

RESCRIEREA PENTRU COPII: LIMITE ȘI PROVOCĂRI TEMATIC-DISCURSIVE. COLECȚIA *SAVE THE STORY*. STUDIU DE CAZ

Florica BODIȘTEAN

Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad / Universitatea de Vest din Timișoara

bodisteanf@yahoo.com

**Rewriting for Children: Theme and Discourse Limits and Challenges.
Save the Story Collection. A Case Study**

DOI: 10.35923/AUTFil.60.05

This paper aims to investigate the specific nature of rewriting classic texts of the world literature for children in terms of the procedures and limits of this practice, *i.e.*, the fidelity to the source text and the connection to the psycho-intellectual characteristics of the implied reader. The concepts of *domestication* and *foreignisation*, as well as Genette's terminology of hypertextuality, are used to analyse the texts of the *Save the Story* collection, conceived by Alessandro Baricco in cooperation with Scuola Holden in Turin and published in Romanian by Curtea Veche Publishing. The case study on this collection, which brings together works belonging to the world heritage, from *Gilgamesh* to *Crime and Punishment*, proves that the included texts are more than mere adaptations of canonical works, which are generally abridgements. Instead, they have their own diegetic universe and narrative discourse that transforms pre-existent text worlds without altering their identity elements. The collection's success lies in re-asserting the cultural and educational role of the canon for children, by removing the taboos of the traditional representation of juvenile imagery while preserving the magic of the act of telling a story.

Keywords: *rewriting; adaptation; domestication; foreignisation; Save the Story; canon; the magic of telling a story.*

1. Traducere, adaptare și transpoziție în literatura pentru copii

Studiile asupra literaturii pentru copii recunosc similaritatea dintre procedeele și perspectivele de abordare proprii adaptării pentru copii și cele ale traducerii dintr-o limbă în alta și dintr-o cultură în alta a best-selleruri-

lor acestei vârste. În multe cazuri, adaptarea este un proces care face parte din cel de traducere pentru obținerea unei audiențe cât mai largi, conchide Maria Nikolajeva în cadrul unui studiu de sinteză asupra problemelor ridicate de traducerea pentru copii (2011: 408). În *Translating for Children*, Riitta Oittinen (2000: 83-84) recunoștea, în general, sinergia traducerii și a adaptării în baza necesității de a plia orice nou text tradus pe imaginea lectorului implicit, adult sau, cu atât mai mult, copil¹.

Nikolajeva (2011: 407-408) subliniază că, în particular, fiecare traducere se situează pe o axă ce măsoară fidelitatea / devierea față de textul-sursă și, implicit, față de cele două perspective polare ale câmpului politicilor și normelor traductive. *Perspectiva echivalenței*, care presupune o maximă aproximare a textului-țintă (*target*) în raport cu textul-sursă și repudiază orice deviații posibile (adaptări, prescurtări, purificări etc.), se revendică de la Göte Klingberg (1986) și încurajează toleranța copiilor față de culturile străine, mizând pe abilitatea lor de a înțelege realități nefamiliare. *Perspectiva dialogică* e susținută de Riitta Oittinen (1993, 2000) și ia în considerare conceptul de *fidelitate* nu în raport cu sursa (WHAT?), ci cu lectorul implicit (FOR WHOM?), scopul textului tradus fiind funcționarea lui în noul context comunicativ în același mod (i.e., aceeași experiență lectorală) în care a funcționat în situația originală, fapt pentru care sunt permise numeroase libertăți. Două strategii generale se corelează cu aceste perspective: *foreignization* și *domestication*, pentru care propun ca echivalente în română *insolitare și naturalizare*, în condițiile în care binomul *localizare / antilocalizare*² are un sens strict spațial și temporal. Cum Sullivan recunoaște (2009: 80), ambele concepte au în literatura pentru copii o semantică mult mai largă decât cea referitoare la diferențele culturale gestionate de procesul traducerii; ele definesc relații de ordin cognitiv exersate între un subiect (copilul) cu propria experiență și propriul nivel de înțelegere și un obiect (lumea)³; iar aceste relații pot fi familiare deja sau, dimpotrivă, noi și, inevitabil, ciudate și străine.

¹ “If we try to define adaptation and translation as separate issues, we face a dilemma, as we are actually mixing terms on different levels: when translating, we are always adapting our texts for certain purposes and certain readers, both children and adults. The translation process as such brings the text closer to the target-language readers by speaking a familiar language.”

