don Quijote încercând să-l păstrez, măcar virtual și aluziv, în contextul din care am fost nevoit totuși să-l smulg, și să-l propun cititorilor români, ca pe unul din polii literaturii spaniole din Secolul de Aur; la celălalt pol pentru mine situându-se, în raport cu el, opera lui Baltasar Gracián, imensul autor baroc, pe care am avut șansa de a-l traduce integral...*” (10, p.XXV). Am îndrăzni să spunem că, odată cu această traducere, începe un alt tip de traduceri-interpretări, care nu va întârzia să atragă atenția cercetătorilor.

Ca să ne putem da seama de particularitățile acestei ultime traduceri românești a romanului *Don Quijote*, propunem să comparăm, în final, doar două propoziții de la începutul romanului în traducerea lui Ion Frunzeti și Edgar Papu și în cea a lui Sorin Mărculescu:

„*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda*”.

„*Într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu țin să-mi aduc aminte, nu-i mult de când trăia un hidalgo, din cei cu lance în panoplie, scut vechi, cal ogârjit și ogar de hăituit vânatul. Câte-un ghiveci, mai mult cu carne de vacă decât de berbec, și seara cele mai adeseori tocană, jumări cu slănină sâmbăta, linte vinerea și câte-un porumbel fript duminica, pe deasupra, îi mistuiau trei șferturi din venit*”.

„*Într-un sat de prin La Mancha, al cărui nume n-am cum să-l țin minte, trăia nu de mult un hidalg dintre cei cu lance-n rasetel, pavăză veche din piele, gloabă costelivă și ogar de vânătoare. Rasol, mai mult cu vacă decât oaie, salăți de răcitură mai mereu seara, ofuri și stropsiri sâmbăta, linte vinerea, câte-un porumbel pe deasupra duminica îi înghițea trei pătrimi din venituri*”.

Referințe bibliografice

1. CIFOR, L. *Principii de hermeneutică literară*, Iași, 2006.
2. CHAVY, P. *Domaines et fonctions des traductions françaises à l'aube de la Renaissance*, în *Revue de littérature comparée*, 1989, Nr.2.
3. БАГНО, В.Е. *Переводы „Дон Кихота” как интерпретации*, в кн.: *Сервантесовские чтения*, Ленинград, 1988.
4. CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*, Vol. I-II (traducere de Sorin Mărculescu), Pitești, 2004.
5. PAVLICENCU, S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*. Partea I, Chișinău, 1994; PAVLICENCU, S. *Tentația Spaniei. Valori hispanice în spațiul cultural românesc*, Chișinău, 1999.
6. CORNEA, P. *De la Alexandrescu la Eminescu. Aspecte, figuri, idei*, București, 1966.
7. POPESCU-TELEGA, Al. *Pe urmele lui Don Quijote*, București, 1942.
8. FREIBERG, M. *Cervantes în România*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1971.
9. MĂRCULESCU, S. *DON QUIJOTE – 400. Notă asupra ediției de față*, în CERVANTES. *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, Pitești, 2004.
10. MĂRCULESCU, S. *Traducătorul în biblioteca zidită*, în CERVANTES. *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, Pitești, 2004.

**Publicat în Revista de lingvistică și știință literară,
2008, nr.3-4, pp.37-43.**

ELIADE ȘI UNAMUNO

În vasta operă a lui Mircea Eliade prezențele spaniole constituie un aspect demn de atenția oricărui hispanist, mai ales a celui român, care descoperă nu numai un tablou original de receptare a valorilor hispanice, dar și o preocupare constantă pentru afinitățile evidente dintre destinul istoric și cultural al celor două extremități ale latinității europene, fapt ce explică, în parte, multe predilecții spaniole ale savantului și gânditorului român. Dintre diversele aspecte ale temei anunțate, ne vom referi doar la

prezența lui Unamuno, la felul în care ideile unamuniene au fost receptate și exprimate de Mircea Eliade.

Creația publicistică, eseistică și memorialistică a lui Eliade denotă un interes deosebit pentru trei figuri reprezentative ale gândirii filozofice spaniole contemporane: Miguel de Unamuno (1864-1936), Eugenio d'Ors (1882-1954) și José Ortega y Gasset (1883-1955). Eliade a avut pentru toți o admirație aparte, fiecare l-a interesat atât prin originalitatea operei, cât și printr-o serie de probleme, asupra cărora s-a aplecat el însuși, în unele observându-se chiar o afinitate de abordare, explicabilă și prin asemănările situației istorico-culturale în care se aflau Spania și România la începutul secolului al XX-lea. Mircea Eliade a relevat o ciudată asemănare „în metoda, preocupările și documentarea celor mai mari esești spanioli contemporani Unamuno, Eugenio d'Ors și Ortega y Gasset”. Asemănarea, în opinia lui Eliade, „dovedește, încă o dată, eficiența gândirii acestor trei mari spanioli și le justifică locul pe care îl ocupă în cultura europeană” (1, p.270). Pe Ortega și Eugenio d'Ors Eliade i-a cunoscut personal, întreținându-se cu ei adeseori în discuții îndelungate, pe Unamuno l-a cunoscut prin lectura atentă și pasionată a operei.

Miguel de Unamuno s-a bucurat de cele mai multe și mai ample aprecieri, Eliade dedicându-i câteva articole și eseuri, iar în multe altele, amintind, citind, comentând viața și ideile celui care a fost considerat părintele spiritual al „generației de la 1898”. Deși nu l-a cunoscut personal (Unamuno a murit în 1936, iar Eliade a plecat în Spania pentru prima dată în abia 1941), Eliade a manifestat un viu interes pentru acest „erudit enciclopedist”, după cum mărturisea el însuși în *Încercarea labirintului*. „Opera sa este foarte importantă și ea va fi într-o zi pretutindeni descoperită. Are un anumit «existențialism», care îmi place mult. Îmi place, de asemenea, marele poet ce a devenit și care a fost descoperit la douăzeci de ani după moartea sa, când i s-au publicat ultimele poeme. Da, este un om admirabil și opera sa este esențială, fiindcă a reușit să arate rădăcinile «viscerale» ale culturii. Ca și Gabriel Marcel, Unamuno insistă asupra importanței corpului. Gabriel Marcel spune că filozofia ignoră corpul, ignoră că omul este o ființă încarnată. Așadar, și Unamuno insistă asupra importanței spirituale a cărnii, a corpului, a sângelui, a tot ceea ce el numea «experiența viscerală a spiritului». Toate acestea sunt foarte originale și noi. Apoi, mai avea un nesecat talent de scriitor, de prozator, de eseist...” (2, p.76). Ceea ce relevă Eliade la Unamuno este tocmai acel „anumit existențialism”, nu-

mit uneori și „personalism”, deoarece, în centrul doctrinei unamuniene se află „persoana”, ca „unică realitate adevărată”, adică „ceea ce suferă, simte, trăiește, iubește, visează – conștiința umană” (3, p.869). În gândirea filozofică unamuniană, valoarea principală a universului rezidă în unicitatea fiecărui om, a omului viu, „din carne și sânge, care mănâncă, bea, se joacă, doarme, gândește, iubește, a omului care se naște, suferă și moare – moare!” (3, p.729).

Unamuno introduce în doctrina sa filozofică problema morții. Dacă în filozofia clasică se vorbea mai mult despre viață, decât despre moarte, iată că filozofia modernă (Unamuno și, aproape simultan, încă vreo câțiva filozofi) este preocupată mai mult de problema morții și a personalității umane. „Persoana” nu e însă o categorie generală, abstractă, ci una concretă: e vorba de omul care ființează, care există. Nu vom intra aici în explicarea particularităților existențialismului (personalismului) unamunian, despre care s-a discutat și s-a scris suficient, inclusiv în limba română. Vom reține, doar, că Mircea Eliade a înțeles și a apreciat noutatea, originalitatea filozofiei lui Unamuno, în urma lecturii atente a celebrilor *Ensayos (Eseuri)*, la care revine de mai multe ori și cu diferite prilejuri. Reminiscențele acestor lecturi se resimt, îndeosebi, în articolele și eseurile dedicate de Eliade autorului spaniol, abundente în citate sau pasaje comentate și stimulatoare pentru formularea unui șir de idei ce caracterizează hermeneutica eliadescă în general. În *Unamuno și mitul spaniol* – articol scris la moartea, în 1936, a scriitorului și filozofului spaniol, Eliade, expune mai multe considerații despre personalitatea, gândirea și creația lui Unamuno, care murise în luptă, într-o luptă de idei, precum își trăise și viață – într-o permanentă controversă cu toți și cu toate, cu propriul său „eu”. Nu întâmplător Eliade citează din celebrul eseu unamunian din 1910 *Ideocrația* („Dreptul de a contrazice este cel mai important drept intim pe care trebuie să-l cucerească omul, nu de la legi, ci de la obiceiuri”), numindu-l pe Unamuno „maestru al controversii”, „tehnician al paradoxului”, „poet îndrăgostit de lirică și de umor deopotrivă” (1, p.211). În opinia lui Eliade, Unamuno (care murise „în mijlocul celui mai cumplit război civil spaniol, certat și cu Guvernul de la Burgos, după ce se certase, pe rând, cu Monarhia, cu Revoluția democrată și cu regimul comunist”) a iubit războiul civil în sensul controversii, al dualității, amintind și titlul chiar al unui cunoscut roman unamunian *Paz en la guerra (Pace în război)*.

Referindu-se la „dualismul originar al spiritului iberic”, Eliade consideră că nimeni nu a intuit, ca Unamuno, „drama și gloria spiritului

iberic”, destinul de „a muri, pentru că nu poate să moară” (1, p.212) și conchide că nicăieri paradoxul nu e mai paradox ca la Unamuno. Eliade amintește în alte eseuri despre aspectul paradoxal al gândirii și modului de viață și de exprimare unamuniene. Astfel, în *Spania lui Unamuno* scrie că el a trăit mereu „un permanent și dramatic paradox”, considerând că ilustrul spaniol făcea parte din familia spirituală a lui Giovanni Papini, pentru care Eliade a avut, la fel, o admirație deosebită. Eliade elogiază celebra lucrare *Viața lui Don Quijote și Sancho Panza, după Miguel de Cervantes, explicată și comentată de Miguel de Unamuno* (1905), calificând-o drept „carte substanțială și arzătoare”, „cheia de boltă a operei lui Unamuno”, „fundamentul mitului spaniol”, „soluția paradoxului”, pentru că „Don Quijote acționează, trăiește și moare..., nu cade în realitatea celorlalți, gata făcută, automată, globală, el își creează lumea sa, dar nu una abstractă, ci vie, concretă. A acționa conform visului este singurul mijloc de a înfrunța absurdul, neantul” (1, p.216). După părerea lui Eliade, Unamuno este „singurul spaniol care a izbutit să dea o nouă interpretare, iberică, idealismului și să transforme o filozofie într-un mit” (1, p.217).

Printre alte eseuri unamuniene, Eliade amintește și de cel intitulat *Sobre la europeización* (*Despre europenizare*, 1906), evidențind ideea că Unamuno „se împotrivesc cu ferocitate Europei, spiritului său îi repugnă ideile directe ale spiritului european modern, ortodoxia științifică” (1, p.215). De unde rezultă că Unamuno nu dorește europenizarea Spaniei, soluția fiind, din contra, „hispanizarea” Europei. Pentru Eliade, Unamuno este creatorul unui „imperialism spiritual iberic, fondat pe un mare mit spaniol: Don Quijote” (1, p.216). Dar Eliade, caruia îi erau apropiate aceste idei unamuniene, nu semnaleză faptul că Unamuno, ca și întreaga „generație de la 1898”, a pledat totuși, la început, pentru „europenizarea” Spaniei. „*Me duele España*” („*Mă doare Spania*”) – această frază unamuniană a devenit celebră. Într-un șir de articole și eseuri apărute între anii 1895-1896, Unamuno supune unei critici aspre și necruțătoare – cum o făcuse până la el poate doar Mariano José de Larra – societatea spaniolă, marasmul Spaniei de atunci. Însă Unamuno nu se limitează doar la critică, el încearcă să formuleze și să propună soluții concrete și programe reformatoare. Una dintre ele era tocmai „europenizarea” Spaniei.

Dar această concepție unamuniană nu poate fi înțeleasă în toată esența ei decât în contextul gândirii sale istorico-filozofice. Unamuno a formulat o concepție asupra istoriei cu care are mai multe puncte de tangență și concepția istoriei la Eliade. Astfel, Eliade deosebea, ca și Unamuno,

doua tipuri de istorie. La Unamuno acestea sunt „istoria” și „intraistoria”. Pentru gânditorul spaniol „istoria” este istoria oficială, cronologia anilor și a evenimentelor, viața personalităților istorice și acțiunile lor. Este o istorie văzută din afară, însă mai exista o istorie, pe care Unamuno o numește „intraistorie” – viața cotidiană a poporului, în toată profunzimea ei, materializată de-a lungul vremurilor în datini, obiceiuri, credință, tradiții, limbă etc. „Intraistoria” e tradiția însăși, iar pentru Unamuno adevărata tradiție nu avea nimic în comun cu tradiționalismul conservator spaniol, cel din urmă, după Unamuno, ținând mai mult de „istorie” decât de „intraistorie”.

O concepție asemănătoare a elaborat și Mircea Eliade, desigur, nu sub influența directă a lui Unamuno, dar ideile marelui spaniol i-au putut întări convingerea în justetea demersului. Aceasta concepție istorică eliadescă a fost examinată pe larg de Adrian Marino într-un capitol special din lucrarea *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (4, p.215-271). Și Eliade distinge două tipuri de istorie: 1) istoria profană, evenimentială, cronologică, fragmentară, pragmatică și 2) istoria sacră, primordială, adevărată, exemplară a începuturilor (4, p.240). În alte locuri, această disociere este formulată, după cum a arătat Adrian Marino, ca istorie „mitică” și istorie „cronologică” (4, p.220) sau „evenimentială” și „tradițională” – ca „rezultat al tuturor achizițiilor, sedimentelor și interpretărilor propuse de istorie” (4, p.217), tradiției atribuindu-i-se, ca și la Unamuno, o situație privilegiată, deși scopurile urmărite de cei doi erau diferite. La Eliade aceste preocupări sunt orientate spre „hermeneutica sistematică a sacrului și a manifestărilor sale istorice”, spre „descifrarea caracterului mitologic al tradițiilor istorice” (4, p.220). Unamuno vede în „intraistorie” un mijloc de salvare a prezentului Spaniei, de regenerare a patriei. Europenizarea societății spaniole trebuia realizată prin receptarea și asimilarea valorilor europene la nivelul „intraistoriei”, care este, după Unamuno, adevărata istorie a poporului spaniol. Acesta tace, se roagă și plătete – scrie Unamuno –, zace în ignoranță, dar posedă, în adâncuri, energii nebănuite care însă nu se vor declanșa până „nu vor fi trezite la viață de vânturile europene. Deci, se impunea necesitatea aderării Spaniei la calea istorică, pe care au parcurs-o țările Europei – calea progresului burghez, în esență, în care prevalează valorile materiale. La început însă, Unamuno nu sesizează contradicția dintre acest progres european și „intraistorie”. În curând această contradicție avea să devină tot mai evidentă, Unamuno ajungând la concluzia că poporul spaniol nu trebuie adus ca jertfă pe altarul culturii și al progresului european (articolul *Viața e vis. Reflecții asupra renașterii Spaniei*, 1898). Acum el

începe să facă o legătură între regenerarea Spaniei și emanciparea omului, creșterea spirituală a fiecăruia și a tuturor, a întregului popor. În locul apelului „înainte” (spre Europa), Unamuno lansează îndemnul „înăuntru” (spre cunoașterea eu-lui personal). Așa începe să se contureze filozofia personalistă a lui Unamuno, expusă în celebrul comentariu la *Don Quijote* și în *Sentimentul tragic al vieții la oameni și popoare*. Spaniolul, după Unamuno, este indiferent față de valorile materiale, el trăiește cu valorile sale spirituale, poporul spaniol având un drum al său, specific, de parcurs în istorie. Aici trebuie cautat izvorul mesianismului unamunian, iar, ca urmare, are loc inversarea apelului: de la „europenizarea Spaniei” – la „hispanizarea Europei”. Mesianismul unamunian nu este religios, ci spiritual. Mircea Eliade subliniază tocmai acest aspect când menționează că Unamuno a creat un „imperialism spiritual iberic”. De fapt, și Eliade vorbește despre un mesianism românesc în legătură cu problema europenizării. El consideră, ca și Unamuno, că Europa e antispirituală și că trebuie să-i arătăm forța noastră, creatoare de valori spirituale.

Atât Eliade, cât și Unamuno au pus accentul, în acest mesianism, pe aspectul lui spiritual, crezând – și unul, și altul – în destinul istoric al popoarelor și țărilor noastre, tocmai în perspectiva unui optimism civic, a unei potențialități spirituale exceptionale, totul convergând spre un umanism de tip nou, modern, și nu poartă ei vina că multe dintre ideile lor au fost preluate și interpretate eronat, tendențios, sau că au fost folosite pentru fundamentarea unor concepții și practici social-politice cu consecințe nefaste, ajungând uneori până la un mesianism cu tendințe naționaliste. În acest sens, la paralela Unamuno-Eliade (Spania-România) s-ar putea reveni.

Ar fi interesant și un studiu comparativ-tipologic între proza lui Unamuno și cea a lui Eliade. Deoarece avem certitudinea că și aici Unamuno (deși nu numai el), i-ar fi putut sugera lui Eliade calea cultivării unui roman de tip existențialist („trăirist”). Faptul că Eliade „recomandă penetrația teoriei în roman”, adică a elementului eseistic – „speculația intelectuală, discuția în jurul marilor probleme” (5, p.5), cât și înseși romanele ambilor scriitori, oferă suficiente argumente în favoarea supoziției noastre că între romanul lui Unamuno și cel al lui Eliade există mai multe afinități, iar cea mai importantă pare a fi dorința de a revigora, de a înnoi romanul (și cel spaniol, și cel românesc), atât la nivel conceptual (roman cu probleme, cu idei, eroi obsedați de libertatea individului, setoși de o viață (existență) autentică), precum și la nivel formal (narațiune liberă, fragmentarism, prezența a două planuri: real și simbolic).

Referințe bibliografice

1. ELIADE, M. *Insula lui Euthanasius*, București, 1993.
2. ELIADE, M. *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, 1990.
3. UNAMUNO, M. de. *Ensayos*, vol.2, Madrid, 1951.
4. MARINO, A. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, 1980.
5. SIMION, E. *Mircea Eliade: romanul existentialist*, în *Caiete critice*, 1994, nr.12.

Publicat în *Sud-Est*, 1996, nr.2/24, pp.69-73.

POSTMODERNISMUL ÎN LITERATURA SPANIOLĂ

În unele lucrări publicate anterior, ne-am referit la un șir de aspecte ale fenomenului postmodernismului în literatura și arta contemporană, formulând și câteva ipoteze de lucru privind perspectivele soluționării controverselor teoretice în jurul acestui fenomen, care reflectă caracterul tranzitoriu și contradictoriu al epocii contemporane. Am insistat și continuăm să insistăm asupra unei delimitări mai clare, asupra unei demarcări mai concise între termenii *postmodernitate* (*postmodern*) și *postmodernism* (*postmodernist*), utilizați de mulți critici ca sinonime. Or, nu toată literatura postmodernă este sau trebuie să fie neapărat și postmodernistă. O disociere similară se impune și în cazul termenilor *modernitate* (*modern*) și *modernism* (*modernist*). Ca să nu mai vorbim de raportul *modernitate/postmodernitate* și *modernism/postmodernism*.

Din multitudinea de definiții, discuții, polemici, controverse în jurul postmodernismului se pare că s-a conturat un concept teoretic internațional de postmodernism, chiar dacă termenul acoperă adesea realități artistice diferite. Cu atât mai dificilă este încercarea de a integra în postmodernism anumite realități artistice din diferite literaturi naționale. Critica și istoria literară contemporană din unele țări au evitat uneori racordarea la postmodernism a unor fenomene literare din ultima jumătate de secol. Abia mai târziu aceste fenomene artistice au început să fie privite și abordate din perspectiva postmodernismului. Acesta este și cazul literaturii spaniole. Astfel, termenul *postmodernism/postmodernist* este utilizat inițial pentru a denumi ceea ce urma după *modernismul* spaniol de la cum-păna secolelor XIX-XX, adică exact ceea ce ar fi trebuit să denumească termenul *postmodernism*. Apoi, în anii '40, a apărut, în literatura spanio-

lă, o mișcare literară de scurtă durată, numită *postismul*, care anticipa, în primul rând, prin manifestele sale, viitorul postmodernism din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Cu alte cuvinte, s-ar putea spune că, în perioada când se lansase mișcarea postistă, ideea de postmodernism plutea deja în aer. Ceea ce a urmat nu numai în literatura spaniolă, dar și în alte literaturi, a impus atât necesitatea unei tipologizări a postmodernismului, distingându-se mai multe tipuri de postmodernism, cât și încercarea unei periodizări a postmodernismului, evidențiindu-se mai multe perioade în evoluția acestuia. Vibeke Grubbe vorbește despre un modernism tardiv avangardist (anii '60), un modernism tardiv deconstrucționist (anii '70-80), un postmodernism reconstrucționist (care începe tot de prin anii '70) și un postmodernism eclectic (popular, începând cu anii '80). Această periodizare merită atenție, dar nu este lipsită de unele lacune.

Primele două perioade numite modernism tardiv fie avangardist, fie deconstrucționist, ar corespunde unui fel de postmodernism timpuriu. Astfel, în literatura spaniolă din anii '50, numită obiectivă, testimonială, s-a reflectat inclusiv protestul generației tinere împotriva regimului franchist, care a culminat cu rebeliunea studențească din 1956, unele reminiscențe putând fi depistate, de exemplu, în romanul lui Juan Goytisolo *Joc de mâini* (1954). Cu romanul lui Luis Martín-Santos *Vremea tăcerii* (1962) se produce o ruptură cu „proza obiectivă”, inaugurându-se un nou tip de scriitură, „noul roman spaniol”, care a avut o rezonanță puternică nu numai în Spania, ci și în America Latină, noul roman latinoamerican fiind tributار acestui tip de roman spaniol. Au urmat *Semne de identitate* (1966), *Revendicarea contelui don Julián* (1970), *Juan fără pământ* (1975), *Makbara* (1980) ale lui Juan Goytisolo, în care se împletește modernismul tardiv avangardist cu cel deconstrucționist. Acestuia din urmă i-ar aparține romanele lui Juan Benet *Te vei întoarce la Región* (1968) și *O meditație* (1970). Tendința așa-numiților „novísimos” îi datorează mult poetului și criticului Pere Gimferrer. Este ceea ce până mai nu demult era calificat ca „roman social”, nelipsit de experimentalism și spirit înnoitor, iar mai târziu, în anii '80, aceste romane au fost asociate cu un fel de modernism tardiv sau un postmodernism spaniol timpuriu.

În prima jumătate a anilor '80, postmodernismul în Spania s-a identificat cu faimoasa *Movida* madrilenă, o manifestare artistică și culturală a așa-numitului postmodernism eclectic, al cărui exponent în afara Spaniei a fost admiratul cineast Pedro Almodóvar.

Adevăratul roman postmodernist spaniol se asociază inițial cu un șir de romane scrise de reprezentanții generației mai tinere, născuți în anii

'40-'50: *Adevărul despre cazul Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza (n.1943), *Banditul dublu înarmat* (1979) de Soledad Puértolas (n.1947), *Cronica unei iubiri pierdute* (1979) de Rosa Montero (n.1951). Apoi, în a doua jumătate a anilor '80, se produce o ecloziune a tinerilor scriitori, care debutaseră sub influența modernismului tardiv de factură deconstrucționistă, iar acum publică romane considerate fără niciun fel de reticențe postmoderniste: *Omul sentimental* de Javier Marías (n.1951), *Istoria unui idiot povestită de el însuși, sau Conținutul fericirii* (1986) de Félix de Azúa (n.1944), *Dezordinea numelui tău* (1988) de Juan José Millás, *Iarna la Lisabona* (1987) de Antonio Muñoz Molina (n.1956). La începutul anilor '90 mai apar *Galindez* (1990) de Manuel Vázquez Montalbán (1939), *Călărețul polonez* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *Înimă atât de albă* (1992) și *Mâine în luptă gândește-te la mine* (1994) de Javier Marías. În paralel, continuă să joace un anume rol și tendința postmodernistă de tipul *movida*, reprezentată de scriitorii Jesús Ferrero (n.1952), Terenci Moix (n.1943) ș.a., dar asociată, de o parte dintre critici, cu eclectismul postmodernist, cu stilistica sa *kitch*.

Romanul postmodernist spaniol, tradus cu regularitate în străinătate, este un indiciu al sintonizării cu critica și publicul, reprezentând, totodată, triumful unei noi sensibilități, împărtășite și în plan internațional, ceea ce vorbește și despre o sincronizare, nemaîntâlnită în ultima jumătate de secol, a literaturii spaniole contemporane cu cea din alte țări. Este vorba de o sincronizare uimitoare cu ceea ce se întâmplă în toată lumea, mai ales dacă ne referim la Spania, deoarece, dată fiind excepționalitatea situației din Spania sub regimul franchist, ne-am fi putut aștepta la o discrepanță mai mare între ce se produce în Spania, pe de o parte, și în restul Europei și al lumii, pe de alta. Este poate și rezultatul aderării Spaniei la Uniunea Europeană.

Printre caracteristicile romanului postmodernist spaniol critica evidențiază întoarcerea la un univers ficțional coerent, bazat pe un *mimesis* realist, în sensul larg al cuvântului, și îmbrățișind diferite tipuri de realități psihice și culturale (visul, iluzia, mitul etc.); amestecul și întinerirea genurilor literare tradiționale; pluralitatea opțiunilor tematice și stilistice; valorizarea femininului, ca urmare a afirmării în literatură a unui număr impunător de scriitoare; stilizarea geometrică a structurii narative ș.a.

În concluzie, cu toate că mult timp în critica spaniolă nu s-a operat cu termenul de postmodernism, astăzi acesta este tot mai frecvent utilizat, cel puțin de o parte dintre criticii literari. O dovadă este și ultimul volum, al IX-lea, intitulat vag *Nume noi (1975-1990)*, apărut în 1991, al seriei

Istoria și critica literaturii spaniole, editată de Francisco Rico. Se poate spune că, deși unii critici nu folosesc termenul de postmodernism, ei nu resping, în scrierile lor, producția literară postmodernistă. Dimpotrivă, apără trăsăturile postmoderniste ale romanului spaniol din ultimele decenii.

Înșiși romancierii spanioli contemporani declară că nu există școli, tendințe, orientări pe care le-ar reprezenta, fiecare scriitor urmându-și drumul în totală libertate, îndeosebi acum, când mor marile ideologii. Li s-a reproșat, uneori, scriitorilor postmoderniști că preferă ambianțe intimiste, probleme de identitate sau cazuri de conștiință, în detrimentul preocupărilor pentru problemele majore ale societății umane, pentru aspectul lor etic. În acest sens, este destul de edificatoare declarația pe care o face un personaj din romanul lui Eduardo Mendoza *Adevărul despre cazul Savolta*: „Misiunea tuturor și a fiecăruia dintre noi nu este de a lupta pentru libertate sau pentru progres, în mod abstract, pentru că acestea sunt cuvinte goale, ci de a contribui la crearea unor viitoare condiții ce ar permite omenirii să se bucure de o viață mai bună într-o lume de orizonturi largi și senine”.

**Publicat în Conferința științifică internațională
„Învățământul superior și cercetarea – piloni ai societății bazate pe
cunoaștere”. 28 septembrie 2006.
Rezumatele comunicărilor. Științe socioumanistice, vol.I,
pp.131-132.**

CULTURA SPANIOLĂ ȘI CULTURA ROMÂNĂ – CULTURI DE FRONTIERĂ

Cercetarea relațiilor literare româno-spaniole, de care ne-am ocupat în ultima vreme, ne-a condus, în mod firesc, la stabilirea unei serii de afinități tipologice între fenomenul cultural românesc și cel hispanic, ambele fiind privite ca produs al evoluției istorice a acestor două extremități ale latinității europene. Totodată, studierea constituirii și dezvoltării trăsăturilor specifice naționale ale culturilor română și spaniolă permite, în opinia noastră, punerea problemei apartenenței lor la fenomenul numit „cultură de frontieră” (1, p.164). Nu ne propunem să abordăm exhaustiv o temă ce ar necesita un studiu comparat special. Cele câteva considerații se doresc, mai curând, a fi o modestă încercare de tatonare a terenului

în această direcție, în speranța că problema amintită ar suscita interesul cititorilor și al specialiștilor.

O cultură de frontieră poate fi considerată cultura produsă într-o situație de frontieră, într-o situație periferică, marginală în raport cu centrul. Spațiile culturale român și spaniol reprezintă tocmai asemenea margini sau frontiere ale latinității europene, fiind, de fapt, niște porți orientale ale Europei. Așezarea geografică la granița dintre diferite țări și popoare, amestecul de populații și conviețuirea lor îndelungată (fie în înțelegere, fie în conflict) dau naștere și modelează un tip specific de conștiință – conștiința de frontieră, producătoare, la rândul ei, a unei culturi de frontieră.

Dialectica centru-periferie se manifestă, pe de o parte, printr-o serie de tendințe integratoare, de apropiere de centru, iar, pe de alta, printr-o serie de alte tendințe, conservatoare, de diferențiere, generatoare de originalitate și de specific național. Într-o atare cultură de frontieră, are loc un continuu dialog reciproc. Comunicarea e însoțită, de regulă, de dorința de diferențiere, ce consolidează specificitatea și singularitatea, după cum am subliniat și într-o comunicare la Congresul Latinității de la Cluj (2, p.2-3). Conviețuirea generează o receptivitate mai pronunțată pentru factorii din afară, dar, în același timp, și o mai accentuată înverșunare de a păstra specificul național, situație ce poate conduce, uneori, chiar la apariția unui mesianism național.

Atât poporul spaniol, cât și cel român au parcurs în istoria lor o cale asemănătoare în mai multe privințe. Am putea vorbi chiar de un anumit paralelism istoric, pe cât de curios, pe atât de interesant, fapt consemnat, nu o dată, începând cu „Notes sur l'Espagne” ale lui Mihail Kogălniceanu și terminând cu lucrări mai recente. Analogiile istorice, sociale, psihologice și chiar geografice conduc inevitabil la cele ce țin de specificul celor două popoare, de specificul civilizației și al spiritualității lor în general. Aceste două popoare latine, situate geografic la granița cu Orientul, la o extremitate și la cealaltă a latinității europene, au creat și o cultură de frontieră, caracterizată prin mai multe trăsături specifice asemănătoare. Într-adevăr, între ceea ce am putea numi hispanism sau hispanitate și românism sau românitate, se pot stabili un șir de similitudini, uneori și de coincidențe, ce denotă o anumită identitate de valori, de aspirații, de sentimente, unele fiind consemnate și de R.Enescu (3, p.61-63).

Atunci când José Ortega y Gasset definea cultura spaniolă drept o cultură de frontieră (4, p.101), nu uita să precizeze că termenul nu implică neapărat un sens estimativ, că, din acest punct de vedere, cultura spaniolă

nu valorează mai puțin decât oricare alta. Iar când spunea despre cultura spaniolă că nu e o cultură sigură, Ortega y Gasset avea în vedere că s-a dezvoltat nu în sensul conștientizării clare și sigure a ceea ce avea de făcut, la un moment dat, o generație, pornind din locul de unde s-au oprit predecesorii, ci în sensul că toți reiau, mereu, totul de la început. Cu alte cuvinte, cultura spaniolă s-a dezvoltat într-o permanentă căutare și interpretare a însăși esenței și a specificității sale, ceea ce a dat naștere nu numai unui șir de întrebări ca, bunăoară, ce este Spania, în ce constă specificul spaniol etc., dar și unui șir de răspunsuri, adesea contradictorii. Nu întâmplător, George Uscătescu considera că spaniolii s-au apropiat de esența și de procesul dezvoltării culturii spaniole „în termeni marcați de o constantă tensiune și de un permanent caracter conflictual” (5, p.6), mai ales în secolul nostru. Într-o cultură de frontieră există permanent o discuție aprigă pe marginea propriei identități, a obârșiei, a istoriei și a viitorului său. Referindu-se la disputele despre caracteristicile fundamentale ale culturii spaniole, George Uscătescu consemna: „Poate doar cultura rusă beneficiază de o tradiție polemică atât de încordată în jurul problemei conținutului, a originilor și a orientărilor sale” (5, p.8-9).

Ceva asemănător se poate observa în cazul culturii române, dacă ne gândim la concepțiile avansate de Titu Maiorescu și de Nicolae Iorga, de Ovid Densusianu și de Eugen Lovinescu, de Mircea Eliade și de George Uscătescu, concepții în care se constată o diversitate de direcții și de orientări: tradiționaliste, moderniste, universaliste, din care se desprind probleme asemănătoare, referitoare la esența românității și la specificul național românesc. Mai recent, Adrian Marino vorbea, într-un interviu, chiar de „cele două Români”: „o Românie profundă, străveche, cu reflexe izolaționiste, autarhice, inevitabil tradiționalistă, naționalistă, chiar șovină, neoccidentală și chiar deschis antioccidentală, nedemocratică în esență și nepluralistă, fără o conștiință civică de tip «european», și o altă Românie – pluralistă, democratică, prooccidentală, liberă, modernă etc.” (6, p.15).

Astfel, tensiunea dialectică și constantă între două tendințe polare (defensivă și cosmopolită, tradiționalistă și europeanizantă), oscilația între etape de izolare și de integrare, despre care vorbea referitor la cultura spaniolă Ramón Menéndez Pidal, devine o trăsătură specifică a culturilor de frontieră, de natură să conducă, în anumite condiții, la fundamentarea unor concepții mesianice, caz tipic și pentru cultura rusă, ce poate fi considerată, de asemenea, o cultură de frontieră.

În culturile de frontieră, precum sunt cea spaniolă și cea română, identitatea culturală a fost discutată și înțeleasă de cele mai multe ori în ter-

menii polarității centru-margine. Un francez sau un neamț, bunăoară, nu își vor pune întrebarea dacă sunt europeni, pe când spaniolii sau românii au polemizat îndelung asupra problemei europenismului. Din acest punct de vedere, pare interesantă afinitatea ce se observă între unele concepții și abordări ale lui Miguel de Unamuno și Mircea Eliade, referitoare la fenomenul istoric și cultural spaniol și, respectiv, românesc, afinitate la care ne-am mai referit și care este explicabilă inclusiv prin asemănarea situației istorice și culturale în care se aflau Spania și România la începutul secolului al XX-lea.

Autoreferențialitatea, atât de caracteristică aproape tuturor culturilor de frontieră, a modelat și discursul filosofic al acestora. Se observă în ele o legătură mai strânsă între filozofie și literatură. Culturile de frontieră au dat lumii nu atât mari filozofi, cât mari gânditori, care și-au expus teoriile și concepțiile într-o formă mai mult literară, eseistică decât în una pur științifică. Nu întâmplător, marii gânditori spanioli și români sunt și excelenți scriitori.

Atât în cultura spaniolă, cât și în cea română, un rol important îi revine credinței. Observăm, la ambele popoare, o adâncă religiozitate, un profund sentiment religios, însoțit, în același timp, de contrariul său – îndoiala, ca manifestare a unei trăiri religioase autentice. „Agonia” unamuniană reprezintă, și în acest sens, unul dintre cele mai elocvente exemple. Pentru Unamuno, credința era, desigur, o credință moartă, precum pentru Noica îndoiala era una dintre ispitele gândului. Și poate tocmai această profundă credință, dar și îndoiala, au produs ceea ce s-a numit „limbaj blasfemic” – atât de răspândit la spanioli și la români – nu numai în viața de toate zilele, ci și în literatură.

O ultimă trăsătură (deși ar putea fi evidențiate și altele) a culturilor spaniolă și română, în ipostaza lor de culturi de frontieră, la care vrem să ne referim, este legătura strânsă, permanentă și rodnică, între folclor și arta cultă. Baladele (numite de spanioli „romances”), cântecele și dansurile populare au exercitat și continuă să exercite, în ambele spații, o influență mult mai mare asupra formelor culte respective decât în alte părți. Această comuniune reprezintă una dintre modalitățile de conservare și de existență a culturilor de frontieră.

Revenind la ideea lui Ortega y Gasset, potrivit căreia o cultură de frontieră nu înseamnă că aceasta valorează mai puțin decât oricare alta, credem că dinamica oscilatorie periferie-centru trebuie regândită, reinterpretată. Europeanismul tradițional, conform căruia există un singur centru și o singură sursă de cultură, adică există „vestul și restul”, a și început a fi contra-

balansat prin multiculturalism, în care accentul se pune pe „diferență”, pe „alteritate”, pe asamblarea polivalentă a valorilor eterogene. Reconsiderarea opoziției periferie-centru conduce și la reevaluarea opoziției specifice național-universal, particular-general, deoarece specificul, particularul nu atât se opune universalului, generalului, cât, mai curând, îl completează, îl întrește, verificându-i și confirmându-i partea de universalitate într-un sens mai profund, arhetipal. Și este îmbucurător că Mihai Cimpoi, în recentul său volum *Mărul de aur. Valori românești în perspectivă europeană* (1998), încearcă să ofere exact o asemenea reconsiderare a valorilor culturale românești. Iar răspunzând cunoscutei întrebări a lui Mircea Eliade, dacă Europa își poate îngădui, astăzi, o a doua părăsire a Daciei, Mihai Cimpoi scrie: „Europa nu ne mai poate părăsi din moment ce avem argumentul solid al conștiinței noastre dacice și al conștiinței noastre latine, ambele având deosebite forțe integratoare”.

Referințe bibliografice

1. PAVLICENCU, S. *Cultura română și cultura spaniolă: culturi de frontieră*, în *Conferința corpului didactico-științific. Bilanțul activității științifice a USM pe anii 1996-1997*. Rezumatele comunicărilor. Științe umanistice, Chișinău, 1998.
2. *Curierul românesc*, anul X, 1998, nr.10.
3. ENESCU, R. *Hispanitate și românitare*, în *Steaua*, 1997, nr.4-5-6.
4. ORTEGA, Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*, La Habana, 1964.
5. USCĂTESCU, G. *Idei fundamentale ale culturii spaniole*, Iași, 1995.
6. *Sud-Est*, 1991, nr.3.

Publicat în *Sud-Est*, 1999, nr.1-2, pp.37-41.

GASTRONOMIE QUIJOTESCĂ: MENIUL LUI DON QUIJOTE

În literatura din toate timpurile s-a mâncat și se mai mănâncă. Istoria literaturii este plină de mâncăruri, dar și istoria mâncărilor este plină de literatură. Cineva dintre scriitori afirmase că tocmai cuvântul

este instrumentul de bază al bucătăriei, a găti – înseamnă a vorbi. Există o literatură a bucătăriei, dar există și o bucătărie a literaturii. A descrie bucătăria este și un fel de a o sublima, a scrie este un fel de a găti. Eugenio Montale făcuse o frumoasă și nimerită analogie a unei brutării cu un atelier literar: făina albă este pagina albă, goală a scriitorului care, în timpul priveghiurilor nocturne, încearcă să vâneze vreun poem – pâinea lui cea de toate zilele.

Bucătăria poate fi considerată și expresia unei culturi, a unei filozofii, a unei viziuni asupra lumii. Bucătăria este și un semn de identitate, un aliment al memoriei umane, un instrument al epifaniei etc. Fiecare cunoaște ce înseamnă bucătăria într-o casă de om, cum ar spune moldoveanul. Bucătăria are senzualitatea sa, erotica sa, bogăția sa, sărăcia sa. Ce ne-am face cu o bucătărie bogată în vremuri de criză? În astfel de condiții rezistă numai o bucătărie săracă, adică modestă.

Prin ușa unei asemenea bucătării modeste s-ar putea intra și în universul gastronomic quijotesc, care – deși este foarte variat și chiar pitoresc –, de cele mai multe ori rămâne a fi totuși unul moderat, cumpătat, lipsit, poate, de abundență materială, dar abundent în descrieri și prezentări de o rară plasticitate și suculență verbală, în totală armonie cu stilul și limbajul celebrului *Don Quijote*, considerat unanim ca fiind primul roman modern.

Și cum intenționăm să oferim, într-un viitor, mai mult sau mai puțin apropiat, un volum dedicat gastronomiei quijotești, ne vom opri, cu prilejul acestui simpozion, la doar unele aspecte gastronomice din celebrul roman.

Gastronomia quijotescă debutează cu o arhicunoscută prezentare a meniului săptămânal al hidalgului împătimit de lectura cărților cavalești (participanții la simpozion vor avea fericita ocazie de a lua cunoștință de acest meniu nu numai din citite sau auzite, dar și să-l probeze pe viu în măsura în care este posibilă resuscitarea lui astăzi și în condițiile noastre):

„Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda”.

„Câte-un ghiveci, mai mult cu carne de vacă decât de berbec, și seara cele mai adeseori tocană; jumări cu slănină sâmbăta, linte vinerea și câte-un porumbel fript duminică, pe deasupra, îi mistuiau trei sferturi din venit”. (Traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu).