² Cf. DEX, s.v. *localizare* – „operă literară adaptată pentru a corespunde anumitor condiții de loc sau de timp”.

³ “As a relational term, the foreign, as the unknown, the unfamiliar, is the opposite of what is familiar and known; if the term is describing distinctions, differences, dissimilarities, it is the opposite of what is ‘one’s own’”.

Devine evident că, în acest cadru conceptual traductologic, adaptarea pentru copii, pe care studiul de față o va trata ca *procedeu independent de traducere*, se așază sub umbrela principiului general al naturalizării (*domestication*), fiind orientată de realizarea unui comunicări de tip adaptativ cu și față de audiența-țintă. Adaptările, fie că sunt versiuni, imitații sau prescurtări, se fac din loialitate față de copii. Ce înseamnă o adaptare ca procedeu pur se poate vedea însă numai într-un text neintrat în circuitul traducerii, respectiv într-un text rescris pentru copii în aceeași limbă și, de preferat, chiar de către același autor (cazul lui Lewis Carroll, care și-a rescris pentru copii operele, sau al lui Michel Tournier cu *Vineri și viața sălbatică*, varianta simplificată, edulcorată, cu morală explicită a romanului *Vineri și limburile Pacificului*). Între traducere și adaptare diferența ține de atitudine – mai tolerantă și mai deschisă în cazul adaptării, mai atentă la înțelesurile literale în cel al traducerii, cum arată Oittinen (2000: 80) –, dar, cu siguranță, și de amplitudinea transformării, de unde și ideea generală că traducerea e invizibilă, iar adaptarea, vizibilă. Pentru Nikolajeva (2011: 408), adaptarea, pe care o discută ca proces integrat traducerii, presupune modificarea unui text printr-o mulțime de intervenții – suprimări, adăugări, explicații, purificări, simplificări, modernizări – pentru a se racorda la ceea ce translatorul consideră că pot fi nevoile audienței⁴.

În cele ce urmează, rețin din teoria traducerii pentru copii principiul dialogic (*domestication*), pe care îl voi urmări în analiza adaptărilor / rescrierilor pentru copii a operelor clasice ale literaturii universale. Sunt opere supuse aceluiași procedeu de naturalizare precum traducerile, cu specificarea că, dacă în traduceri se urmărește în primul rând atenuarea diferenței spațiale, cea dintre limbi și culturi diferite, marea provocare în adaptarea pentru copii e, mai degrabă, surmontarea unui decalaj temporal – de vârstă și, implicit, de înțelegere – între adult și copil, cu componenta problematică a accesibilizării cadrului istoric și mentalitar al operelor în cauză (realități trecute care trebuie să devină inteligibile cititorului de azi).

Este comună ideea că adaptarea, ca produs al practicii palimpsestiale (dar și al schimbării mediului semiotic de la carte la film, benzi desenate, teatru etc.) e singura cale – e drept, controversată – prin care clasicii pot fi menținuți în viață și prin care se permite accesul copiilor la operele de patrimoniu universal la vârste care le devansează maturitatea lectorală, experiențială și

⁴ “Adaptation means that a text is adjusted to what the translator believes to be the needs of the target audience, and it can include deletions, additions, explanations, purification, simplification, modernization, and a number of other interventions. It is also common to translate a versified text into prose.”

nivelul „enciclopedic”. Rezervele vin din faptul că, în general, adaptările construiesc un câmp literar al falsului, simulacrului și denaturării vs. originalul, iar, sub aspect valoric, țin de zona popularizării și vulgarizării proprii literaturii de masă. Or, a promova asemenea produse e considerat periculos pentru viitoarea percepție a lectorului tânăr asupra a ceea ce înseamnă literatura autentică⁵. Cred că soluția la problema accesării literaturii universale prin adaptări ține de delimitarea avizată a produselor editoriale subliterare de „literatura de gradul al doilea” cu o reală valoare estetică, având în plus și avantajul accesibilității. Pentru că scopul ei nu este doar acela de informare, de introducere a copilului în sistemul cultural-literar universal, ci și de *captatio*, respectiv familiarizarea publicului infantil cu marea literatură și dezvoltarea gustului pentru accesul direct la sursă.