Sau:

„*Rasol, mai mult cu vacă decât oaie, salăți de răcături mai me-reu seara, ofuri și stropșiri sâmbăta, linte vinerea, câte-un porumbel pe deasupra duminica îi înghițeau trei pătrimi din venituri*”.
(Traducere de Sorin Mărculescu).

Prezentăm două variante de traducere a acestui meniu, confruntarea ambelor traduceri înlesnind o receptare mai adecvată a felurilor de mâncăruri ale spaniolilor din timpul lui Cervantes, care, cu timpul, au suferit schimbări atât în denumirea, cât și în compoziția lor, punând în dificultate traducătorii, dar și cititorii traducerilor. Să ne gândim, de exemplu, doar la faptul ce ar însemna pentru cititorul de la noi asemenea bucate ca *rasol, ghiveci, salată de răcături* sau *ofuri și stropșiri*?

Această descriere, pe care o găsim chiar pe prima pagină a aventurilor ingeniosului cavaler Don Quijote de la Mancha, a devenit, cu timpul, una dintre referințele clasice la capodopera lui Cervantes și un indice perfect al prezenței gastronomiei în narațiunea cervantină. Însa acest pasaj nu poate fi considerat, cum au crezut unii, un fel de disertație erudită despre gastronomia spaniolă de la începutul secolului al XVII-lea sau o mostră a ceea ce și cum se mânca pe vremea lui Cervantes. Pur și simplu, autorul se servește de acest pasaj, ca și de cele ce urmează, referitoare la armele și îmbrăcămintea, înfățișarea și îndeletnicirile hidalgului, pentru a defini și caracteriza cât mai exact personajul. În acest sens, a ști ce mănâncă un personaj, contribuie la cunoașterea posibilităților economice și a importanței sale sociale. Altceva este că aceste lucruri din viața hidalgului, pe nume de Quijada, Quesada sau Quijana, importă mai puțin pentru destinul viitorului cavaler Don Quijote. Iar faptul că Cervantes aproape că nu mai revine pe parcursul întregii narațiuni la bucatele enumerate la începutul romanului ne întărește în această afirmație.

Într-adevăr, autorul aproape că nu va mai aminti în roman de *salpicón* (*salăți de răcături* sau *tocană*), de *duelos y quebrantos* (*ofuri și stropșiri* sau *jumări cu slănină*), de *lentejas* (*linte*), excepție făcând, poate, doar unele referințe la niște *ollas* (*rasol* sau *ghiveci*) și la încă un porumbel.

Despre *ollas* (în spaniolă *olla* înseamnă, de fapt, *oală*, dar și felul de mâncare care se pregătește în ea) se amintește de vreo douăzeci de ori, dintre care de patru ori este menționată așa-numita *olla podrida*, o mâncare împărătească, o mâncare a celor puternici și sus-puși. O *olla podrida* (literal: *oală putrezită*) este un fel de tocană sau de ghiveci, preparat

în cantitate mare și conținând cele mai felurite ingrediente, de la multe cărnuri (miel, vacă, găină, claponi, cârnați de porc etc.) până la legume (usturoi, ceapă, năut etc.), toate lăsându-se să se înăbușe, într-atât încât ajung să semene cu ceva putrezit. În rest, în celelalte *ollas* menționate, nu găsim nici măcar vreun bob de năut. Printre altele, năutul este pomenit de trei ori, dar nu ca ingredient al unor *ollas*.

Olla cu carne de berbec sau de oaie era mâncarea nobililor și a cavalierilor, dimpotrivă *olla* cu carne de vacă era o mâncare tipică mai mult pentru clasele de jos ale societății, pentru cei săraci. Carne de berbec sau de oaie, care era „steaua” cărnurilor din epocă, cu excepția mâncării amintite la începutul pasajului gastronomic inițial, mai este menționată în roman de câteva ori, dar mai mult ca ingredient al altor bucate. Carne de vită este amintită, de asemenea, de mai multe ori, îndeosebi în episodul nunții lui Camacho, în care se mai vorbește și de niște ciozvărte, adică hălci de carne de capră.

Salpiconul (*salăți de răcitur* sau *tocană*, cum a fost tradus în română) era un fel de salată cu carne, uneori cu surplusul de carne rămasă de la *olla*, dar în stare rece și tăiată în bucăți, în care se adaugă ceapă, ulei, oțet, sare. Această mâncare din meniul săptămânal al hidalgului nu se mai amintește în roman decât o singură dată, dar acolo este vorba de un *salpicón*, adică de o salată cu carne doar de vacă și cu ceapă, mâncare diferită de cea menționată la începutul romanului. În schimb, ceapa este amintită de vreo zece ori, deoarece în roman ne aflăm mai mult printre oameni simpli, care mâncau des ceapă, și nu numai în diferite bucate preparate, ci și în stare crudă, de exemplu, pâinea cu brânză și ceapă este mâncarea care cel mai mult era găzduită de stomacul săracului și veșnic flămândului Sancho Panza. Printre altele fie spus, nu Don Quijote, ci scutierul său este agentul principal al gastronomiei quijotești, aspect ce ar merita un comentariu aparte.

În ceea ce privește felul de mâncare numit *duelos y quebrantos*, consumat de hidalgul nostru sâmbăta, acesta nu mai apare nicăieri în roman, deși sunt menționate de mai multe ori unele dintre ingredientele sale: slămina, jumările, ouăle. Dicționarele și comentariile cercetătorilor operei lui Cervantes și ai literaturii spaniole din Secolul de Aur oferă mai multe versiuni. *Duelos y quebrantos* reprezintă o temă interesantă pentru o oră de seminar cu studenții, pe care am încercat s-o realizăm de mai multe ori. Astfel, Covarrubias și celebrul *Diccionario de Autoridades* spun că se numea *duelos y quebrantos* un fel de omletă din ouă și creieri. J.A. Pellicer a avansat o altă versiune, care are la bază un obicei din anu-

mite locuri din La Mancha, conform căruia păstorii obișnuiau să aducă acasă la stăpâni animalele care mureau sau sufereau de vreo boală. Hăl-cile de carne scoase de pe oase se sărau sau se afumau, iar din oase se făcea un fel de *olla*, care se permitea să se mănânce sâmbăta, deoarece în această zi se ținea un semipost ce interzicea consumarea altor părți din asemenea carne. Această mâncare se numea *duelos y quebrantos*, cu aluzie la durerea pe care o aveau stăpânii la pierderea animalelor.

Să ne imaginăm cum ar fi trebuit să procedeze primii traducători ai lui *Don Quijote* în alte limbi, pentru a traduce acest fel de mâncare? Traducătorii de mai târziu aveau posibilitatea de a consulta traduceri anterioare, pentru a găsi o soluție adecvată, în timp ce primii traducători trebuiau să se documenteze cumva, mai ales dacă nu călătoriseră în Spania și nu cunoșteau realitățile ei gastronomice. În asemenea caz, cunoașterea literaturii vremii, a operelor contemporanilor lui Cervantes putea oferi sau sugera o soluție.

Astfel, în opera dramatică a lui Lope de Vega, putem găsi câteva sugestii. În piesa *Țărăncuța din Torres* (mai puțin cunoscută în comparație cu *Țărăncuța din Jetafe*), o țărăncă, întrebată ce duce de vânzare la Salamanca, răspunde că vreo douăsprezece ouă pentru *duelos y quebrantos*, de unde se poate deduce că acest fel de mâncare conține ouă. În altă piesă, *Nebunii din Valencia*, un personaj spune: „Să mă omoare c-o tigaie cu tot cu *duelos y quebrantos*”, pasaj din care aflăm că această mâncare se făcea în tigaie, deci era prăjită sau friptă. Într-o altă comedie, de data aceasta atribuită lui Calderón, unei slujnice i se spune să aducă ouă cu bucăți de slănină prăjită, adică cu jumări, căroră li se mai spune simplu *duelos y quebrantos*. Iată o soluție dintre cele mai reușite! Altceva este că din versiunile menționate mai sus rezultă că *duelos y quebrantos* înseamnă ouă cu creieri sau ouă cu jumări, de unde se presupune că al doilea ingredient (creieri sau jumări) era în epocă variabil: nu aveai creieri, făceai *duelos y quebrantos* cu slănină, deci cu jumări, și invers, lucru menționat de unii cercetători, pornind nu numai de la mărturiile din epocă, dar și de la practica culinară de mai târziu, inclusiv din zilele noastre.

Ar fi extrem de interesant de urmărit cum a fost tradus în română acest fel de mâncare, începând cu prima tălmăcire în limba română a lui Heliade Rădulescu, realizată după o versiune în franceză a lui Florian, până la ultima traducere românească a lui *Don Quijote*, cea mai aproape de original, cum se obișnuiește a spune, dar tot o traducere-interpretare, ca multe altele dintre cele existente, aparținând cunoscutului poet, traducător și hispanist Sorin Mărculescu.

În cele două versiuni ale pasajului respectiv, citat mai sus, observăm, în traducerea lui Ion Frunzetti și Edgar Papu, că *duelos y quebrantos* este tradus prin „jumări cu slănină”, fără niciun fel de comentariu, iar în cea a lui Sorin Mărculescu, – prin „ofuri și stropșiri”, sintagma fiind însoțită de o amplă notă de subsol, pe care o reproducem integral: „Unul din locurile cele mai contradictorii comentate din *DQ*. E vorba de denumirea metaforică a unui meniu de post din fiecare sâmbătă, obligatoriu, diferit interpretat după loc. Optez pentru o soluție cvasiliterală: «ofuri și stropșiri», bazându-mă pe discuția completă întreprinsă de José López Navío, S.P., *Duelos y quebrantos los sábados*, În: *Anales Cervantinos*, t.VI, Madrid, 1957, pp.169-191. «Ofurile» (*duelos*, «doli») denumeau dificultatea restricției alimentare, iar «stropșirile» erau «încălcările» unor dispoziții, variabile de altfel, cum am spus, în timp și în spațiu. Mâncarea constă, în esență, din «scrob» sau «jumări» de ouă, preparate împreună cu rămășițele de slănină, asemănătoare poate cu «jumările» noastre propriu-zise, iar nu prin amestecarea ingredientelor și obținerea unui soi de *tortilla* (adică *omletă* – S. P.) de ouă cu jumări de slănină. Am preferat deci echivalarea sintagmei metaforice și explicația în notă a sensului ei corect”.

După cum am menționat, mâncarea *duelos y quebrantos* (ca și altele din pasajul pe care îl comentăm) nu mai apare nicăieri în romanul lui Cervantes, în schimb autorul, pomenește de mai multe ori de slănină, dar nu și de bucăți de slănină prăjită, adică de jumări, care apar doar de două ori, cu toate că jumările sunt complicii ouălor din *duelos y quebrantos*, mâncare, oricât ar fi de straniu, aproape necunoscută oamenilor simpli, după cum rezultă din roman, ca și ouăle, care sunt pomenite de opt ori, dintre care de două ori se vorbește despre ouă de struț și o dată despre ouă de pește, adică despre icre.

Și chiar dacă meniul săptămânal al hidalgului aproape că nu mai este pomenit pe parcursul romanului, cu unele mici excepții, referințele gastronomice nu lipsesc. Parcurgând romanul, observăm că Cervantes menționează peste 150 de feluri de mâncăruri. Cine citește romanul, ar trebui să aibă un stomac bun, tocmai de aceea interesul pentru aceste referințe gastronomice este poate mult mai mare nu atât din partea cititorilor, cât din partea bucătarilor, care încearcă și azi să îmbine tradiția cu inovația, actualizând mai multe bucate amintite sau menționate în roman. Pentru bucătari, romanul poate fi un adevărat tezaur al gastronomiei din acele vremuri, încât romanul ar putea fi citit și cu stomacul.

Dacă soarta cavalerilor rătăcitori era să postească („pentru cavalerii rătăcitori este o onoare să nu mănânce vreme de o lună, iar dacă totuși

o fac, atunci mănâncă ce pot găsi mai la îndemână; hrana lor cea mai obișnuită vor fi bucatele rustice...”, cea a scutierilor era să mănânce cât mai bine („...îmi voi înzestra desaga cu alte lucruri aripate și mai miezoase”. O demonstrează cu lux de amănunte Sancho Panza, fie când mănâncă ceea ce au în desagă („Am aici o ceapă și nițică brânză și nu știu câți codri de pâine”, spune Sancho) sau găsesc pe la vreun han („salată de răcitură râncedă și stătută”), fie când mănâncă ceea ce le oferă păstorii de capre („băgau la burduhan câte o ciozvârtă cât pumnul..., o mare câtime de ghinde uscate..., o brânză pe jumătate, mai tare decât dac-ar fi fost făcută din mortar”), când participă la niște ospete ca cel de la nunta lui Camacho sau la mesele oferite pe cârmuita de el insulă Barataria. Tocmai Sancho este adevăratul protagonist al gastronomiei quijotești. Fiind reprezentantul oamenilor simpli, vocea și simțirea acestora, Sancho este o oglindă a spaniolului din Secolul de Aur, dar și a apetitului renașcentist în varianta lui Cervantes, diferită de cea a lui Rabelais, bunăoară, pentru că aproape totul ce ține de gastronomie în romanul lui Cervantes vine mai mult din partea sau din perspectiva lui Sancho Panza decât din cea a lui Don Quijote, care spune că soarta cavalerilor era să postească și să se întrețină cu ceea ce se găsește în calea lor: ierburi, pomușoare sau fructe uscate, apă și ginde.

Bucătăria s-a ținut și s-a inspirat, oriunde și oricând, din materia primă a regiunii respective (vânat – la munte, pește – pe malul apelor etc). Drumurile pe care le străbat Don Quijote și Sancho Panza, hanurile la care se opresc sau popasurile pe care le fac sunt învăluite de savori, arome și produse ale regiunii La Mancha, atât de des citate de autor drept încă un element, la fel de relevant ca și altele, în plămuirea uneia dintre cele mai savuroase și îmbietoare opere ale literaturii universale. Gastronomia quijotescă este cea pe care spaniolii o numesc *manchega*, adică din La Mancha, din care nu lipsește vestita brânză de La Mancha (*queso manchego*), considerată o bijuterie a gastronomiei spaniole. Brânza, pe care o mănâncă personajele din *Don Quijote*, nu este cea preparată în condiții și cantități industriale, ca cea din zilele noastre, folosită tot mai des ca ingredient al unui impunător număr de bucate, inclusiv al deserturilor, ci obișnuita brânză făcută în condiții de casă sau de stână. Cel mai des Don Quijote și Sancho Panza sunt nevoiți să se pospăiască cu ierburi, pâine veche și brânză uscată, nu cu bucate de felul celor oferite la nunta lui Camacho, inclusiv cu brânzeturile de acolo, stivuite asemenea cărămizilor în parmaclâc, sau cu clătitele prăjite și cufundate în miere dreasă.

Printre sfaturile pe care Don Quijote le dă lui Sancho Panza înainte de a porcece la cârmuirea insulei promise nu lipsesc nici cele cu iz gastronomic. De exemplu: „*Nu mânca usturoi sau ceapă, ca să nu-ți dea la iveală prin duhoare țopărlănia; Fii cumpătat la băutura, gândindu-te că vinul prea mult nu păzește secretele și nici nu se ține de cuvântul dat; Ia seama, Sancho, să nu înfuleci cu amândouă fălcile și nici să nu eructezi în fața nimănuia; Dejunează puțin și cinează și mai puțin, căci sănătatea întregului trup se făurește în laboratorul stomacului*”, ceea ce ar vrea să spună că Don Quijote nu era un mare gurmand, dar nici mare dietist nu era, căci, înainte de a se face cavaler rătăcitor, hidalgul nostru mânca vinerea linte, iar aceasta ar fi putut grăbi pierderea minților și înnebunirea sa, dacă e să dăm crezare medicilor și experților în dietetica epocii.

Dualismul hispanic, caracteristic pentru întreaga literatură spaniolă din Secolul de Aur, în general, dar și pentru capodopera lui Cervantes, în particular, își găsește o expresie cât se poate de convingătoare și la nivelul gastronomic al romanului: pe de o parte, sărăcia și foamea printre păturile de jos ale societății, Sancho Panza ilustrând perfect această realitate, iar, pe de altă parte, abundența alimentară și ghiftuirea zdravănă în lumea celor bogați, cum se poate observa în episodul nunții lui Camacho. Totuși, Cervantes a fost familiarizat mai mult cu mesele săracilor decât cu ospetele bogaților. De aceea, și în *Don Quijote* este prezentă mai mult gastronomia simplă, populară, modestă, cea a lui Sancho, dominată de pâine, brânză și ceapă, la care aderă și Cavalerul Tristei Figuri, chiar dacă ambii nu ar da înapoi în fața unor bucate boierești.

Dezvăluirea întregului arsenal gastronomic quijotesc rămâne pentru altă dată.

**Publicat în *Literatură și gastronomie*. Simpozion interuniversitar,
4-5 decembrie 2009.**

**40 de ani de activitate a catedrei de Literatură Universală,
Chișinău, CEP USM, 2010, pp.70-78.**

HRANA STUDENTULUI ÎN PROZA PICARESCĂ SPANIOLĂ

Fără a intra în mai multe detalii, am putea spune că Secolul de Aur spaniol se datorează, într-un anumit sens, soldaților și studenților, adică armelor și literelor. Dar, în timp ce armele spaniole cedau pozițiile pe

câmpurile de luptă ale Europei, literele spaniole se impuneau tot mai mult în panorama culturii europene a epocii. Foștii studenți ai vestitelor universități de la Salamanca și Alcalá de Henares, dar și ai altor universități spaniole (în mai puțin de un secol în Spania apăruse peste douăzeci de universități), îi înlocuiau pe soldații și căpitani spanioli, contribuind în cea mai mare măsură la gloria patriei lor.

În discursul despre gâlceava armelor și literelor, rostit de Don Quijote în celebrul roman al lui Cervantes, găsim o paralelă între ocupațiile și nefericirile studentului și ale soldatului, autorul dându-i preferință celui din urmă, pentru mai multă răbdare și merit. În cazul studentului, Cervantes evidențiază „sărăcia și felurile ei”: „Zic, dar, că muncile studentului sunt acestea: îndeosebi sărăcia, nu pentru că toți ar fi săraci, ci pentru că el duce starea aceasta la ultima ei expresie posibilă; și, dacă zic că rabdă sărăcia, mi se pare că nu mai am nimic de spus despre nenorocul lui, fiindcă cine este sărac, n-are nimica bun. Sărăcia o rabdă sub înfățișările ei, fie sub formă de foame, fie de frig, fie de goliciune, fie toate laolaltă; totuși ea nu este atât de mare, încât să nu mănânce, chiar dacă mai târziu decât se obișnuiește, fie și din prisosurile bogăților, cea mai mare mizerie a studentului fiind cea numită printre ei , «a merge la supă» (adică a trăi din pomană, din supa distribuită în mănăstiri sau în casele bogate); și nu le lipsește nici câte un tandur sau cămin al altora, care, dacă nu încălzesc, cel puțin le înmoaie nițel frigul, și, în sfârșit, noaptea dorm sub un acoperiș. Nu vreau să ajung la alte mărunțișuri, cum ar fi lipsa cămășilor și neprisosul încălțărilor, raritatea și răritura veșmintelor, nici îmbuibarea după poftă atunci când norocul le hărăzește vreun ospăț. Pe drumul acesta zugrăvit de mine, aspru și greu, ba poticnindu-se, ba căzând, ba ridicându-se, ba dând iar în brânci, ajung la titlul dorit; o dată dobândit, i-am văzut pe mulți cum, după ce au trecut prin asemenea sirte și printre atâtea Scile și Caribde, purtați parcă în zbor de soarta cea prielnică, zic că i-am văzut conducând și guvernând lumea dintr-un jilț, cu foamea schimbată în saț, frigul în răcoritoare, goliciunea în veșminte de gală și dormitul pe rogojină în odihnă pe olânduri și damascuri, răsplată pe drept meritată de înzestrarea lor. Dacă însă le opunem și comparăm muncile cu cele ale militarului războinic, rămân cu mult în urma lui în toate, după cum o voi spune acuma” (1, p.415-416).

Pe de altă parte, iarăși, fără a intra în alte detalii, este tot atât de ade-vărat, după cum susține și Marcelin Defourneaux, că, „printre celelalte elemente care vin să îngroașe rândurile lumii picarești, două au o deosebită importanță: soldații și studenții” (2, p.208). Să-i lăsăm în pace pe

soldați și să vedem ce au studenții cu lumea picarescă. „Cât despre lumea studenților, susține același M. Defourneau, ea este în constantă comunicație, se poate spune, cu lumea interlopă, și nu există erou picaresc care să nu-și amintească vremurile fericite ale șederii sale la Alcalá sau la Salamanca. Documentele arată limpede că nu este vorba aici de un simplu procedeu literar, permițând evocarea pitorească a vieții studențești” (2, p.208).