Fiind rezultatul unor modificări asupra structurii și întinderii textuale, adaptarea implică o serie de procedee pe care tabloul genettian al practicilor hipertextuale le include în categoria *transpozițiilor formale, cantitative*, cele care intenționează să conserve intriga și ideatica textului-sursă, neatingând sensul decât în mod accidental⁶. Iar procedeele în cauză derivă din două operații generale: *reducerea* informației nedigerabile sau neesențiale și *augmentarea*, adăugarea de informație acolo unde, din perspectiva lectorului implicit, textul-sursă e nesaturat semantic. Genette (1982: 340-341) atrage însă atenția asupra faptului că până și în transpozițiile formale modificarea de text înseamnă, chiar dacă în mod indirect și neintenționat, și o modificare de sens⁷. În cealaltă clasă de transpoziții, cele tematice – precizează exegetul

⁵ Între pozițiile pro și contra, se înregistrează și variante de compromis minim, cum formulează Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (2008: 97-98). Admițând că filosofia de tipul „Totul sau nimic” e una perdantă în acest caz, ea propune ca astfel de texte (*Epopoea lui Ghilgameș, Teogonia*, poemele homerice, dramaturgia shakespeariană etc.) să fie aduse în orizontul cognitiv al copilului printr-un decupaj semnificativ intact (precedat de o prezentare generală), prin prelucrare stilistică sau prin ambele variante.

⁶ Traducerea și tranșilizarea sunt încadrate de Genette (1982: 341) în categoria transformărilor pur formale.

⁷ « [...] il n'existe pas de transposition innocente – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte. Reste que, pour la traduction, la versification et la plupart des transpositions « formelles » que nous venons d'évoquer, ces modifications sémantiques sont généralement involontaires et subies, de l'ordre de l'effet pervers plutôt que de la visée intentionnelle. Un traducteur, un versificateur, l'auteur d'un résumé ne se propose que de dire « la même chose » que son hypotexte dans une autre langue, en vers, ou en plus bref : ce sont donc là des transpositions en principe purement formelles. Dans les diverses formes d'augmentation en revanche, ou dans la transfocalisation, la visée elle-même apparaît plus complexe, ou plus ambitieuse, puisque nul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens,

palimpsestelor (1982: 343-344) – schimbarea sensului e manifestă și se realizează prin metabolizarea întregului univers al textului prim; recognoscibil în varianta homodiegetică, când personajele își păstrează numele, naționalitatea, sexul, apartenența familială, chiar dacă în unele privințe subiectul e amplu transformat (Tournier, *Vineri și limburile Pacificului*), mai difuz în cea heterodiegetică, în care acțiunea își schimbă cadrul, iar personajele își schimbă identitatea (Ulise devenit Leopold Bloom).

În ce privește adaptările operelor canonice pentru copii, transformările formale reductive sunt cele mai frecvente și mai masiv aplicate. Aparatul categorial genettian distinge trei tipuri de procedee reductive – excizia, concizia și condensarea –, în oglindă cu cele augmentative: extensia, expansiunea și amplificarea. *Excizia*, respectiv amputarea textului sau „tunderea” sa dispersată pentru a elimina descrierile, detaliile istorice, pasajele eseistice etc., e folosită exclusiv în artefactele editoriale pentru care teoreticianul dă exemplul clasic al colecțiilor *pour la jeunesse*, focalizate pe aventură: *Robinson Crusoe* redus la robinsonadă, fără precedentele și urmările naufragiului, *Don Quijote* din care se elimină discursurile și narațiunile secundare, Scott și Cooper fără detalii istorice. Ca variantă a exciziei, *expurgarea* e o operație orientată moral, care înlătură ceea ce ar putea necăji, îngrijora, șoca nivelul de înțelegere al lectorului-copil. Se obțin astfel versiuni „cenzurate”, *ad usum delphini*: *Vineri sau viața sălbatică* este o autoexpurgare care îl apropie pe Robinsonul lui Tournier mai mult de cel al lui Defoe decât de cel propriu.

Concizia sau rescrierea textului fără a suprima părți tematice semnificative dă naștere rezumatelor descriptiv-narative, destinate în general uzului didactic, respectiv prezentării operei-sursă într-un discurs metaliterar, enunțat la persoana a III-a și la prezent. *Condensarea* sau digestul oferă versiuni prescurtate ale hipotextului, cu pretenție de operă autonomă, ignorând, spre deosebire de rezumat, faptul că e comprimarea a ceva de dinainte. *Tales from Shakespeare* și *Adventures of Ulysses* de Charles și Mary Lamb sunt astfel de digesturi onorabile, exemple de transmodalizare care oferă copiilor și variante expurgate, „pozitivate” ale operelor shakespeariene prin introducerea punctului de vedere și a monologului interior. În contraparte, motivarea rațională și condensarea au ca efect banalizarea problematicii pieselor.