Pentru studentul spaniol de atunci, Universitatea nu era doar un centru de studii, ci adevărata lor casă, un bun al lor, în care aceștia beneficiau de o mulțime de privilegii, inclusiv de o anume „democrație studențească”. Ceea ce nu înseamnă că toți studenții erau egali în toate, că toți studenții erau totuna. Există în interiorul studențimii o mare diversitate născută dintr-o extrem de mare varietate a condițiilor sociale ale acestora.

Dualismul, ce caracterizează majoritatea sferelor vieții societății spaniole de atunci (dar și de mai târziu), nu ocolește nici viața studenților, sub toate aspectele ei. Ne vom referi la doar un aspect al acesteia – la cel gastronomic, sprijinindu-ne, în special, pe ceea ce a lăsat posterității, ca mărturie, literatura acelei epoci, în primul rând – proza picarescă.

La un pol se aflau studenții proveniți din rândurile nobilimii și ale înaltei burghezii, care locuiau în *colegios mayores*, însă erau și dintre aceia care veneau la studii însoțiți, uneori, de o numeroasă servitorime, pentru care se cumpăra sau se închiria o casă, iar la celălalt pol – cei din familiile cu o condiție modestă, care locuiau în *colegios menores* și o duceau mai greu, urmați de cei care locuiau în afara colegiilor, în pensiuni speciale pentru studenții săraci.

Ca și în prezent, evenimente importante în viața universităților erau considerate examenele pentru gradele de bacalaureat, licențiat și doctor. Conferirea lor dădea prilejul unor adevărate sărbători, la care participa uneori întreg orașul. Organizarea acestora în cele mai mici amănunte este descrisă în așa-numitul *Ceremonial*, care constituia ritualul universității respective. Iată ce a reținut din acest *Ceremonial*, referitor la meniul ospățului oferit la obținerea gradului de licențiat tuturor membrilor facultății, cunoscutul dramaturg Juan Ruiz de Alarcón, fost student la Salamanca: „Salata trebuie să fie compusă din diverse soiuri de fructe, legume, chitre, dulcețuri, migdale glazurate, cireșe zaharisite, ouă și alte produse, care intră într-o, «salată regală»... După salată se servesc ouăle... După ouă vine rândul unei mâncări din vânat, tot ce poate fi mai bun în acel sezon ca, de pildă, pui de potârnică și potârnică, pui, porumbei pe albuș sau alte lucruri, care să fie de cel mai bun și mai rafinat gust. Se

servește apoi o mâncare cu tocătură de pasăre, cu felii de slănină, cârnați, bucăți de iepure și de vițel, felioare de lămâie și alte produse, pentru a o asezona... Vine apoi mâncarea de pește, care trebuie să fie cel mai fin care se găsește în acel sezon, cum ar fi somonul, țiparul sau dorada... Trebuie apoi servit desertul care, în mod normal, se compune din ouă «à la royale»; s-a întâmplat uneori să se servească «manjar blanco», dar cum el constituie un fel de mâncare ce revine mai puțin scump, a trebuit în acest caz să se adauge un altul... Pentru a încheia masa, se servește brânză cu măslina de Sevilla, bomboane cu anason și câte o jumătate de livră de dulciuri înfășurate cu cornete și scobitori” (2, p.230-231).

Dar Alarcón recunoaște că gradul de licențiat era relativ economic în comparație cu cel de doctor, căci – pentru această consacrare universitară supremă – eticheta prevedea un ritual pe cât de strălucitor, pe atât de ruinător pentru laureatul respectiv. Pe deasupra, se organiza și o coridă, după care urma o întreagă serie de cadouri, ale căror detalii erau fixate de constituțiile și tradiția universitară: de exemplu, cincizeci de florini clericului conducător al universității și nașului, două monede de aur fiecărui doctor, o sută de reali de argint țârcovnicului și notarului școlilor, la care se adăugau darurile în natură: perechi de mănuși, saci cu zahăr și trei perechi de pui pentru fiecare, fără a mai pune la socoteală împărțirea de dulciuri și zaharicale, care se obișnuia în cursul corridei. Cheltuiala este atât de ridicată, încât mai mulți licențiați cădeau la învoială să li se confere titlul de doctor în aceeași zi, pentru a împărți cheltuiala între ei.

Studentii cu o condiție modestă, nici nu ajungeau, de cele mai multe ori, la obținerea gradelor, locuiau în pensiuni și o duceau mult mai greu din toate punctele de vedere, îngroșând adesea rândurile lumii interlope și ale celei picarești. Pe lângă alte obligații, pe care le aveau stăpânii de pensiuni, cum ar fi supravegherea studenților, respectarea de către aceștia a regimului stabilit, în ceea ce privește hrana, ei erau obligați să dea, în fiecare zi, câte o livră de carne studentului, socotind o jumătate de livră la prânz și o jumătate de livră la cină, însoțită de gustări, de un desert și de o cantitate „convenabilă” de pâine și vin, fără a se pune la socoteală suplimentele acordate la marile sărbători ale anului. Stăpânii pensiunilor își dobândiseră o solidă reputație de „negustori de supă”, pentru că făceau economii pe seama hranei studenților. Acești „negustori de supă” au ajuns să întruchipeze unul dintre tipurile reprezentative ale literaturii satirice a vremii, ale literaturii picarești. Astfel, Francisco de Quevedo, cu inegalabila sa vervă, descrie șederea lui Don Pablos de Segovia, la unul dintre aceștia, licențiatul Cabra, zis și „Post Negro”. Cabra avea

grijă îndeosebi să-și ferească oaspeții de necazurile unor digestii prea grele, de aceea îi servea cu o supă foarte limpede, cum s-ar zice pe la noi „apă chioară”. Astfel, după ce rosti rugăciunea de dinaintea mesei, scrie Quevedo, „mâncară o mâncare eternă, fără început și fără sfârșit. Se aduse în niște străchinuțe de lemn o supă atât de limpede încât, dacă ar fi vrut să o înghită, Narcis ar fi fost în mai mare pericol decât oglindindu-se în fântână. Mă holbai cu cât zel degetele descărnate ale mesenilor urmăreau să pescuiască vreun bob de năut orfan pe fundul străchinilor. După fiecare înghițitură Cabra exclama: – Nimic nu-i mai bun ca supa; orice s-ar spune, restul nu-i decât viciu și lăcomie” (3, p.359). La terminarea ospățului, Cabra îi îndemnă pe toți să meargă să facă puțină mișcare ca să nu le cadă rău la stomac ceea ce mâncaseră. După o asemenea masă eroul nostru întrebă de un „locatar” mai vechi al pensiunii pe unde era vreo latrină, la care acesta îi răspunse că în acea casă un exista așa ceva, dar că o puteai găsi oriunde, numai că el locuia acolo de vreo două luni și nu avuse nevoie de așa ceva decât în prima zi, ușurându-se de ceea ce mâncase încă acasă. Cina fusese și mai modestă, „cinară toți și nu cină niciunul”. Mâncarea atât de prăpădită nu mai potolea foamea, care era atât de năpraznică, încât părea că era veșnică. „Această foame a studenților, devoratoare și niciodată satisfăcută, se leagă indisolubil, în toată literatura vremii, de evocarea vieții universitare” (2, p.238).

În romanul *Guzmán de Alfarache* (partea a doua, cartea a treia, capitolul patru) Mateo Alemán a eternizat și el chipul unui „negustor de supă”, care, după cum spune eroul principal, venit să studieze literele și teologia la Universitatea din Alcalá de Henares, „se așeza în capul mesei, împărțea bucatele și punea porțiile în farfurii cu degetoaiile cu unghii încovoiate și lungi ca de struț, dându-ne niște firișoare de carne, lungind ciorba de lăptuci, tăind pâinea subțire, ca să nu se facă risipă, pâine veche, ca să mâncăm mai puțin, gătind ciorba cu atât de puțină grăsime, că doar din auzite știai că există, așa încât fiertura era mai limpede ca lumina zilei ori atât de străvezie, că puteai vedea un păducel pe fundul castronului, și, de bine de rău, trebuia s-o înghiți, întingând bucăți de pâine tari ca piatra pe fundului străchinei. Și în felul acesta urmau cincizeci și patru de ciorbe pe lună...” (4). Capitolul abundă în descrieri gastronomice vizând hrana proastă și puțină care li se oferea studenților în asemenea internate. Fructele erau împărțite în porții mici ca pentru niște copilași, puse în farfurii de asemenea mici, pedagogul afirmând că „fructele dau friguri și că procedează așa pentru sănătatea noastră”. În timpul iernii, scotea niște stafide și le înșira pe o farfurie de parcă le-ar fi pus la uscat. Iar ca desert

„ne dădea o felioară de brânză ce părea mai degrabă o bucată de talaș de tâmplar, după cât era de subțire, ca să nu ni se îngreuneze mintea. Era atât de plină de găurele și de străvezie, căci cine-ar fi văzut-o ar fi crezut că e un petec de piele de pe o burtă scofâlcită. O jumătate de castraveci, o felioară subțire de pepene nu mai mare decât un cap. Dacă era zi de pește, o supă de linte, ca cea făcută de Esop, iar dacă era de năut, vă asigur că nu exista hoț atât de priceput încât să pescuiască un bob din patru încercări. Și o ciorbă bună de vopsit voaluri” (4).

Printre alte bunătăți care se serveau studenților mai figurau castane nu prea multe, că făceau rău conținând lemn, cu nu prea multă miere, că ele și așa erau dulci, sau minunăția de sardele marinate care întorceau mațele pe dos, salată de la cină, foarte mărunță și bine amestecată cu multă iarbă, pentru că nu se pierdea nicio frunză de ridiche ori de ceapă, uleiul puțin și oțetul cu apă sau vara câte o tocană de berbec: „cumpăra oasele rămase de la patiserii. Costau puțin și erau mari. Cum nu aveam ce să roadem de pe ele, erau bune la supt. Mâncam pâine cu miros de mâncare. Măslina sălbatică, ca să mâncăm puțin. Un vin al patimilor (probabil era oțetit și amar), poșircă lăsând în gură un gust mai rău decât berea” (3). Descrierea făcută de Mateo Alemán felului cum erau hrăniți studenții în asemenea internate a devenit cu timpul un loc comun în proza picarescă spaniolă în care era prezentată viața studenților.

Și câinele Berganza, din nuvela lui Cervantes *Colocviul câinilor*, de pildă, ca un adevărat pícaro, slugă la mai mulți stăpâni, cunoaște lipsurile și foamea, deși uneori are și prilejul să fie hrănit mai bine, ca în cazul învățăceilor cărora le ducea la școală *vademecum*-ul: „Au început să-mi dea de mâncare cât puteau și, când îmi dădeau nuci sau alune, le plăcea să vadă cum le spărgeam ca o maimuță, aruncând cojile și mâncând miezul. S-a găsit și unul care, spre a-mi pune la încercare îndemânarea, mi-a adus într-o năframă o mare cantitate de salată, pe care am mâncat-o ca un om adevărat. Era iarna, când la Sevilla au mare căutare bulcile pufoase și untul cu zahăr și eu eram atât de strașnic ghiftuit cu ele, încât mai bine de doi *Antonio* (aluzie la cartea *Instructiones latinae* a lui Antonio de Nebrija, autorul primei gramatici a limbii spaniole) au fost amanetați sau vânduți, ca să-mi pot lua eu micul dejun”. Cu alte cuvinte, câinele Berganza ducea „o viață de student fără foame și fără râie, adică tot ce poți spune mai mult spre lauda ei, ca să arăți că e bună, căci dacă râia și foamea n-ar fi atât de nedespărțite de studenți, nici n-ar fi, între toate, altă viață mai plăcută și mai distractivă, fiindcă-n ea se îngemănează virtutea și plăcerea și-ți petreci tinerețea învățând și desfătându-te” (5, p.239).

Pablos de Segovia evocă și el viața studentească la Alcalá de Henares, festele pe care le jucau cei vechi noilor veniți, adică bobocilor, noviciatul luând sfârșit de cele mai multe ori printr-o masă pe care noul venit o oferea celor vechi, astfel fiind acceptat în rândurile lor: „Trăiască colegul, și să fie admis printre noi, să se bucure de acum înainte de toate întâietățile celor vechi; să poată avea râie și să moară de foame, ca noi toți” (3, p.377).

Și Mateo Alemán, în *Guzmán de Alfarache*, face elogiul vieții studentești, care – cu distracțiile pe care le prilejuiește – te face să uiți de foame: „Există oare viață mai frumoasă decât cea a studenților? Există oare viață mai fericită? Există oare un singur gen de distracție, oricare ar fi el, care să le lipsească studenților? Sunt ei sânguincioși? Își vor găsi semenii, sunt ei copiii pierduți? Nu vor fi lipsiți de tovarăși... Unde mai poți afla atâția și atât de minunați prieteni?... O, dulce viață studentească! Să faci pe măscăriciul în costum de episcop; să-i faci zile fripte unui boboc; să cumperi voturile în zilele de alegeri; să-ți susții compatrioții până în pânzele albe; să amanezezi tot ce ai când poșta și banii n-ajung la timp: un lucru la cofetar, altul la băcan; volumele lui Duns Scot la negustorul de clătite; cele ale lui Aristotel la crâșmar; să ai tunica de zale ascunsă sub saltea, spada sub pat și pavăza la bucătărie, în chip de capac pe o găleată... Oare în ce prăvălie n-avem datorii în ziua în care fondurile lipseau?” (4).

Poșta era așteptată cu nerăbdare, dar părinții celor mai săraci nu întotdeauna puteau să le trimită subvenții și mare era dezamăgirea studenților când primeau doar câte o scrisoare în care erau îndemnați să fie cuminți și să învețe bine. Tocmai asemenea situații au dat naștere *Paulinei*, o cunoscută parodie după *Tatăl nostru*: „Părinți cruzi și feroci, tați care nu trimiteți porția zilnică, de-ați putea suferi în fiecare săptămână foamea noastră de fiecare zi, și, așa cum arde această hârtie, așa să se schimbe în cărbune în cuferele voastre banii pe care voi ni-i refuzați. Amin” (2, p.237).

Pentru a scăpa de sărăcie, studenții recurgeau la mai multe lucruri: unii se făceau servitorii unor colegi mai înstăriți, instalați într-o casă sau apartament, alții se căsătoreau cu o servitoare de han, care îi ajutau s-o scoată cumva la capăt. Pentru mulți mai exista o ultimă soluție: obținerea unui „brevet” de cerșetor. Un regulament special de pe timpurile lui Carol Quintul și ale fiului său Filip al II-lea fixa condițiile în care studenții erau autorizați să practice cerșitul: studenții vor putea cere de pomană în baza unei permisiuni de la rectorul centrului universitar, unde studiază și, dacă nu există rector, cu o permisiune de la judecătorul ecleziastic al

eparhiei în care se găsește respectivul centru. „Ei vor avea dreptul atunci, ca și ceilalți cerșetori, la *sopa boba*, „supa populară”, pe care călugării o împart în fiecare zi la poarta mănăstirii lor, după ce au întetit și mai rău foamea mesenilor, punându-i să recite *Benedicite*” (2, p.237).

Astfel, hrana studentului în proza picarescă spaniolă apare în culori și nuanțe dintre cele mai diverse, satirice, ironice, umoristice. Ea era atât de măsurată, atât de puțină și atât de prost gătită, „ca pentru niște studenți de la internat”, cum ar zice Guzmán de Alfarache, cu burțile lipite de spate și cu mai multă poftă de mâncare decât dorința de învățatură.

Referințe bibliografice

1. CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha* (trad. de Sorin MĂRCULESCU), partea I, cap.37, Pitești, 2004.
2. DEFOURNEAUX, M. *Viața de fiecare zi în Spania Secolului de Aur*, București, 1981.
3. LÁZARO, RINCONETE Y DON PABLOS, *La Habana*, 1975.
4. CERVANTES, M.de. *Nuvela exemplare*, vol.2, Iași, 2001.
5. ALEMAN, M. *Guzmán de Alfarache*, partea II, cartea III, cap. V.

Publicat în *Literatură și gastronomie. Colocviu internațional. Chișinău, 20-21 mai 2011, Chișinău, CEP USM, 2011, pp.96-103.*

ALEXANDRU DEPĂRĂȚEANU ȘI ROMANCERO-UL SPANIOL

Poet și dramaturg romantic, al cărui romantism este „trecut prin școala poeziei mai noi de după Victor Hugo” (1, p. XIII), Al.Depărățeanu (1834-1865) se numără „printre primii noștri traducători din poezia spaniolă” (2, p.276). Toți biografi poetului menționează călătoria lui în Spania, dar lipsește o informație precisă, care ne-ar permite să cunoaștem cum a venit Al.Depărățeanu în contact cu poezia spaniolă. O filieră foarte posibilă a putut fi creația romanticilor, cu interesul lor știut pentru pitorescul Peninsulei Iberice, după cum menționează și Valeriu Ciobanu (3, p.420). Potrivit părerii lui D.Bălăeț, biografi n-au precizat nici până astăzi împrejurările în care a avut loc călătoria lui Depărățeanu în Spania, aceasta fiind prezentată, de obicei, împreună cu călătoriile în Germania și Franța, în general. Unii cercetători au emis chiar păreri fanteziste despre

această călătorie, alții s-au mirat că nicio poezie nu e scrisă în Spania, pe când cele scrise la Paris sunt datate (1, p.XIII, 521).

Pornind de la diferitele păreri despre călătoria lui Al. Depărățeanu în Spania, D.Bălăeț menționează: „Această situație ne sugerează faptul că mult amintita călătorie în Spania a lui Depărățeanu trebuie să fi fost scurtă și agitată, pe când la Paris el a trăit mai mult timp și într-un mod mai destins pentru meditație și poezie” (1, p. 522), însă oricare ar fi opiniile privind această călătorie a lui Depărățeanu în Spania, aproape nimeni nu pune la îndoială contactul direct cu *Romancero*-ul, din care Depărățeanu a tradus mai multe balade. Confruntând traducerile lui Depărățeanu cu originalele spaniole, Al.Ciorănescu a constatat că acestea s-au făcut din limba spaniolă: „Toată influența spaniolă asupra lui Depărățeanu se reduce la *Romancero*; ea nu e însă prin aceasta mai puțin interesantă, dat fiind că ne aflăm pentru întâia oară în fața unui contact direct între poezia română și muza populară spaniolă, care a avut atât de mare influență asupra inspirației romantice apusene” (4, p. 74).

Volumul lui Al.Depărățeanu *Doruri și amoruri* (1861) includea câteva balade spaniole: *Ay, dios, de mi tierra; Alhama; Mi gloria por bien amar și Tragala*. Alte șase balade spaniole (*Maurul Calainos; Infanta; Clopotul din Huesca; Contesa de Castilia; Contele don Martin și doña Beatriz și Don Vergilios*) au fost publicate în anii 1863-1864 în ziarul „Buciumul” (5, p.429). Apariția volumului *Doruri și amoruri* – scrie Al.Ciorăneacu – „a trecut cu totul neobservată și cetitorii i-au fost atât de puțini, încât, la 40 de ani după moartea poetului, librarul care-l editase mai păstra încă în depozite exemplarele acelei ediții nedesfăcute până la acea dată” (4, p.58). Informația este foarte prețioasă pentru problema receptării poeziei lui Depărățeanu, în general, de unde putem conchide că și traducerile lui din spaniolă aproape că nu au fost cunoscute în epocă, ecoul lor în literatura română fiind aproape nul.

Dintre baladele incluse în volumul *Doruri și amoruri*, cea mai cunoscută și mai interesantă este, desigur, *Alhama*, cealaltă purtând uneori doar titlu spaniol, al căror model original nu a putut fi identificat nici de un asemenea cercetător avizat în domeniu, cum este Al.Ciorănescu. În ceea ce privește *Alhama*, această baladă merită o atenție deosebită, suscitând interes din mai multe puncte de vedere, toate vizând receptarea ei românească.

În volumul *Doruri și amoruri*, Depărățeanu a păstrat titlul spaniol lung al baladei *Alhama: Romance muy doloroso del sitio y toma de Alhama. El qual dezia en aravigo assi (Romanță foarte tristă de la blocul*

(de fapt, corect ar fi „despre asediul! – *N.n.*) și *cucerirea Alhamei, care zice în arăbește așa*). Este datată cu noiembrie 1858. D.Bălăeț oferă următoarele date în această privință: „Acest titlu apare scris în volum pe o pagină albă, înaintea paginii pe care începe poemul propriu-zis, ceea ce dovedește din partea lui Depărățeanu intenția de a realiza un ciclu de traduceri și de adaptări din limba spaniolă, intenție la care, în acel moment, a renunțat, pentru a o relua mai târziu în ziarul „Buciumul” (1863-1864). Pe coperta finală a cărții, în care publica, la 1864, drama *Grigore-Vodă, domnul Moldovei*, Depărățeanu chiar anunța un volum de *Romanțe espaniole* (1, p.513).