Amputarea din rațiuni simplificatoare ajunge să producă efecte mutilante în momentul în care afectează însăși structura simbolică a operei. Un

ni de raconter « la même histoire » selon un autre point de vue sans en modifier, pour le moins, la résonance psychologique.»

exemplu din practica editorială recentă, *Infernul* repovestit de Isabel Coe (traducere de Ana-Maria Datcu, ilustrații de Elena Menga, Curtea Veche Publishing, 2017) restituie o imagine trunchiată (cu un număr redus de cercuri) a complexului sistem dantesc, iar extrapolarea conciziei, înlăturând mulțimea de elemente plastice și explicative ce susțin ierarhizarea păcatelor, are efect contrar expurgării căci creează imaginea Răului nud, lipsit până și de compensația efectului artistic. Și mai derutant este că nu se face nicio referire la celelalte două cantice ale *Divinei comedii*, care dau un sens moral și expiator călătoriei lui Dante, astfel că, fără alternative, *Infernul* rămâne o simplă narațiune *horror*. Dincolo de faptul că adaptarea pentru copii a unei opere de această complexitate e de la bun început un proiect discutabil, ea lasă să se întrevadă limitele pe care trebuie să le respecte textul secund. Ne întrebăm ce servicii poate face lectorului-copil o astfel de versiune lipsită până și de o valoare informativă acceptabilă, de vreme ce eludează eșafodajul cultural-religios care i-ar da necesara lizibilitate.

Procedeele *augmentării* implică o dimensiune creatoare față de cele ale reducerii, deseori atentatoare la integritatea operei prime. Chiar și atunci când augmentarea și reducerea coexistă sub forma înlocuirii (de motivație, de ordine sau durată narativă), aportul rescriptorului este mult mai evident decât în „tăiere”. Augmentarea poate interveni în adaptările de care ne ocupăm în toate cele trei forme amintite: *extensia*, respectiv adăugarea de „bucăți” (personaje, secvențe epice, descriptive, inserții metadiegetice și extradiegetice ale naratorului) care aduc un plus de inteligibilitate, *expansiunea* – exploatarea detaliilor doar numite sau sugerate în hipotext – și *amplificarea*, respectiv convergența și sinteza acestora, pentru care Genette (1982: 307) dă exemplul tragediei antice și clasice în raport cu miezul ei mitico-legendar. În general, rescrierea pentru copii a narațiunilor bazate pe tehnica decupajului reclamă povestirea precedentelor și a urmărilor. De pildă, *Iliada* repovestită pentru copii de către George Andreescu (editura Ion Creangă, 1979) expansionează epica celor trei săptămâni din ultimul an al Războiului Troian prin prezentarea cauzei prime, povestea mărilor de aur din care s-a iscat vrajba zeitelor, fuga Elenei cu Paris etc. Abia după acest preambul cu rol de punere în temă, repovestitorul ajunge în prezentul narativ printr-o elipsă cuprinzătoare, pentru ca în final (capitolul *Ultimele zile ale Troiei*) să rotunjească simetric istoria integrând, din legendele posthomerice, evenimentele de după moartea lui Hector: sosirea amazoanelor, moartea lui Ahile și a lui Paris, căsătoria Elenei cu Deifob.

Procedeele formale cantitative vizează constructe ipotetice precum capacitatea de efort lectoral a copilului, rezolvată prin reducere, sau pe acelea de comprehensiune lectorală, caz în care intervin adăvirările. Pe lângă acestea, teoreticienii traducerii și adaptării pentru copii înregistrează și intervenții născute din necesitatea de a menaja sensibilitățile morale, culturale, rasiale, religioase, sexuale ale lectorului implicit. Este vorba de procedeele menite să asigure conformarea la matricea mentalitară a unei culturi-țintă, care se reflectă într-o viziune particulară asupra copilului și asupra educației, dar și de cele cu caracter „universalist”, care exprimă specificul psiho-comportamental al vârstei în orice timp și pe orice meridian. În speță, este cazul a patru procedee (cf. Nikolajeva 2011: 408-409): *alterarea*, implicând cel mai adesea schimbarea finalului pentru a da satisfacție cititorului în sensul respectării echilibrului moral natural; *purificarea*, care presupune omisiuni și modificări ale pasajelor ce pot fi percepute ca ofensive (ideologii inacceptabile sub diverse aspecte, realități dure sau considerate vulgare); *armonizarea*, care determină schimbări dictate de ceea ce înseamnă, într-o anumită cultură, propriu și impropriu în comportamentul adulților și al copiilor; *înfrumusețarea*, constând în adăugarea unei descrieri în scopul justificării unui anumit comportament sau a unei anumite realități.