La sfârșitul volumului, Depărățeanu a inclus o notă despre această baladă, reprodusă de D.Bălăeț în volumul de *Scrieri* (1980) ale lui Al.Depărățeanu, notă pe care o califică drept „un adevărat articol, dovedind o reală capacitate interpretativă și polemică” (1, p.513). Această notă, compusă din patru părți, prezintă un interes deosebit. Din prima parte a notei desprindem următoarea declarație a poetului: „Cu toată sforța-mi a apropia această traducțiune de originalul espaniol, îi rămâne încă inferioară. Balada aceasta este intraductibilă, simplitatea ei grandioasă, limba ei gravă și în același timp naivă are tot farmecul unei rapsodii omerice. Imperfectul verbelor, versificațiunea mai monoritmică, asonanțele espaniole în fine îi dau o armonie indefinisabile, armonie antică și înaltă, monotonă ca uietul vigeliei, ca zgomotul ploaiei, întreruptă din când în când d-un fulger sau d-un tunet, d-un «regele ordonă», d-un «nu e lege a vorbi», d-un «am pierdut copilul», «lumea se lamenta», într-o vorbă, balada aceasta, după cum nervele mele îmi spun, este ceva straniu și în același timp ceva natural ca lumea, ca omul: zgomot, vorbă, acțiune, plâns. Totdeauna același lucru, totdeauna ... monotonie idioată și fioroasă. Apoi, întocmai colo, în capul baladei, la căpătul vieții – căci, în adevăr, fidelă și teribilă imagine a vieții este – vezi albind pardonul pe doliul negru” (1, p. 513-514). După cum se poate vedea, ne aflăm în fața unei caracterizări de ansamblu, dar foarte exacte, a baladei spaniole, cu evidențierea diferitelor particularități ale acesteia, pe care Depărățeanu le-a observat și le-a avut în vedere când a tradus-o.

Uneori s-a pretins că *Alhama* ar fi o traducere după V.Hugo sau inspirată de acesta. Cu atât mai mult, cu cât în partea a doua a notei Depărățeanu zice că „Victor Hugo a călcat evident pe romanța spaniolă una din belele sale orientale, intitulată *Dervișul*, și care s-a tradus și în românește de celebrul nostru Negruzzi, cu toată perfecțiunea ce-i caracteriza scrierile” (1, p.514), lucru ce dovedește, o dată în plus, că

baladele spaniole au pătruns la noi și prin traduceri din franceză, dar și din germană. În celelalte părți ale notei, Depărățeanu evidențiază ce a preluat V.Hugo și cum a prelucrat această baladă spaniolă în poemul său *Dervișul*, arătând deosebiri în ceea ce privește dezvoltarea acțiunii și deznodământul în originalul spaniol și la poetul francez.

Mai multe observații interesante asupra acestei balade a făcut Al.Ciorănescu în studiul amintit mai sus. Considerând că balada face parte din ciclul mauresc și că s-a bucurat de aprecierea romanticilor, Al.Ciorănescu întrevide o influență a lui Byron care, traducând-o în engleză, a păstrat și el lungul titlu spaniol: „*A very mauriful ballad of the siege and conquest of Alhama, wich in the Arabic language is to the following pur part*”, însă cel mai curios lucru este că, după cum a arătat Al Ciorănescu, această baladă are la origine două „romances”, cu totul distincte, prima cuprinzând plângerea regelui maur Mulay Hasem, tatăl lui Boabdil și cel care a pierdut Alhama la 28 februarie 1492, și acuzarea pe care i-o înaintează un alfaquí (un fel de legiuitor la mauri. – *N.n.*) regelui, care se făcuse vinovat de pierderea orașului în urma propriilor sale greșeli, iar a doua povestind condamnarea la moarte a bătrânului alfaquí și indiferența cu care acesta primește vestea, lăsându-se executat. „Nimic nu îngăduie siguranța – constată Al. Ciorănescu – că cele două romane se referă la aceleași împrejurări și că alfaki-ul care se plânge împotriva regelui în cea dintâi e tocmai cel care se execută în cea de pe urmă; de aceea, unele edițiuni ale *Romancerului* dau aceste episoade ca separate între ele, pe când, dimpotrivă, altele, cum e, de pildă, aceea de care s-a servit Byron, le împreună prin trei strofe suplimentare care creează între cele două momente ale acțiunii o legătură mai degrabă faptică”. La Byron, aceste două „romances” apar, de asemenea, împreună, iar traducerea lui Depărățeanu, consideră Al.Ciorănescu, uneori, „se apropie mai mult de lord Byron, alteori mai mult de forma spaniolă a lui Ochoa (se are în vedere editorul unei culegeri de balade spaniole) și, alteori, în sfârșit, se îndepărtează de o potrivă de amândouă, ca, de pildă, în momentul când, primind vestea condamnării la moarte, bătrânul alfaquí declară că moartea îi e cu totul indiferentă de când și-a pierdut fiica, unde Depărățeanu amplifică”, aceasta sugerând ideea că traducătorul român ar fi putut folosi un alt text spaniol decât pe cel al lui Ochoa, dar, totuși, de la Byron, după părerea lui Al.Ciorănescu, i-a venit îndemnul acestei traduceri (4, p.81-83).

Celelalte șase balade, traduse de Al.Depărățeanu, au fost publicate între 1863-1864 în ziarul „Buciumul”. În nr.97, din 5 februarie 1863,

în care s-a publicat balada *Maurul Calainos*, apăsarea și o prezentare aparținând poate chiar redactorului responsabil Cezar Bolliac, pe care o reproducem în întregime, dată fiind importanta acestei informații în contextul studiului nostru: „Credem că facem plăcere lectorilor noștri, dându-le astăzi ceva nou până acum în literatura noastră, o baladă tradusă din limba ispaniolă, din care traducătorul a știut să păstreze tot sigiliul care distinge atât de mult literatura ispaniolă și geniul ispaniol din toate celelalte literaturi ale Europei. D.Alexandru Depărățeanu este cel dintâi român care dotează literatura patriei sale cu poezii traduse de-a dreptul din limba ispaniolă, și nu cunoaștem mulți români care, cel puțin, să-și fi dat osteneala a studia această limbă, soră geamănă cu limba română, care se aseamănă mai bine împreună din toate limbele surori neolatine. D.Depărățeanu ne fägăduiește o serie de asemeni traducțiuni și nu va trece mult până să vedem în literatura română o carte intitulată *Poezii spaniole*” (1, p. 521).

Într-o notă a redacției „Buciumului” din nr.273 (22/08.1864), care preceda publicarea a încă doua balade – *Clopotul din Huesca* și *Contesa de Castilia* – se spune: „Junele poet Al.Depărățeanu ne-a trimis de curând câteva poezii traduse din limba ispaniolă, din care înșirăm astăzi două și vom înșira treptat și în numerele viitoare ale „Buciumului”, însă nu toți cercetătorii cred că aceste traduceri s-au făcut după originalul spaniol. Astfel, V.Streinu scrie că „poetul Dorurilor și Amurilor” își împăna versul cu sonorități exotice, împrumutate cu deosebire din Spania, care este, după cum se știe, țara cu nume de localități și de eroi sunate la trompete. Unele poezii și le intitula chiar în limba respectivă: *Ay, dios, de mi tierra! sau Romance muy doloroso del sitio y toma de Alhama* sau încă *Mi gloria por bien amar, Tragala* (romanță espaniolă) și *Canción* din espaniolește, după Gil Vicente” (6, p.296), însă, consideră V.Streinu, „accentul caracteristic în pronunțarea numelor... de localități și regiuni spaniole e cel francez: Elviră, Granadă etc.” (6, p.294).

Cea mai aproape de adevăr este totuși opinia lui Al.Ciorănescu. Referindu-se la traducerile din spaniolă ale lui Depărățeanu (în special, la balada *Maurul Calainos*), el spunea: „Felul cum traduce Depărățeanu nu lasă prea mult de dorit: versiunea lui e, în genere, îndeajuns de apropiată de text, deși nu respectă forma originalului, care e alcătuit din perechi de versuri, dintre care ultimul în asonanța *a*, pe când el își așează traducerea în strofe de câte patru versuri, din care al doilea și al patrulea rimează” (4, p.78), indicând doar o singură greșeală de interpretare a originalului în traducerea baladei *Maurul Calainos*.

Reminiscente spaniole apar în mai multe poezii ale lui Depărățeanu din cartea *Doruri și amoruri*. Astfel, în *Calul*, trecând în revistă toți caii de o oarecare celebritate, Al. Depărățeanu îi amintește și pe Rocinante, și pe Babieca (scris greșit Rabioca): „*Pe San Jak de Compostela / Timpu acela / Nu văzu triumfător, / Pe Rabioca imortalul / Ce fu calul / Lui Cid el Campeador*”. Iar în alte strofe apar nume ilustre spaniole: „*Și-n romanțele antice / Clar se zice / C-ăl mai nobil armăsar, / Fu Orelia-n spinare / Cu cel mare / Don Rodrigo de Bivar*”. Sau: „*Tot Castilia cea brună / Unde sună, / Subt ferestre și-azi ghitări / Ilustră pe Rocinante / Cui galante / Don Quijote căra scări!*”.

Poezia *Ella* pare a ne oferi încă un posibil nume de inspirație spaniolă. De fapt, pare a fi vorba de pronumele personal feminin, singular, persoana a 3-a: *Ella*, adică *Ea*. La un caz similar cu numele *Ella* ne-am referit în volumul nostru *Ca două gemene surori*, în legătură cu acest nume în proza lui Eminescu (7, p.127).

Referințe bibliografice

1. BĂLĂEȚ, D. *Uitatul Depărățeanu*. Note. In: DEPĂRĂȚEANU Al. Scrieri, București, 1987.
2. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, 1979.
3. CIOBANU, V. *Alexandru Depărățeanu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, anul XI, 1962, nr. 3-4.
4. CIORĂNESCU, Al. *Alexandru Depărățeanu: Studiu critic*, București, 1936.
5. *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918)*, vol. II, București, 1982.
6. CIOCULESCU, Ș., VIANU, T., STREINU, V. *Istoria literaturii române moderne*, București, 1971.
7. PAVLICENCU, S. *Ca două gemene surori*, Chișinău, 1990.

Publicat în *Analele științifice ale Universității de Stat din Moldova, Seria „Științe filologice”, Chișinău, CEP USM, 2004, pp. 372-374.*

O ANTOLOGIE DE POEZIE ROMÂNESCĂ DIN MOLDOVA ÎN VERSIUNE SPANIOLĂ

Publicarea unei antologii de poezie este întotdeauna un adevărat eveniment literar și cultural. Cu atât mai important devine acest eveniment când este vorba de o antologie de poezie tradusă într-o limbă de circulație internațională. La aceste lucruri m-am gândit, atunci când am aflat despre apariția unei antologii de poezie românească din Moldova în versiune spaniolă, publicată la editura „Lumina” cu sprijinul Ministerului Culturii și al Primăriei Municipiului Chișinău. Traducerea din limba română în limba spaniolă a fost realizată de Maria Augustina Hâncu, ea fiind, totodată, și autoarea ediției, adică ei îi aparține selectarea poeziilor incluși în antologie și a poeziilor traduse din creația lor. Să recunoaștem că a fost o sarcină deloc ușoară, pe care autoarea a dus-o la capăt, lucru care trebuie apreciat. Alceva este cu ce fel de versiune spaniolă a acestei antologii ne-am ales și dacă aceasta oferă cititorului de limbă spaniolă o imagine obiectivă a fenomenului poetic de la noi.

M-am bucurat sincer când am aflat, din mijloacele de informare, că a fost lansată o asemenea antologie, eram curios să aflui cine a realizat traducerea, dar și m-am întristat, într-un fel, că n-am fost și eu prezent la lansare: nici n-am știut că se pregătea un asemenea eveniment, nici n-am fost invitat. La noi, la asemenea manifestări, de cele mai multe ori sunt invitate personalitățile, așa că, nefăcând parte din această categorie de intelectuali și neavând vreun document care să confirme calitatea mea de „personalitate”, m-am mulțumit cu vestea. Dar mare mi-a fost mirarea când, peste o vreme, doamna traducătoare m-a sunat și mi-a adus un exemplar la catedră, rugându-mă să-mi spun, eventual, părerea pe undeva prin presă. I-am spus că dacă va fi cazul, o voi face. La nicio săptămână mă sună și mă întreabă dacă am citit cartea. I-am răspuns sincer că nu reușisem s-o citesc, dar din cele ce apucasem să răsfoiesc și să citesc, mai ales după lectura traducerilor din Alexei Mateevici, i-am spus că nu mi-au plăcut. La întrebarea: „Ce anume nu mi-a plăcut?” nici nu am știut ce să răspund, pentru că într-adevăr nu puteam formula clar ce anume, dar simțeam că ceva le lipsea acestor traduceri. Acel „ceva” a început să se contureze mai clar pe măsura înaintării în lectură. La unele aspecte ale acestui „ceva” mă voi referi în continuare, fără a pretinde însă că am și dreptate în toate. Este opinia unui cititor, care cunoaște, fie și în linii generale, atât poezia de la noi, cât și limba spaniolă. De fapt, cine la noi ar fi trebuit să aprecieze măcar cumva calitatea acestui volum? Și poate

chiar înainte de a fi publicat, pentru a corecta ceea ce se putea corecta, dar și pentru a se evita irosirea banilor publici. Voi evidenția doar două aspecte. Primul se referă la antologie, ca atare, al doilea vizează calitatea traducerii.

Am înțeles că volumul reprezintă o „antologie” de poezie românească din Moldova (adică din Republica Moldova, nu din toată Moldova), ceea ce ar trebui să însemne o antologie dintre multele posibile, nu „antologia” poeziei românești din Moldova de dincoace de Prut. Cât de reprezentativă este această antologie? La această întrebare ar putea răspunde specialiștii în ale antologiilor, deși problema antologiilor nu e chiar una atât de simplă, cum poate părea la prima vedere. Mie mi s-a părut cam subiectivă această antologie: începe cu Alexei Mateevici, dar mai departe nu este clar criteriul care a stat la baza selectării poeziilor și a poeziilor. Pentru că nu este nici cel generațional, nici cel valoric, nici oricare altul, decât, poate, criteriul „lipsei oricărui criteriu”. Este prezentată mai bineșor generația autoarei, în rest – nu prea. Lipsesc multe nume și încă dintre cele reprezentative: Aureliu Busuioc, Ion Vatamanu, Dumitru Matcovschi, ca să dau doar câteva, dar poate că aceștia nu ne mai reprezintă? De ce? Sau poate au fost incluși doar poezii care au dorit? Poeziile au fost selectate de autoare sau propuse de poezii înșiși? Cât de reprezentative sunt acestea au decis poezii sau doar autoarea antologiei? Cred că ar fi fost cazul să se spună ceva la acest capitol, cel puțin într-o notă. Aflăm doar din „binecuvântarea” lui Iulian Filip, din capul volumului, că traducătoarea a avut ca model o antologie tradusă în limba franceză și apărută la Aix-en-Provence. Spun aceste lucruri pentru că, prin asemenea cărți adresate publicului din Occident, se creează o anume impresie despre fenomenul poetic din estul Europei și, dacă procedăm în afara unor criterii bine stabilite, riscăm să deformăm fenomenul, să manipulăm, să-i promovăm, pe nemerit, pe unii și să-i ignorăm pe alții.

Al doilea aspect, și cel mai important, poate, pentru mine, vizează calitatea traducerii. Trebuie spus din capul locului că traduceri realizate de Maria Augustina Hâncu lasă mult de dorit. Ai impresia că s-a tradus pur și simplu cuvânt cu cuvânt, fără a lua în vedere particularitățile artistice, caracterul specific al limbajului fiecărui poet. Poate că traducătoarea a lucrat foarte mult, dar care traducător nu lucrează mult? Cel mai mare defect al acestei versiuni spaniole este că traducătoarea nu stăpânește bine limba în care traduce.

Despre traducătoare nu știm multe lucruri, dar este mai mult ca sigur că nu este absolventă de spaniolă. Iar dacă e să dăm crezare celor

mărturisite de Iulian Filip în cuvântul său de la începutul volumului (tradus cu o sumedenie de greșeli în spaniolă), precum că traducătoarea a stat un an cu o bursă la Barcelona, studiind dreptul, și unde „a cunoscut îndeaproape poezia contemporană spaniolă” (antologia nu prea face dovada acestui lucru), aceste cunoștințe de poezie spaniolă contemporană nu au fost suficiente pentru a realiza o traducere bună. Pentru aceasta era necesară și o cunoaștere bună nu numai a poeziei contemporane spaniole (lucru de care mă îndoiesc), dar și a limbii spaniole. Însă nu trebuie să ne mirăm: se schimbă timpurile, se schimbă și traducătorii, pleacă traducătorii erudiți, le iau locul alții – însă doar cu pretenții de erudiți.

Ceea ce nu mi-a plăcut în această antologie este, în primul rând, nivelul ei artistic. Antologia este plină de fel de fel de greșeli de gramatică, de neînțelegere a cuvintelor în limba spaniolă, din dicționare luându-se uneori nu tocmai sensul potrivit. Se întâlnesc și cazuri de neînțelegere a textului original, adică în română. Ce să mai spun de specificul imaginilor artistice, de calitățile estetice ale limbajului poetic, dacă se traduce cuvânt cu cuvânt, nici tu rimă, nici tu ritm. Mai reușită este traducerea versurilor unde nu-i rimă, unde parcă nu-i nici ritm, dar să nu uităm că, și în aceste cazuri, există un ritm interior al poeziilor, pe care trebuie să-l simți, să-l descoperi, să-l transpui cu mijloace specifice limbii poetice spaniole, exploataând, bunăoară, asonanțele, caracteristice poeziei spaniole, în locul rimelor din original. S-ar putea face inclusiv o catalogare a tipurilor de greșeli comise, dar aceasta depășește cadrul acestei comunicări. Voi aduce un șir de exemple de cum nu se spune în spaniolă, pe care și un începător în studiul limbii spaniole le cunoaște, iar într-o traducere sunt, pur și simplu, inadmisibile:

„...de abajo nosotros” („... de sub noi”) – p.24-25;

„... por los ecos de uno deseo mudo” („...de ecourile unei dorințe mute”) – p.26-27;

„... saliendo el dedo entre hojas” („... scoțând degetul printre file”) – p.70-71;

„Escapo de una como carga” („Scap dint-un fel de corvoadă”) – p.88-89;

„Caminas versando sudores” („Mergi vărsând sudori”) – p.94-95;

„cuando ya nadie le da ninguna posibilidad” („când nimeni nu-i mai dă nicio șansă”) – p.102-103;

„... una huella de agua plateada” („... o dără de apă plată”) – p.102-103;

„Como un segundo, en el cual la Eternidad tendría” („precum o secundă, în care încape Vecia”) – p. 112-113;

„y de una sequía al fin” („și dintr-o secetă pe terminate”) – p.124-125;

„Como si así habría sido” („De parcă-așa s-ar fi căzut”) – p.176-177;

„Uno tenía discursos en el foso de los leones” („Unul ținea discursuri în groapa cu lei”) – p.248-249;

„el idioma se desata” („Limba se dezleagă”) – p.286-287;

„Tuvimos los dos invadidos a veces por el asombro” („Am fost ambii cuprinși uneori de uimire”) – p. 290-291.

Sunt doar unele greșeli selectate pe sărite, de la o pagină la alta, dintre mulțimea de inadvertențe de tot felul: încurcături de feminin cu masculin, și invers (articol, pronume, substantiv), în textul original și în cel tradus; nerespectarea singularului și pluralului în ambele texte; nerespectarea timpurilor în cazul verbelor și multe alte aspecte și subtilități în ambele limbi. Iar cazurile cu verbul „correrse”, care în spaniola vorbită are și niște conotații greu de spus în glas, pun capac la toate: „Con tu alma te estás corriendo hacia la vida” („Cu sufletul tău alergi către viață”) – p.36-37 sau „... me corro entre vosotros” (alerg printre voi”) – p.192-193, dar și enumerarea aceluiași verb „correrse” în poezia de la paginile 226-227: „Se corren los instantes en su rapidez, / Se corren los años como una nube de pájaros – en el vuelo, / Se corren los recuerdos de nosotros...” („Fug clipele în goana lor, / Fug anii ca un stol – în zbor, / Fug amintirile de noi...”). Următorul fragment tradus din poezia lui Nicolae Dabija „Ea era așa frumoasă...” poate ilustra cât se poate de bine calitatea traducerii în limba spaniolă:

*Su paso lo respiraba.
Oh, en aquel momento no dudaba
Que habremos traído, nuestra parte,
Aquel olor, aquella tarde
Hacia más allá de la muerte.
O todavía más aparte.*

*(pasul ei îl respiram.
O, -ncă atunci nu știam
c-aveam cu noi a purta
Mirul acela, seara cea
Până dincolo de moarte.
Ori poate și mai departe).*

În special, aş vrea să mă opresc asupra traducerii unor poezii din creația lui Alexei Mateevici și Grigore Vieru, două figuri emblematice ale poeziei basarabene din secolul trecut. Antologia se deschide cu câteva poezii ale lui Alexei Mateevici, prima fiind cunoscuta poezie „Limba noastră”, devenită Imnul Național al Republicii Moldova. Deși conține și unele strofe traduse, în general, bine, cele mai multe sunt totuși nereușite. Reducerea în versiunea spaniolă a unei silabe din rândul al doilea al primei strofe strică totul chiar de la început:

*Nuestra lengua, un tesoro
En lo hondo sumido,
Un collar de piedras de oro
Sobre el país extendido.*

În primul vers s-ar fi putut păstra verbul: „Nuestra lengua es un tesoro”; ultimul rând nu exprimă bine sensul versului „Pe moșie revărsată”. Strofa a doua conține două versuri mai reușite și altele două – mai puțin reușite. Strofa a treia pare a fi mai bine lucrată, dar nu se respectă numărul de silabe în versul al doilea. Strofa a patra șchioapătă și ea, iar ultimul rând este cu totul neinspirat: „Con sudor el país han santificando”. Următoarele patru strofe par pe alocuri reușite, dar, în ansamblu, nu lasă o impresie bună. Nici ultimele patru strofe nu se deosebesc de celelalte, în plus, vocativul la plural „Înviați-vă” devine singular de politețe „Resucite”, deși, mai încolo, se revine la forma de plural („tendrán, no llorarán”). Ultima strofă repetă carențele traducerii din prima strofă. Iar, în ansamblu, traducerea acestei poezii, cu care se deschide antologia la care ne referim, parcă anticipează proasta calitate a traducerii tuturor poemelor. Uneori ai impresia că se traduce cuvânt cu cuvânt, uitându-se că se traduce, totuși, poezie, nu proză, deși și aceasta cere din partea traducătorului un lucru migălos asupra cuvântului. Autoarea traducerii nu acordă atenția cuvenită aspectului prozodic, de unde rezultă una dintre deficiențele cele mai regretabile ale traducerii acestui poem, la lectura versiunii spaniole, cititorul poticnindu-se mereu din cauza nerespectării numărului de silabe din original. Traducerea celorlalte poezii ale lui Mateevici „Mama” și „Eu cânt” este realizată la același nivel artistic prost. Astfel, constatăm, din nou, nerespectarea aspectului prozodic în versiunea spaniolă a poeziei „Mama”, dar și a poeziei „Eu cânt”, în care nu lipsesc nici alte gafe (necunoașterea reacțiunii verbale: „yo canto a los que...” și nu „yo canto los que...”), deși tot în această poezie întâlnim și

variante corecte: „A esos obreros fuertes / Yo con orgullo los canto!...” sau „A esos yo los canto!...”; nesiesizarea nuanțelor unor cuvinte ca „todavía” și „aún”, „pero” și „sino” ș.a.

Lucrurile nu stau mai bine nici în cazul traducerii poeziilor din creația lui Grigore Vieru. Poemul „Un secol grăbit” pare foarte traductibil, versiunea spaniolă urmează cuvânt cu cuvânt textul original. Traducerea unor asemenea poeme nu cere aproape niciun efort din partea traducătorului, cu excepția cunoașterii vocabularului și a gramaticii, dar și aici traducătoarea se încumetă să ne ofere variante incorecte de reacțiune verbală, de folosire a articolului sau de redare neadecvată a sensului din original, cum ar fi următoarele versuri: „Gura uită de inimă / Ideea de cel care o a născut”, traduse astfel: „La boca olvida el corazón / La idea de donde nació”. Cunoscuta poezie „Pasărea” apare într-o traducere cam greoaie, din care a dispărut ritmul și rima originalului, iar, odată cu ele, și farmecul întregii poezii:

*Cuando ha vuelto
A sus pollitos con la comida,
Ha encontrado el nido desierto
Y enmudecido.
Los ha buscado
Hasta que su pluma fue cana,
Y en el pico
La semilla ha germinado.*

Am sugera doar câteva lucruri: pasărea și-a căutat puii până îi albise pana, deci înainte de vreme, de aceea nu se prea potrivește cuvântul spaniol „cana”, ceea ce înseamnă, în primul rând, „cărunt”, iar în spaniolă mult mai reușită ar fi fost varianta în care ar fi fost folosite verbele „ponerse” sau „volverse”, și poate nu „cana”, ci „blanca”, dar în niciun caz „fue cana”.

Lasă mult de dorit și traducerea nu mai puțin cunoscutei poezii „Făp-tura mamei”, pe care o reproducem exact mai jos, inclusiv titlul:

*La criatura de la madre
Ligera, madre, ligera,
Te marcharías andando
Sobre las semillas que vuelan
Entre cielos y tierra.*

*En las miradas con cierto miedo,
Eres sin embargo feliz
La hierba sabe cómo te llamas,
La estrellas saben lo que piensas.*

Câteva întrebări i-am adresa traducătoarei: Știe traducătoarea toate sensurile cuvântului spaniol „criatura” și crede că tocmai acest cuvânt redă sensul românescului „făptura” din original? De ce apare accentul în cuvântul „ligera”? Ce-ar trebui să însemne fraza „Te marcharías andando”? De ce „la estrellas saben”, și nu „las estrellas saben”, dar și de ce „stele”, la plural, când la Vieru citim „steaua”? Schimbă asta ceva? Nu mai comentăm aspectul prozodic. Meditând asupra acestei traduceri, mi-a venit în cap și mie următoarea variantă, una dintre multele posibile, dar, aș vrea să cred, mai bună:

*Ligera, madre, ligera,
Que podrías ir pisando
Entre el cielo y la tierra
Las semillas volando.*

*Con cierto miedo en los ojos
Sin embargo feliz eres,
La hierba sabe tu nombre
La estrella – en lo que piensas.*

Am zăbovit asupra traducerii în limba spaniolă a câtorva poezii din creația lui Alexei Mateevici și Grigore Vieru, dar același lucru s-ar putea spune și despre aproape majoritatea poeziilor incluse în această antologie, excepție făcând, poate, traducerea poemelor în vers alb, care pare a fi mai bună, deși și acolo se cere respectat un anume ritm interior. În limitele acestei comunicări, nu putem comenta mai multe cazuri concrete, dar și din cele spuse mai sus rezultă că această versiune spaniolă a poeziei basarabene nu poate fi considerată una reușită. Traducerea însă a fost acceptată și publicarea ei a fost finanțată, cazul este consumat și ne aflăm în fața faptului împlinit. Ce urmează? Logic ar trebui să urmeze răspândirea ei în spațiul atât de vast al țărilor în care se vorbește spaniola. Ar fi un lucru foarte bun, vestul ar cunoaște poezia unei țări din est. Dar ne întrebăm: nu ar fi fost cazul să oferim vestului un produs de calitate, bine făcut? Spaniolii sau latinoamericani, manifestând un sentiment de

respect, poate nu ne vor spune chiar în față că această carte este plină de greșeli în limba spaniolă, mai curând vor lăuda traducătorul, care s-ar putea să facă inclusiv ocolul lumii hispanice și să-și închipuie că este un geniu. Astăzi totul e posibil. Dar un lucru elementar traducătoarea ar fi putut să-l facă înainte de a publica antologia: să se consulte cu un hispanist, cu un bun cunoscător al limbii spaniole, dar și al limbii române, ceea ce ar fi condus, cel puțin, la asigurarea unui nivel lingvistic acceptabil al acestei versiuni spaniole.

Publicat în „*Esturi și Vesturi: literatură, filozofie, cultură*”.
Conferință științifică internațională, Chișinău, 31 mai – 1 iunie
2013, Chișinău, CEP USM, 2013, pp.100-106.

ASPECTE ALE LITERATURII EXILULUI SPANIOL

Este un lucru firesc că istoria și critica literară spaniolă din ultimele decenii îndeplinesc deocamdată o datorie neachitată definitiv: valorificarea literaturii exilului spaniol și integrarea ei în procesul literar contemporan, recuperarea ei pentru istoria literaturii spaniole, în general. Această misiune nu este una simplă, cum ar părea la prima vedere. Decenii la rând parcă erau două literaturi spaniole: una în exil, iar alta în țară, între ambele nu exista aproape niciun contact. Unii vorbeau despre o literatură a învingătorilor și despre alta, a învingătorilor, alții doreau să dea uitării războiul civil și opera scriitorilor din exil. Treptat însă, între ambele literaturi, s-a stabilit o anumită legătură. Carlos Blanco Aguinaga, unul dintre autorii unei istorii sociale a literaturii spaniole (1), mărturisea că, prin „istorie socială”, se avea în vedere o încercare de istorie „marxistă” a literaturii spaniole, iar creația unor scriitori spanioli era împărțită în opera scrisă în țară și opera scrisă în exil, lucru pentru care autorii acestei istorii a literaturii spaniole au fost și criticați. În condițiile regimului franchist, nu era atât de ușor să recuperezi creația scriitorilor exilați din considerente politice, în primul rând. Ulterior, în diferite volume, dedicate literaturii spaniole contemporane, creația scriitorilor exilați nu se mai împărțea în „până și după 1939”, ca, de exemplu, în volumele VII și VIII ale seriei *Istoria și critica literaturii spaniole*, sub îngrijirea lui Francisco Rico (2). Mult mai important era ce se spunea în compendiile de literatură contemporană despre opera scriitorilor spanioli scrisă în exil, dar se spunea foarte puțin și foarte sumar, cu unele mici excepții, de exemplu,

poezia din exil a lui Rafael Alberti sau proza exilului, în special proza lui Francisco Ayala, Max Aub, Ramón J. Sender, Manuel Andújar ș.a. Ca să nu mai vorbim despre o întreagă generație de scriitori spanioli care s-au făcut scriitori în exil, a căror operă este ignorată în totalitate.

Treptat, în unele compendii de literatură spaniolă contemporană, au început să apară chiar capitole întregi dedicate literaturii din exil, încercându-se evidențierea unor linii tematice sau a unor tipologii ale genurilor literare cultivate de scriitorii spanioli din exil, ca în volumul VIII al *Istoriei și criticii literaturii spaniole*, coordonată de Francisco Rico. Și dacă despre unii autori se mai cunoștea câte ceva, cum ar fi, bunăoară, despre Max Aub, César Arconada, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Manuel Andújar, mulți alții rămâneau aproape necunoscuți până nu demult. Creația acestora din urmă suscită tot mai mult interesul cercetătorilor literaturii spaniole, diverse aspecte ale literaturii exilului spaniol fiind prezentate atât în studii de specialitate, cât și în cadrul unor colocvii și simpozioane.

În comunicarea noastră, vom încerca să evidențiem doar unele aspecte ale literaturii exilului spaniol, fără a pretinde la o prezentare exhaustivă a acestei probleme, asupra căreia s-au aplecat până în prezent numeroși cercetători. Vom insista mai mult asupra aplicării unor criterii metodologice cât mai adecvate pentru integrarea acestei literaturi în procesul literar contemporan. Bibliografia literaturii exilului spaniol a atins un număr impresionant de lucrări. Pe lângă multitudinea de articole în reviste și comunicări la diferite colocvii și simpozioane, crește numărul studiilor monografice dedicate acestei probleme.

Se știe că cea mai mare parte a scriitorilor spanioli s-au exilat peste ocean, preponderent în țările Americii Latine (unde, cel puțin, nu au avut probleme în privința limbii), dar și în SUA. Cei mai mulți s-au concentrat în Mexic, Argentina, Cuba, dar și în alte țări latinoamericane. Alți scriitori s-au refugiat în mai multe țări din Europa, mai cu seamă în Franța și URSS. Carlos Blanco Aguinaga distinge trei generații de scriitori ai exilului spaniol: generația lui Picasso și Ortega în frunte cu Juan Ramón Jiménez, generația de la 1927 și generația de adolescenți și copii care vor intra în literatură aflându-se chiar de la început în exil, cea din urmă generație putând fi egalată cu ceea ce s-a numit în Spania de după 1939 „generația anilor 50”. Alți cercetători disting mai multe generații de scriitori ai exilului spaniol. Criteriul generațional poate fi luat în considerare la elaborarea istoriei literaturii spaniole din exil, dar acesta nu pare a fi suficient. Cu atât mai mult, cu cât exilul nu i-a afectat în egală măsură pe

toți scriitorii exilați. Pentru unii exilul a însemnat o experiență de viață foarte importantă, dar care nu a generat neapărat și schimbări radicale în evoluția creației lor, în formulele estetice practicate. Pentru alții, exilul a determinat în mod decisiv creația lor ulterioară. Și totuși, în ambele cazuri, nu se poate vorbi de existența vreunei unități, dar și fiecare caz în parte nu reprezintă nici pe departe vreun bloc literar omogen sau uniform. Recuperarea și integrarea nepărtinitoare a literaturii din exil în istoria literaturii spaniole din secolul al XX-lea va trebui întemeiată pe criteriul valoric, pe contribuțiile cele mai remarcabile ale celor mai reprezentative figuri ale exilului spaniol.

Literatura exilului spaniol a trebuit studiată inițial așa cum aceasta s-a dezvoltat în țările unde scriitorii spanioli au ajuns să se stabilească. Până în prezent s-au realizat numeroase studii despre literatura spaniolă din exil, cu precădere din țările Americii Latine (Mexic, Argentina, Cuba ș.a.), din Franța și Uniunea Sovietică, dar și din SUA. Nu e cazul să zăbovim aici asupra acestui aspect, cunoscut astăzi în linii generale. Astfel, datorită strădaniilor mai multor cercetători, se cunoaște cine dintre scriitorii spanioli și în ce țară și-a desfășurat activitatea după părăsirea Spaniei și în ce condiții, cum a evoluat creația lor în perioada exilului, ce reprezintă, în general, opera lor din exil (deși recuperarea operei unora dintre ei mai continuă). A urmat procesul deloc ușor de pătrundere și difuzare a operelor lor în Spania de după 1939, dar, mai ales, calea destul de anevoioasă de integrare a acestei literaturi în corpusul și canonul literaturii spaniole contemporane. Inclusiv revenirea în patrie a multor scriitori a fost posibilă doar în măsura în care regimul franchist le autoriza întoarcerea acasă, iar, odată întorși, aceștia erau supuși, ca și majoritatea spaniolilor, unei aspre cenzuri în ceea ce privește libertatea de expresie, care nu s-a prea schimbat nici după acea modificare de pe la sfârșitul anilor 60, conform căreia nu mai era obligatorie cenzura, însă importanța acesteia se intensifica și mai mult, deoarece responsabilitatea trebuia să cadă acum pe autorii înșiși sau pe editori pentru simplul fapt de a fi publicat opere considerate de cenzori drept activitate delictuoasă.

În asemenea condiții, cercetătorii și istoricii literari nu puteau publica studii despre literatura din exil, în cel mai bun caz, se refereau, în lucrările lor, la doar creația scriitorilor exilați, anterioară războiului civil. Iar dacă se și refereau la opera scriitorilor exilați, posteroară anului 1939, se axau, de cele mai multe ori, pe aspecte ce nu aveau tangență cu politica. Semnificativ este că, în asemenea cazuri, autorii unor astfel de lucrări lasă impresia că operele din perioada exilului ale acestor scriitori „com-

promiși” nu le sunt cunoscute – măsură de precauție aproape obligatorie în condițiile când aceste opere erau interzise, iar simplul fapt că ar fi fost citite echivala cu recunoașterea unei încălcări. Oricum, și în asemenea condiții, în ultimii ani ai dictaturii franchiste, se produce treptat o tot mai mare difuzare a literaturii exilului. Existau „biblioteci clandestine”, prin intermediul lor circulând operele scriitorilor exilați. Au început să apară și lucrări dedicate literaturii spaniole din exil. Chiar dacă autorii erau nevoiți să înlăture ceea ce cenzura considera de cuviință, aceste lucrări au contribuit într-o măsură considerabilă la cunoașterea unei literaturi care, oficial, mai era interzisă. Astfel, Eugenio G. de Nora încearcă să integreze literatura din interiorul Spaniei și literatura din exil în lucrarea sa despre romanul spaniol contemporan (3).

Însă lucrarea de pionierat, în acest sens, este monografia lui José Ramón Marra-López, intitulată *Proza spaniolă din afara Spaniei* (4), din care un fragment este inclus în volumul VIII al lucrării îngrijite de Francisco Rico, amintită mai sus, în care autorul evidențiază marile linii tematice ale prozei exilului spaniol. Printre acestea, autorul distinge patru mari teme: A. *Trecutul*, B. *Prezentul*, C. *Tendința spre abstractizare, intelectualism și simbolism* și D. *Spania inventată: problematica întoarcere*. Referința la trecut este o constantă a literaturii spaniole din emigrație, timpul trecut având cea mai mare semnificație pentru scriitorul exilat și care însemna singura legătură reală și adevărată cu patria, însemna viața plină de sens și de speranță, iar această speranță nu era poate alta decât întoarcerea acasă. Trecutul cuprinde, de cele mai multe ori, copilăria și adolescența, trecutul îndepărtat și trecutul imediat, războiul civil reprezentând un laitmotiv obsedant al celor mai importante opere, scrise în exil, ale lui Ramón J. Sender, Max Aub, Francisco Ayala, Serrano Poncela ș.a.

Prezentul, în literatura exilului, este situația nouă, în care s-au pomenit scriitorii exilați drept o consecință a vieții lor din trecut. Acest prezent este, de fapt, viața din exil, cu toate aspectele ei, o viață impusă de circumstanțe cu adevărat dramatice. Totodată, acest prezent include, treptat, și descrierea noii societăți, în care scriitorul exilat este nevoit să trăiască, dar aceasta este realizată din afară, cu ochii unui străin, la început chiar și în țările latinoamericane, unde, cel puțin, situația lingvistică înlesnea mai ușor adaptarea. Au existat și exilați care au depășit mai ușor această despărțire de patrie și de trecut, abordând noua realitate din exil nu din afară, ci de pe pozițiile unor „oameni de tip internațional”, cum i-a definit Moreno Villa, incluzându-se, el însuși, în această categorie

de scriitori exilați, pentru care patria era acolo unde găseai „un colț de acoperiș, o odaie în care să pui cărțile, o masă de scris și un fotoliu”. Dar și acești „oameni de tip internațional”, care parcă trăiesc în societatea internațională a culturii și se adaptează ușor, încep cu timpul să fie chinuți de nostalgie, de dorința de a reveni acasă, cum au fost Moreno Villa sau Pedro Salinas, deși, în opera lor, nu se simte aproape nimic din această stare de spirit.

Din punctul de vedere al tematicii literaturii exilului, cea mai frecvență și mai plină de amărăciune, dar și de nădejde, a fost tema Spaniei, tema Patriei, elaborată cel mai reușit sub toate aspectele. Departe de casă, de melegurile natale, scriitorii exilați trăiesc nu numai cu amintirile, nu numai cu timpul trecut, dar și cu o prezență permanentă a Spaniei, prin intermediul scrisului. Ca s-o simtă prezentă în viața lor și aproape, ei scriu despre Spania, și-o imaginează, o inventează. Astfel, apare o literatură despre Spania inventată, prezentă în creația lui Max Aub, Ramón J. Sender, Serrano Poncela ș.a. De această temă, a „Spaniei inventate”, este legată alta, poate mult mai interesantă din punct de vedere literar, ideologic și uman, tema „problematicii întoarceri”, după cum o numește José Ramón Marra-López, precizând că diferiți scriitori au rezolvat în mod diferit această problemă în operele lor și aducând exemple din creația lui Sánchez Albornoz, Francisco Ayala, Max Aub, Serrano Poncela, Arturo Barea. Întoarcerea acasă este, într-adevăr, „problematică”. Spania nu mai este cea de odinioară, nu mai este așa cum era în momentul despărțirii de ea, mulți ani în urmă. Sau așa cum și-au imaginat-o scriitorii exilați și cum nu a fost, de fapt, niciodată. Astfel, exilatul trăiește o dramă sfâșietoare, care constă, după cum se exprimase Juan Ramón Jiménez, în a nu fi din nicio altă țară, dar nici spaniol – niciodată de acum înainte. Emigrația este mult mai dureroasă, ea nu se termină cu întoarcerea acasă, când poate să apară ceva și mai rău pentru exilatul revenit în țară: sentimentul că nu mai ai loc în patria ta (dar acum fără a mai putea s-o visezi sau s-o idealizezi). Aceste gânduri se desprind din operele scriitorilor din exil, axate pe tema „problematicii întoarcerii”.