Prezentarea cazului apartine al colecției *Save the Story* se impune tocmai din necesitatea de a face diferența dintre simplele adaptări ale textelor clasice, prin intervenții structurale care merg de la amplitudinea textuală până la recalibrarea conținutului, și rescrierea lor în opere de autor de sine stătătoare, cu un univers diegetic și discursiv propriu. Dacă adaptările au în comun anonimitatea, rescrierile sunt asumate de noul autor. Ce soluții găsesc autorii colecției pentru a răspunde imperativului fidelității față de lectorul-țintă fără a submina autoritatea, canonizată în aceste cazuri, a originalului este o chestiune ce ține de imaginarul creator și de capacitatea de identificare mentală cu constructul aproximat al receptorului, copilul de astăzi.

2. Conceptul *Save the Story*

Configurată de Alessandro Baricco (deopotrivă, editorul seriei) în colaborare cu Școala Holden de la Torino (numită după personajul Holden Caulfield al lui Sallinger), unde se predau cursuri de *storytelling*, colecția *Save the Story* își propune să ilustreze un nou și inovativ mod de a spune povești clasicizate. Seria apare la Gruppo Editoriale L'Espresso (2010-2013) și, bucurându-se de mare succes în Italia, a fost publicată apoi în mai multe limbi: italiană, spaniolă, portugheză, rusă maghiară, bulgară, greacă, turcă, ebraică, chineză; în română, de către editura Curtea Veche, între 2014-2018.

Lista (re)povestitorilor reunește unsprezece nume sonore din rândul scriitorilor contemporani, de mai multe tipuri și generații. Lor li se asociază un grup de plasticieni talentați care ilustrează fiecare carte cu desene sugestive, în stiluri variate, desene ce intră în pliurile textului făcând corp comun cu acesta, motiv pentru care toate ilustrațiile originale au fost păstrate și în edițiile traduse. Fie că păstrează coerența stilistică cu epocile reprezentate (cazul lui Marco Lorenzetti în *Ghilgameș* și *Logodnicii* sau al Laurei Paoletti în *Antigona*), fie că intrigă și provoacă prin figurația modernă sau caricatural-naivă, dimensiunea iconică susține un plan al simbolizării situațiilor și personajelor și aduce un plus de informație textului scris. Sinergia text-imagie probează calitatea volumelor de cărți-obiect, de iconotexte individuale. E o situație asimilabilă celei din *Micul prinț*, caz-limită de solidaritate text-imagie, unde ilustrațiile lui Saint-Exupéry, ținând loc de descrieri, devin indispensabile pentru decelarea sensului (v. Bodiștean 2007: 120-122).

Indiferent de lungimea textelor prime, rescrierile sunt uniformizate fizic, materia epică fiind distribuită într-o structură fixă: nouă capitole egale ca întindere urmate de *Epilog* și un apendice (*De unde vine această poveste*) care oferă date despre circulația poveștii/mitului în literatură și artă și/sau despre personalitatea autorului textului-sursă ori a celui mai cunoscut dintre autori. Pe ultima pagină a fiecărei cărți se află o scurtă prezentare a listei extinse a contributorilor, în număr de cinci: autorul rescrierii, al ilustrațiilor, prezentarea colecției⁸, a Școlii Holden, apărută la Torino în 1994⁹, și a Bibliotecii Di Republica Espresso – „un amalgam plin de vitalitate” care a dat naștere multor colecții de literatură.

Denumirea metaforică a conceptului transmite un strigăt de disperare și o somație: „SOS literatura clasică!”. Sunt repovestiri pentru copii într-un limbaj actual, clar și curgător, din perspectiva unui ethos contemporan, ale unor texte-reper ale literaturii universale, cu potențial interpretativ reconfirmat. Deși atitudinea față de opera canonică nu este polemică, ci mai degrabă afirmativă, scopul fiind familiarizarea copilului cu marea literatură, sensuri subiacente și deturnate există totuși și acestea interferează cu mentalul social actual.

⁸ „*Save the Story* este o șalupă care salvează, în mileniul nostru, ceva care naufragiază în trecut. Obiectele care, asemenea unei cărți, poartă marca *Save the Story* sunt specii pe cale de dispariție.”