După publicarea cărții lui José Ramón Marra-López, au urmat alte lucrări dedicate literaturii din exil, inclusiv monografiile despre opera din exil a unor autori concreți, cum ar fi monografia lui Marcelino C. Peñuelas despre Ramón J. Sender (5), cea a lui Ignacio Soldevila Durante despre Max Aub (6) sau monumentală lucrare colectivă în mai multe volume *Exilul spaniol din 1939*. În volumul IV al acestei lucrări este inclus studiul lui Santos Sanz Villanueva despre proza exilului (7), un fragment din acest

studiu cu titlul *Probleme ale clasificării prozei din exil* fiind publicat și în volumul VIII al seriei *Istoria și critica literaturii spaniole*, sub îngrijirea lui Francisco Rico (2, p.522-526), în care autorul abordează aspectul metodologic al problemei, și nu numai. Înțelegând și neignorând legătura dintre fenomenul estetic și cel istorico-social, pornind de la un fenomen extraliterar, pentru a eticheta un fenomen literar, Santos Sanz Villanueva consideră că nu toți cei peste o sută de prozatori ai exilului spaniol pot fi puși sub în singur titlu generic, pentru că, între ei, există diferențe nu doar de vârstă, nefiind din aceeași generație (unii născuți în ultimul sfert al secolului al XIX-lea, iar alții – în primul sfert al secolului al XX-lea) și cu greu ar putea constitui o comunitate literară suficientă pentru a-i include într-un singur fenomen literar. Chiar dacă toți s-au exilat urmare a războiului civil din anii 1936-1939, cel mai important și mai dramatic eveniment din istoria Spaniei contemporane. Unii au scris și până la război, alții au început să scrie în anii războiului sau în exil. Ca să nu mai vorbim de unii scriitori care au părăsit Spania în anii dictaturii lui Franco, constituind un alt fel de exil. Recuperarea și integrarea operei lor într-o singură istorie a literaturii spaniole contemporane ar trebui, în acest caz, nuanțată și determinată și de alți factori, nu numai de cel generațional. Pe de altă parte, nu toți și nu în egală măsură au fost afectați de însuși fenomenul exilului: pentru unii acesta a fost determinant, pentru alții – aproape deloc. Ar putea să-i apropie pe toți o anumită tematică mai mult sau mai puțin comună, dar și aici se impun mai multe precizări și nuanțări. Nu se poate vorbi de o literatură cât de cât omogenă. Astfel că literatura exilului, în opinia lui Sanz Villanueva, constituie pentru istoricul literar un lucru nu chiar atât de simplu, cum ar părea la prima vedere. În finalul studiului, este invocată părerea lui Rafael Conte despre literatura exilului, care spunea că „nu e vorba, deci, de un grup literar, ci de un fenomen politic ce a afectat un număr impunător de scriitori foarte diferiți între ei”, iar „literatura spaniolă din exil trebuie considerată, prin urmare, un fenomen individual, nicidecum colectiv, deși foarte masiv” (2, p.526).

După cum am menționat anterior, nu toți autorii de lucrări dedicate literaturii spaniole contemporane au în vizorul lor și literatura exilului. Unii pur și simplu ocolească fenomenul, ca și cum nu ar fi existat, alții îl prezintă foarte sumar și expeditiv. Unii istorici literari consideră că, în cazul scriitorilor exilați, ar trebui luate în considerare următoarele lucruri: semnificația politică a scriitorului sau interpretarea pe care regimul franchist i-a dat-o, ponderea și volumul operei sale până la războiul civil, vârsta, data și forma revenirii în țară, apartenența la vreo generație sau grup ș.a.

În general, elaborarea unei istorii a literaturii spaniole contemporane, care să includă și literatura exilului, integrată în literatura din interiorul Spaniei, nu se reduce la o simplă enumerare de autori și opere. Procesul literar în Spania de după 1939 reflectă o anumită evoluție, marcată de câteva etape și fenomene literare (tremendismul, proza obiectivă ș.a.), la care literatura exilului nu a participat, ea aflându-se într-o anumită izolare. În literatura exilului e mult mai greu de urmărit anumite evoluții în plan estetic, ea continuând, de cele mai multe ori, formulele estetice anterioare războiului civil și având un caracter mai puțin inovator. Oricum ar fi, istoricii literaturii spaniole contemporane fac încercări de a recupera literatura exilului, de a o integra într-o singură literatură spaniolă.

În incheiere, amintim că, deși nu e vorba de un caz similar celui spaniol, noi avem problemele noastre în ceea ce privește elaborarea unei istorii a literaturii române contemporane, care să includă și literatura de dincoace de Prut. Și în cazul nostru apar un șir de probleme de ordin metodologic, istorico-literar, estetic și chiar politic, probleme ce trebuie luate în considerare la elaborarea unei istorii literare cât mai aproape de adevăr.

Referințe bibliografice

1. BLANCO AGUINAGA, C., RODRIGUEZ PUERTOLAS, J., ZAVALA, I.M. *Historia social de la literatura española*, vol. I-III, Madrid, 1979.
2. *Historia y critica de la literatura espanola* (al cuidado de Francisco RICO), vol. VII-VIII, Barcelona, 1980, 1984.
3. NORA, E.G. de. *La novella española contemporánea (1939-1957)*, vol. II, Madrid, 1962.
4. MARRA-LOPEZ, J. R. *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, 1963.
5. PENUELAS, M.C. *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, 1971.
6. SOLDEVILLA DURANTE, I. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, 1973.
7. SANZ VILLANUEVA, S. *La narrativa del exilio. În: El exilio español de 1939*, vol. IV, Madrid, 1977.

**Publicat în „Literatura migrației: deschideri și bariere”.
Conferință științifică internațională. Chișinău, 2-3 iunie 2017.
Chișinău, CEP USM, 2018, pp.171-176.**

CERVANTES Y EL POSMODERNISMO

A la primera vista, el título de esta comunicación podría asombrar a muchos, creyéndose aun que el que se atreve hacer tal asociación – „Cervantes y el posmodernismo” – podría pasar por loco, ya que, como afirmó Vicente Gaos, „si las novelas caballerescas enloquecieron a Don Quijote, *Don Quijote* enloquecio a los cervantistas”. Y sin embargo, nos aventuramos a lanzar este binomio unido mediante la conjunción „y” que implica varios sentidos, buscando entre esos no sólo aquel que podría situar al gran autor español en el contexto del posmodernismo, como a uno de sus lejanos predecesores, sino también otro, que a nuestro modesto parecer, contribuiría a un entendimiento más claro de la esencia misma del tan disputado fenómeno artístico y del concepto del posmodernismo como tal.

Partiendo de lo que no siempre el término utilizado corresponde y cubre completamente la realidad artística que expresa, la noción de posmodernismo requiere en un principio y por lo menos dos interpretaciones posibles.

La primera puede ser vinculada a lo que algunos llaman un nuevo „fin du siècle”, es decir, un estado global de la civilización humana, una época en la historia de la cultura moderna, constituyendo, de hecho, el equivalente artístico de las concepciones de la sociedad posindustrial (poshistoria, posmetafísica, posestructuralismo etc.). Es lo que el culturólogo americano Frederic Jamson propuso llamar „una dominante de la cultura”, de una cultura en crisis cuyos adeptos, según Ihab Hassan, convierten la naturaleza en cultura y la cultura en un sistema semiótico imanente.

La segunda indica la actitud (incluso la relación) frente al modernismo, pero no una inevitablemente de negación, sino también de continuidad. En ese sentido, el posmodernismo representaría un fenómeno que aparece más bien del modernismo que uno después del modernismo, numerosas innovaciones artísticas de ese último sirviendo de fundamento o de plataforma para el posmodernismo y que, por extraño que pareciera, empiezan a „clasicizarse”, con el tiempo, en el posmodernismo, llegando a convertirse en rasgos o signos distintivos suyos.

Precisamente esos rasgos característicos del posmodernismo hicieron que apareciera una lista de modernistas, en los cuales se buscaron y se encontraron „anticipaciones” del fenómeno discutido (Joyce, Eliot, Proust, Gide, Kafka, Borges, Musil y otros), y de precursores (Flaubert,

Baudelaire, Mallarmé, Hoffmann, Sterne y hasta el mismo Cervantes). Así que la relación de Cervantes con el posmodernismo estaría justificada ya desde este punto de vista, el posmodernismo reivindicando a Cervantes entre sus predecesores. Es muy interesante que uno de los autores arriba mencionados, Jorge Luis Borges, que tampoco se sincroniza cronológicamente con el posmodernismo, pero es uno de sus más famosos representantes, haya manifestado gran preocupación por Cervantes y *Don Quijote*, publicando en 1939 un cuento como *Pierre Menard, el autor de „Don Quijote”* donde se trata de un escritor que se propuso recomponer, reescribir algunos capítulos de la novela de Cervantes y de tal manera que no cambiase letra alguna. Dice allí Borges que los textos de Cervantes y de Menard son idénticos en el aspecto verbal, pero el segundo es infinitamente más rico por el contenido. Más ambiguo, dirían sus calumniadores, porque la ambigüedad es riqueza. Es difícil decir que más hay en el cuento de Borges: admiración por la finura del Maestro o burla pérfida ante su debilidad.

Nos atreveríamos a afirmar que Cervantes había anticipado el tipo de autor posmodernista de hoy, sus obras, si no todas, por lo menos las más importantes, teniendo suficientes afinidades tipológicas con los textos posmodernos. El caso de Cervantes podría aclarar, por consiguiente, algunos aspectos fundamentales del posmodernismo y su lugar en el sistema de la cultura universal.

De entre las concepciones que se refieren a la esencia del posmodernismo en relación con el modernismo o las vanguardias históricas parecen más constructivas aquellas que tratan de situarlo en el panorama de la evolución de la cultura universal en general, de la sucesión de las épocas y de las corrientes artísticas. Una de éstas es precisamente la a que aludimos al principio de nuestra comunicación y que trata de los aspectos generales, tipológicos del arte posmodernista, y no de los puramente individuales o específicos. Decía Umberto Eco que el posmodernismo no es un fenómeno cronológicamente fijado, sino un estado de espíritu y que cada época tiene su posmodernismo como su manierismo y, añadiríamos, que cada época tiene también su modernismo o vanguardias. De esta concepción se desprenden dos modalidades o tipos de separación, de distanciamiento o de reacción de una corriente o época frente a la cultura precedente: la primera se caracteriza por el desarme de la cultura anterior y su reensamblado mediante combinaciones nuevas de los elementos viejos y la segunda se distingue por la negación y la anulación de la cultura precedente y por la creación de otra totalmente nueva. El primer tipo de

reacción sería posmodernista, orientado más hacia el pasado, el segundo – modernista (vanguardista), orientado hacia el porvenir. Toda la historia de la sucesión de las épocas o de las corrientes artísticas, desde la antigüedad hasta hoy día, confirma en general la existencia y la acción de esas dos reacciones o actitudes que pueden ser modeladas en cualquier lugar o etapa del desarrollo de la cultura universal. Por ejemplo y para ser muy corto: frente al Renacimiento el academismo sería la reacción de tipo posmodernista (RP), mientras que el barroco – reacción de tipo modernista (RM); frente al barroco – el rococó (RP) y el clacisismo (RM); frente al clacisismo – el neoclacisismo o el clacisismo de Weimar (RP) y el (pre) romanticismo (RM); frente al romanticismo – el parnasianismo (RP) y el realismo (RM); frente al realismo – el naturalismo (RP) y el simbolismo (RM); frente al simbolismo – el acmeísmo (RP) y el futurismo (RM) etc.

Desde este punto de vista la obra de Cervantes incluye los dos tipos de reacciones. Así, *Don Quijote* (pero también *Las Novelas Ejemplares*, *La Galatea*, el teatro) representa la reacción de tipo posmodernista, la novela siendo un reensamblado del género caballeresco, mediante su parodiar, de donde surge la novela de los tiempos modernos. Mientras que *Los trabajos de Persiles y Segismunda* ofrecen la reacción de tipo modernista o vanguardista, representando para aquellos tiempos „una novela para el porvenir” (Sorin Mărculescu), en la que encontramos un verdadero experimento, parecido al de la novela latinoamericana moderna o al de la nueva novela francesa.

La novela *Don Quijote* ha sido escrita no solo en base del conocimiento de la realidad española de su tiempo, sino también en base de la „literatura” que sirve como „material de construcción” de la obra, ensamblada mediante el parodiar y el ironizar las viejas formas literarias, y en primer lugar la novela caballeresca. Con todo lo que la novela de Cervantes, según el autor mismo, „no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballería”, en el capítulo 47 de la primera parte leemos en la respuesta dada por el cura al razonamiento del canónigo de Toledo sobre los libros de caballería: „dijo que con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiera mostrarse en ellos, porque dan largo y espacio campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma... Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria”.

El autor imagina su novela, pero también la está meditando, acudiendo a la organización multinivelar del texto, como en el posmodernismo, la cita (la intertextualidad) siendo un elemento bastante importante en la elaboración de éste. No falta el principio lúdico, el juego de palabras, el „embeleco” del lector. Hacia el último Cervantes manifiesta una actitud especial, preocupándose de cómo va a reaccionar y entender el discurso, „enmascarando” varios sentidos y ofreciendo diversas posibilidades de interpretación. Los libros nacen de los libros – decía Umberto Eco – la originalidad del escritor consistiendo en la construcción narrativa, en la síntesis, en la combinación de las palabras. Michel Foucault en su conocido libro *Les mots et les choses* opina que *Don Quijote* debe ser considerado como „la primera obra moderna”, pero aquí el autor parece haber subrayado no tanto la cualidad de „moderno” cuanto la de „posmoderno”, ya que para Michel Foucault las aventuras de Don Quijote, con sus vueltas y revueltas, están trazando un límite; ponen fin al viejo juego de las semblanzas y de los signos, estableciéndose a la vez relaciones totalmente nuevas. Según Michel Foucault, en *Don Quijote* el lenguaje sale de bajo el régimen del epistema clásico para pasar bajo el régimen del epistema moderno. Desde este punto de vista *Don Quijote* está ilustrando, como mencionó Liviu Petrescu, el camino recorrido por la poética europea de la novela: desde una poética centrada en el carácter referencial del lenguaje hacia una poética centrada en el lenguaje mismo. Así que este cambio de epistema, de un epistema clásico, basado en el principio del mimesis, a un epistema moderno, reivindicado del principio de autoreferencialidad, está anticipado ya por la gran novela de Cervantes. La autoreferencialidad, la autoreflexibilidad, el „colage”, el motivo de la peregrinación son otras tantas características o signos del texto posmodernista que las encontramos en *Don Quijote*. En el mismo orden de ideas se inscribe y la afinidad tipológica de la actitud filosófica del hombre ante el mundo bajo la forma de una percepción fragmentaria, discontinua y por lo tanto pluralista.

Merecería un estudio especial el problema de la relación entre Cervantes y el lector. Pongamos como ejemplo lo que los personajes del mismo *Don Quijote* aparecen como lectores de sus propias andanzas, la segunda parte de la novela siendo un verdadero teatro en el teatro o novela en la novela, exactamente como sucede en *Hamlet*. Dónde termina la vida y empieza la ficción o al revés: dónde termina la ficción y empieza la vida? Es una estética de las fronteras, de los márgenes, tan característica para un posmodernista como Borges, por ejemplo.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA SINUOSA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE SHAKESPEARE Y CERVANTES EN LA REPÚBLICA MOLDOVA

(resumen)

En nuestra comunicación nos proponemos presentar a los interesados algunos aspectos de la sinuosa recepción de las obras de Shakespeare y Cervantes en la República Moldova. Esa sinuosidad se debe a factores tanto literarios como extraliterarios, sobre todo políticos (sin entrar en detalles, precisamos que el territorio de la actual República Moldova estuvo incorporado desde 1812 hasta 1918 en el imperio zarista ruso, desde 1918 hasta 1940 – en Rumanía y después de la segunda guerra mundial – en la ex-URSS. En 1924 en la componencia de la RSS de Ucrania los soviéticos formaron una RASSM con el fin de ofrecer a los moldavos una estatalidad y para poder después, bajo este pretexto, incorporar en ésta el territorio de Basarabia, lo que ha sucedido como consecuencia del ultimátum soviético de 1940, cuando se formó la RSS de Moldavia que existió hasta la desaparición de la URSS y la proclamación de la independencia de la R.Moldova en 1991). Esto imprimió un carácter algo diferente al problema de la recepción natural de una literatura nacional o de la obra de un escritor en otro país o espacio cultural. La aparición de la R.Moldova llevó a la creación de una nueva lengua romance – la lengua moldava que no era otra cosa que la lengua rumana con alfabeto cirílico, pero las autoridades soviéticas insistían mediante „especialistas” que se trataba de dos lenguas parecidas, pero diferentes. En la nueva lengua tenía que escribirse una literatura moldava, a esa lengua tenía que traducirse la literatura extranjera, la lengua rumana siendo prohibida, como prohibido era todo lo rumano, estimulándose el moldavo y el estudio de la lengua rusa. Sin embargo, lo mayoría de los intelectuales seguían la lectura de los libros rumanos, en busca de libros rumanos teníamos que ir a otras grandes ciudades de la URSS, donde la red de librerías „Drujba” („Amistad”) proponía literatura de los países socialistas. En la capital moldava una librería de esta red fue cerrada después del verano de 1968, como respuesta a la actitud de Rumanía frente a los acontecimientos de Checoslovaquia.

Partiendo de esas circunstancias, la recepción de la obra de Shakespeare y Cervantes se producía en tres lenguas: moldava, rusa (muy estimulada) y rumana (oficialmente prohibida, pero, de hecho, cultivada y funcional, a pesar de todas las persecuciones.

El enfoque metodológico es el mismo que utilizamos en muchos de nuestros trabajos, incluso en una tesis doctoral sobre la recepción de la literatura española en el espacio cultural rumano, tratando de entretrejer de una manera cuanto más convincente el comparatismo tradicional con las nuevas adquisiciones debidas a las teorías modernas de la lectura y de la recepción.

El modelo metodológico que elaboramos, partiendo de una sugerencia del hispanista rumano Paul Alexandru Georgescu, propone estudiar la recepción de una literatura o de las obras concretas de un autor en otro país o espacio cultural, en nuestro caso de las obras de Shakespeare y Cervantes, a tres niveles principales: al nivel de las traducciones, al nivel de las interpretaciones críticas y al nivel de la recepción creativa, es decir al nivel de las obras originales de nuestros escritores, inspiradas o sugeridas por las obras de esos dos grandes humanistas del Renacimiento. Pero no se excluyen otros niveles, por ejemplo, el de la interferencia de los artes (Cervantes o Shakespeare en la música, pintura, teatro etc. del país receptor). Se trata, según nuestra opinión, de un modelo de larga aplicabilidad, puesto que los modelos son, generalmente, transferibles y verificables.

Las condiciones en las que transcurrió la vida espiritual en este territorio rumano (anexado por la Rusia zarista y revenido a la normalidad, es decir, a sus orígenes rumanas en el período interbélico, luego reanexado por la ex-URSS hasta la proclamación de la independencia) llevaron a un tipo de recepción diferente del de otros países. No es que sea un tipo de recepción mala o inaceptable ya que tiene sus ventajas y sus desventajas. Veamos cómo se produjo concretamente la recepción de la obra de Cervantes y Shakespeare a los tres niveles anteriormente mencionados.

1. La recepción al nivel de las traducciones. Las traducciones al moldavo de las obras de Shakespeare y Cervantes fueron muy escasas por falta de anglistas e hispanistas de formación quienes hubieran podido realizar o estimular de una u otra forma las traducciones.

Por eso se puede hablar solamente de unos intentos de traducir *Don Quijote* y *Las novelas ejemplares*: se publicaron algunos capítulos del *Quijote* traducidos por el profesor Nicanor Rusu, italianista de formación, pero buen conocedor también del castellano. De las *Novelas ejemplares* se publicó *La Gitanilla*, traducida por otro profesor hispanista Ion Dumbrăveanu. Estas traducciones hechas directamente del castellano fueron incluidas en un libro-homenaje a Cervantes con motivo de los 350

años pasados después de su muerte. Se tradujo al moldavo también una adaptación del *Quijote* para los niños, pero la traducción fue hecha del ruso. Por otra parte, los traductores no se hubieran atrevido a traducir las obras de Cervantes al moldavo, siendo conscientes de que existían buenas traducciones rumanas a las que acudían los lectores y los críticos interesados. Además, existían traducciones buenas hechas al ruso que servían a los que conocían la lengua rusa.

También se tradujeron al moldavo, y siempre del ruso, algunas obras de Shakespeare, por ejemplo, las tragedias *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Rey Lear*, las comedias *La duodécima noche*, *Mucho ruido para nada* y otras, en la mayoría de los casos para la puesta en escena en los teatros moldavos. Esas traducciones del ruso transmitían el mensaje de las obras dramáticas de Shakespeare, pero desde el punto de vista artístico o estético cedían mucho a las rumanas o rusas, por eso una buena parte de los lectores instruidos, para no decir modelos, preferían las traducciones al rumano o al ruso.

2. La recepción al nivel de las interpretaciones críticas. En el caso de las interpretaciones críticas moldavas de las obras de Cervantes y Shakespeare se puede decir lo mismo que en el caso de las traducciones. La falta de hispanistas-cervantistas y de anglistas llevó a que los pocos intentos de comentar la obra de los dos humanistas pertenecieran a algunos críticos moldavos, como es Mihai Cimpoi, o a los profesores de literatura universal y comparada, los textos de los últimos siendo casi siempre apuntes de sus cursos universitarios, como es el caso del profesor Lev Ceza.

Anglistas que se preocupasen de la obra de Shakespeare no tenemos hasta ahora, excepto algunos profesores de literatura inglesa, pero cuyos intereses de investigación no yacen en la obra de Shakespeare.

En cuanto a Cervantes, excepto algunos críticos moldavos, tenemos hispanistas de formación, pero esos hispanistas no son cervantistas. como es mi caso, aunque he publicado un curso sobre la recepción del *Quijote* en el espacio cultural rumano y también capítulos sobre Cervantes en los manuales para la segunda enseñanza. Con motivo de diversos aniversarios se publicaron artículos conmemorativos, pero éstos no contenían interpretaciones originales o nuevas. En esas condiciones de carencia de interpretaciones críticas dignas de ser tomadas en cuenta los interesados acudían a las monografías y los estudios rumanos y rusos.

3. La recepción al nivel de la literatura original o la recepción creativa. Este tipo de recepción presupone que un escritor de la literatura receptora, que es también lector, puede crear obras inspiradas de la lectura o del estudio de la obra de un escritor extranjero. En nuestro caso se trataría de obras de inspiración cervantina o shakesperiana. Esta recepción creativa o creadora tiene raíces tanto en el comparatismo de tipo tradicional, es decir, en el estudio de las influencias, como también en las teorías modernas de la lectura y de la recepción.

Si en el caso de Cervantes tenemos hasta unos estudios de la recepción creativa moldava (poesías dedicadas a Cervantes o a Don Quijote, el tema del quijotismo en la literatura rumana de Moldova), en el de Shakespeare las cosas son más modestas. Sin embargo se ha escrito algo dedicado a Shakespeare y a sus personajes célebres.

En conclusión, la recepción moldava de la obra de Cervantes y Shakespeare fue inferior a las traducciones, a los enfoques críticos y a las recepciones creativas que se realizaron en las lenguas rumana y rusa. Por eso la recepción de la obra de Cervantes y Shakespeare tuvo lugar preponderantemente por intermedio de la recepción rusa, oficialmente estimulada, o de la recepción rumana, oficialmente prohibida, pero existente clandestinamente. Actualmente, casi no se hace nada típicamente moldavo, excepto algún tipo de recepción creativa esporádica, beneficiándose, en general, de lo que ofrece Rumanía, pero también Rusia (traducciones e interpretaciones críticas).

Bibliografía selectiva

1. ALONSO, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1950.
2. BAGNO, V.E., *Dorogami ..Don Kihota*”, Kniga, Moskva, 1988.
3. BĂICULESCU, G., DUȚU, AL., TASSU-TIMERMAN, D. *Echos ibériques et hispano-américains en Roumanie. Bibliographie littéraire sélective*, Bucarest, Commission Nationale de la R.P.R., 1959.
4. *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918)*, vol.II, Editura Academiei R.S.R., București, 1982.

**Publicat în XXI Simposio de la SELGIC
(Sociedad Española de Literatura General y Comparada),
10-12 de noviembre de 2016, Santander, pp.27-28.**

LA CONDESA EMILIA PARDO BAZÁN Y LA LITERATURA FRANCESA

Son pocos los escritores españoles del siglo XIX quienes podrían compararse con la condesa Emilia Pardo Bazán (1852-1921) por la envergadura de las preocupaciones intelectuales y la extraordinaria capacidad de trabajo. En cuanto al volumen total de lo que ha dejado escrito parece que Emilia Pardo Bazán ha cedido entre sus contemporáneos solamente a Benito Pérez Galdós, el prolífico novelista español del siglo XIX. La condesa Emilia Pardo Bazán ha cultivado casi todas las formas literarias: es autora de novelas y cuentos, versos y obras dramáticas, ensayos, estudios y artículos de historia y crítica literaria etc. Según M. Menéndez y Pelayo, sus preocupaciones intelectuales eran muy diversas: „de la aritmética hasta las ciencias naturales, de la historia hasta la filosofía, de la mística hasta la novela realista” (1, p. 101). Los 43 volúmenes de sus *Obras completas* confirman su vasta y prodigiosa actividad literaria y publicística. Además, la condesa Pardo Bazán fue una de las más ilustres mujeres intelectuales de su tiempo, una luchadora por los derechos de la mujer y por su emancipación.

Nació en La Coruña (Galicia) en una familia de aristócratas. Siendo liberal y republicano, su padre no se oponía a sus aficiones literarias. La futura escritora recibió una buena educación, típica para la clase a la que pertenecía. En la formación de su personalidad y de sus horizontes intelectuales un papel decisivo jugaron las vastas lecturas de la literatura clásica y contemporánea. Conocía varios idiomas extranjeros y leía libremente en francés, italiano, alemán e inglés. Precisamente mediante esas numerosas lecturas Emilia Pardo Bazán ha penetrado en las más diversas esferas de la actividad humana: historia, filosofía, ciencias naturales, literatura, artes etc. Viajó mucho por los países de Europa, manifestando un gran interés por la historia de la civilización de varios pueblos y naciones. La condesa Emilia Pardo Bazán fue una de las figuras más importantes de la vida literaria española de su época debido al carácter muy diverso de su obra, a su vasta erudición así como a su actividad de divulgación en España de las nuevas tendencias y corrientes en la literatura y del arte europeos que conocía mejor que nadie de entre sus contemporáneos.

Gozó de una gran popularidad, siendo elegida presidenta de la sección literaria del Ateneo de Madrid y jefa del Departamento de Literaturas Neolatinas de la Universidad Central de Madrid, llegando

a ser la primera mujer catedrática de España. Desempeñó una amplia actividad dentro del movimiento feminista del país y fue iniciadora de la publicación de la „Biblioteca de la mujer” en la que vieron la luz muchas de sus obras de gran diversidad temática. La sociedad española no estaba acostumbrada a las figuras de mujeres novelistas, tanto más de mujeres críticos o historiadores de la literatura, mujeres oradoras, ensayistas, editoras o catedráticas. Por eso el mundo intelectual de España fue escandalizado en el verdadero sentido de la palabra cuando se enteró de lo que Emilia Pardo Bazán pretendió obtener un sillón en la Real Academia Española que, para decir la verdad, se lo merecía mucho más que algunos miembros de la ilustre Academia. Pero esa ambición no llegó a realizarse, siendo conocido el espíritu tradicionalista y conservador de la venerable institución varonil que no permitió entre sus paredes la presencia de faldas. Uno de los que se opusieron tenazmente a esa atrevida empresa de la condesa Pardo Bazán fue el escritor académico Juan Valera (1824-1905), autor de un artículo sensacional que llevaba el título *Las mujeres y las academias*, donde propuso irónicamente traer a la Academia, al lado de los 36 sillones, otros tantos para la gloria femenina. Sin embargo, los méritos de Emilia Pardo Bazán fueron apreciados y reconocidos, en su ciudad natal se le instaló una estatua aún cuando la escritora era en vida. Pero su suprema apreciación es el lugar que Emilia Pardo Bazán ocupa en la historia de la literatura española, lugar que nadie se lo disputa.

En el momento cuando Emilia Pardo Bazán apareció sobre el firmamento de la literatura española, la condesa era la más informada de entre sus contemporáneos en problemas de literatura extranjera moderna con todas sus tendencias, especialmente en problemas de la nueva literatura francesa. En sus *Notas autobiográficas* hay numerosas referencias a sus encuentros con los más famosos escritores franceses de la época: Zola, Daudet, los hermanos Goncourt, Huysmans, Maupassant y otros. La renovación de la literatura española contemporánea era posible, según su opinión, mediante el acercamiento a la civilización europea, asimilando sus valores y las nuevas tendencias en su literatura. En este sentido, Pardo Bazán estaba de acuerdo con aquellos intelectuales españoles que consideraban que la salvación de España y su prosperidad dependían de la „europeización”, pero conservando todo lo específicamente nacional. Emilia Pardo Bazán estaba convencida de que España necesitaba una literatura preocupada por los problemas de la vida real, una literatura que correspondiera a los imperativos de su tiempo. Uno de los caminos para alcanzar este objetivo Pardo Bazán lo veía en la asimilación de

los nuevos principios artísticos, objetivos y científicos de estudio de la realidad. Precisamente eso explica su gran interés por la literatura francesa moderna, por el naturalismo francés y la obra de Emilio Zola.

A principios de los años '80 aparecen varias traducciones en castellano de la obra de Zola, acompañadas de numerosos ataques contra la nueva escuela francesa. Estando más informada que otros en los problemas de la nueva literatura francesa, la condesa Emilia Pardo Bazán decidió exponer su punto de vista. En 1882-1883 Pardo Bazán ofrece en el Ateneo de Madrid un ciclo de conferencias que publica en 1883 bajo el título *La cuestión palpitante* que ulteriormente constituyó el primer volumen de sus *Obras completas*. Inmediatamente la condesa fue culpada de intención de transplantar el naturalismo francés en la literatura española, de querer ofrecer como modelo para los escritores españoles la obra y el método de Emilio Zola. *La cuestión palpitante* está considerada hasta hoy día por numerosos críticos e historiadores de la literatura como el manifiesto del naturalismo español, pero esa afirmación no parece totalmente justificada. Entre los investigadores de la literatura española no existe unanimidad en la apreciación del naturalismo en España y de la obra de Emilia Pardo Bazán como perteneciente a la corriente naturalista.

En *La cuestión palpitante* Emilia Pardo Bazán familiarizaba al público español con las nuevas tendencias de la literatura francesa, pero al mismo tiempo trataba de apreciar críticamente la doctrina naturalista, señalando tanto los aspectos positivos como también los negativos de la teoría y práctica artística de Zola. Además, la autora ofrecía informaciones preciosas sobre otros escritores franceses como Balzac, Flaubert, los hermanos Goncourt, Daudet, destacando las particularidades de sus novelas y del realismo francés. Para Pardo Bazán la cuestión palpitante era no solamente el problema del naturalismo, sino también el problema del realismo y las relaciones entre estas dos corrientes literarias. Es que en la época se confundían las nociones de realismo y naturalismo, sobre todo en las literaturas donde el realismo no tuvo gran desarrollo en el siglo XIX. En estas literaturas (española, alemana, italiana y otras) penetraban y se asimilaban a la vez las tradiciones realistas y las naturalistas que venían, por ejemplo, de la literatura francesa y muy a menudo el naturalismo era entendido como el arte de la verdad, objetivo, identificándose con el realismo. Por eso se debe prestar mucha atención al contexto en que los escritores habían expresado una u otra afirmación. Así, en el caso de las afirmaciones del mismo Zola los términos *naturalismo* y *naturalista* no siempre correspondían a la realidad artística que expresaban.

La cuestión palpitante empieza con un capítulo introductorio – *Hablemos del escándalo*, donde la autora habla de la actitud del mundo literario e intelectual de España, y no solamente de España, hacia el naturalismo y la nueva literatura francesa y de su intención de dar una „apreciación imparcial de la fase literaria más reciente y característica” (2, p.52). Sigue un capítulo esencial teniendo un título sugestivo *Entrando en material*, donde Emilia Pardo Bazán trata de diferenciar las nociones de *naturalismo* y *realismo* y expone la doctrina naturalista de Zola, señalando a la vez lo que ella considera „errores” del teórico francés. En el capítulo *Seguimos filosofando* la autora continúa su explicación de las ideas de Zola, que ella no acepta en su totalidad, sobre todo el rígido determinismo del naturalismo, pero afirma que „algunos de sus principios son de grandes resultados para el arte” (2, p.67). Hablando, en el capítulo siguiente, de la importancia del romanticismo para el desarrollo ulterior de la literatura, incluso para el realismo, Pardo Bazán caracteriza en otro capítulo el „estado de la atmósfera” en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, una literatura „fértil, nutrida de hechos, positiva y científica, basada en la observación del individuo y de la sociedad”, una literatura que „profiesa a la vez el culto de la forma artística y lo practica no con la serena sencillez clásica, sino con riqueza y complicación” y „si es realista o naturalista, es también refinada; y como a su perspicacia analítica no se esconde ningún detalle, los traslada prólijamente, y pule y cincela el estilo” (2, p. 95). La escritora considera que „donde más victoriosa se entroniza la realidad, donde está como en su casa, es en la novela, género predilecto de nuestro siglo que va sobreponiéndose sobre los restantes, adoptando todas las formas, plegándose a todas las necesidades intelectuales, justificando su título de moderna epopeya..., en su campo es donde se produce el movimiento realista y naturalista con actividad extraordinaria” (2, p. 98). En los cuatro capítulos que siguen la autora ofrece una breve historia de la novela, desde la antigua hasta la realista del siglo XIX. A continuación Pardo Bazán presenta las figuras más importantes de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX (Flaubert, los hermanos Goncourt, Daudet), pero el espacio más largo está reservado a la personalidad de Emilio Zola (su vida y carácter, sus tendencias, su estilo, el aspecto moral). Además, la autora incurre en el problema del realismo y del naturalismo en Inglaterra y en España, aunque, en su opinión, también en otras literaturas (italiana, alemana, rusa, portuguesa) ha penetrado, con más o menos pujanza, el espíritu del realismo. En el capítulo final la condesa Emilia Pardo Bazán hace algunas

conclusiones tanto referentes a la examinada „cuestión palpitante” como a la apreciación de su trabajo.

Merecen una atención especial las opiniones de Emilio Zola acerca del libro de Pardo Bazán *La cuestión palpitante*. Aunque el libro trata sobre todo de la novela francesa, Zola considera que las mejores páginas son las dedicadas a la novela inglesa. En una entrevista a Rodrigo Soriano, redactor de *La Epoca*, el famoso escritor francés dijo: „Este libro figurará, sin duda alguna, entre los mejores trozos que se han escrito acerca del movimiento literario contemporáneo... Es un libro muy bien hecho, de fogosa polémica: no parece libro de señora; aquellas páginas no han podido escribirse en el tocador. Confieso que el retrato que hace de mí la señora Pardo Bazán, está muy parecido, y el de Daudet perfectamente. Tiene el libro capítulos de gran interés, y, en general, es excelente guía para cuantos viajen por las regiones del naturalismo y no quieran perderse en sus encrucijadas y oscuras revueltas. Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la Sra Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y, a la vez, naturalista; y me lo explico sólo por lo que oigo decir de que el naturalismo de esta señora es puramente formal, artístico y literario” (3, p. 25-26).

Para una apreciación correcta de *La cuestión palpitante* tiene cierta importancia el prólogo de Albert Savine, traductor del libro de Pardo Bazán al francés (1886), donde el autor francés la presenta como una figura muy importante de la literatura española, destacando entre sus cualidades artísticas „la admirable claridad de la inteligencia, la soltura y brillantez del lenguaje y el nervio y el color del estilo” (3, p.19). El traductor suprimió tres capítulos del libro, entendiéndolos excesivamente teológicos para el lector francés, pero Emilia Pardo Bazán consideraba que precisamente estos capítulos eran „la parte de mi obra donde mostré que no aceptaba la teoría francesa sino *sub conditione*” (2, p.19).

En el prólogo a la cuarta edición (1891) de la *Cuestión palpitante* Emilia Pardo Bazán precisaba que al pasar los años se podía ver que este libro suyo no fue „catecismo de una escuela”, como pensaron algunos críticos, sino „exposición de teorías que aquí se habían entendido al revés, con saña y reprobación tan antiliterarias como ciegas y ensayo de crítica de esas mismas teorías, sin pasión ni dogmatismo”. Ese libro no fue una „Biblia del Naturalismo”, como lo habían calificado algunos contemporáneos, „sino una tentativa de sincretismo, tan batalladora en la forma como serena y tolerante en el fondo” (2, p.6).

Para la escritora española el realismo es un arte mucho más amplio y más humano que el naturalismo. Ella admite que el novelista puede recurrir a los servicios de la ciencia, pero rechaza categóricamente la fusión total del arte con la ciencia. La parte vulnerable del método de Zola, según su convicción, es precisamente su intención de identificar el arte con la ciencia. Pardo Bazán rechaza asimismo la extensión mecánica del darwinismo sobre la esfera de la vida humana, rechaza la base positivista del naturalismo, su determinismo cruel y fatal que no concuerda con la doctrina y la moral cristianas. Pero la autora de *La cuestión palpitante* admitía la utilización de algunos principios artísticos de los naturalistas, insistiendo en aceptar todo lo que en el naturalismo de Zola es bueno y serio, es decir lo que se refiere al método, mejor dicho a la forma, dejando de lado lo que es erróneo y arbitrario. Pardo Bazán considera que la técnica narrativa y el arte de la descripción de los naturalistas pueden servir también a otros escritores que no son naturalistas. Pero rechaza la „ideología” naturalista, su determinismo y su fatalismo, afirmando que por ese camino que Zola propone no irá ningún católico.

La literatura francesa fue objeto de muchos otros escritos de Emilia Pardo Bazán, de entre los cuales los más importantes, después de *La cuestión palpitante*, son los volúmenes que llevan el título *La literatura francesa moderna*, donde examina la vida y la obra de los mejores escritores franceses de la época moderna.

Emilia Pardo Bazán fue conocida en los Países Rumanos desde finales del siglo XIX. Breves artículos y notas sobre su personalidad se publicaron en la prensa periódica rumana, donde también vieron la luz las primeras traducciones de algunos de sus cuentos.

Referencias bibliográficas

1. MENENDEZ Y PELAYO, M. *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, Madrid, 1956.
2. PARDO BAZAN, E. *La cuestión palpitante* (4-a edición), Madrid, 1891.
3. SAVINE, A. PRÓLOGO. in: PARDO BAZAN, E. *La cuestión palpitante*, Madrid, 1891.

**Publicat în *Parcours féminins. L'intellectuelle. En hommage à Elena Prus.*
Chişinău, Foxtrot, 2009, pp. 293-297.**

CUPRINS

Cuvânt-înainte.....	3
Momente ale receptării lui <i>Don Quijote</i> în spațiul cultural românesc.....	4
Cervantes si postmodernismul.....	8
Literatura spaniolă la „Convorbiri literare”.....	11
Ștefan Vârgolici și literatura spaniolă.....	14
Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc.....	26
Literatura spaniolă în Moldova.....	32
Traducerile romanului <i>Don Quijote</i> ca interpretări: ultima traducere românească	36
Eliade și Unamuno	46
Postmodernismul în literatura spaniolă.....	52
Cultura spaniolă și cultura română – culturi de frontieră.....	55
Gastronomie quijotescă: meniul lui Don Quijote	59
Hrana studentului în proza picarescă spaniolă.....	66
Alexandru Depărățeanu și <i>Romancero</i> -ul spaniol	73
O antologie de poezie românească din Moldova în versiune spaniolă	79
Aspecte ale literaturii exilului spaniol.....	86
Cervantes y el posmodernismo	93
Algunos aspectos de la sinuosa recepción de las obras de Shakespeare y Cervantes en la República Moldova	97
La condesa Emilia Pardo Bazán y la literatura francesa.....	101

Sergiu PAVLICENCU

**VARIA
HISPANICA**

Zilele Cervantes în Moldova

Redactor – *Antonina Dembișchi*
Asistență computerizată – *Maria Bondari*

Bun de tipar 14.12.2022. Formatul 60 x 84 ¹/₁₆
Coli de tipar 6,8. Coli editoriale 6,9.
Comanda 19. Tirajul 50 ex.

Centrul Editorial-Poligrafic al USM
str. Al. Mateevici, 60, Chișinău, MD 2009