⁹ Școala Holden „seamănă cu o casă din care nu lipsesc spațiul, cărțile și cafeaua. Acolo se studiază ceea ce se numește *storytelling*, adică secretul de a spune povești în orice limbă, în cărți, cinema, TV, teatru, benzi desenate. Totul cu rezultate extraordinare”.

După cum mărturisește Alessandro Baricco, în proiect prioritară este experiența de lectură, nu fidelitatea față de sursă, așadar o concretizare *sui generis* a principiului dialogic în adaptarea pentru copii. În termenii lui Gérard Genette, *dicțiunea* trece în fața *ficțiunii*, ceea ce face ca aceste re-vestiri să se așeze programatic sub exigențele artei literare și ale efectului estetic: „It is not very important that the *Save the Story* books are a faithful reproduction of the original text; what counts is that a child experiences the magic of that story through the narrator’s voice or through the wide eyes of the father or mother who reads it to them at bedtime” (<https://bookanista.com/savethestory/>). Așadar, un concept de rescriere pentru copii mai suplu și mai cordial, care urmărește îmblânzirea „monștrilor” autoritari ai orelor de literatură prin „salvarea” povestirii în calitatea ei de *lectură de plăcere* sau, cum spune Cristina Gogianu (2015) analizând rescrierea romanului *Logodnicii* de către Umberto Eco, perceperea ei dincolo „de rigiditatea și gravitatea excesivă pe care aceste capodopere ale literaturii universale le capătă, din păcate, odată intrate în manualele școlare și etichetate drept lecturi obligatorii”.

Textele sunt concepute pentru lectura cu voce tare, interactivă, o „lectură în doi”, adult – copil, și organizate după un principiu funcțional: povestirea ar reprezenta o răsplată înainte de culcare, cele zece capitole de lungime egală, fiecare cu o relativă autonomie însemnând aproximativ cinci minute de lectură în fiecare seară (Marchetti 2010). Scopul implicit este de a-i „face cunoștință” lectorului tânăr și foarte tânăr (de vârste cuprinse între 8 și 12 ani) cu marea literatură și de a-l câștiga pentru aceasta și, în general, pentru cultură.

Ceea ce este însă cu totul ingenios în conceperea colecției este destinația dublă prin care se construiește un teritoriu lectural comun adult-copil, cu posibilitatea dialogului hermeneutic și empatic între generații diferite. Cum subliniază Nathalie Prince (2015: 180), una dintre particularitățile lecturii literaturii pentru copii este aceea că, prin intervenția mediatorului adult sau a fraților mai mari, ea devine polifonică și volubilă¹⁰. Mai mult, după Oitinen (2000: 34-36), lectura cu voce tare are o importanță majoră pentru „lizibilitatea” textului (*readability*), concept care nu se referă strict la înțelegerea corectă, ci la trăirea acestuia într-o întreagă situație de lectură, în care ascultătorul și cititorul avansează spre experiențe noi, de interpretare și re-creație, și își descoperă sensul propriu al literaturii.

¹⁰ « La littérature de jeunesse ne suscite pas de lectures immédiatement solitaires et silencieuses. Elle est volubile, diserte, bavarde ».

3. *Save the Story* – dimensiuni tematic-discursive

Alessandro Barrico dezvăluie că alegerea textelor a fost lăsată la latitudinea autorilor și la gustul lor de cititori adulți („the story of the character they most love”), dar că le-a cerut rescriptorilor să-și imagineze că redau povestea lor preferată copiilor sau nepoților (<http://bookanista.com/save-the-story/>). Titlurile colecției reunesc texte clasice de la mai noi la foarte vechi, de genuri și modalități de expresie diferite, pe teme ce acoperă o largă plajă, dinspre social și familial către lumea sentimentelor și cea metafizică, și prima impresie este că majoritatea acestora sfidează orice norme de adecvare la vârsta lectorală preconizată.

La o privire categorială, se poate observa că, dintre operele primare, doar două figurează de obicei pe listele de lecturi pentru copii, ca roman SF (Jules Verne, *20 000 de leghe sub mări*) sau roman de călătorie (Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*), pe când celelalte sunt resimțite, în mod decis, ca lecturi ale vârstei adulte. Se vede că, pentru reușita colecției, pariul nu a fost cel generic-discursiv, de vreme ce drama, epopeea și romanul sunt transformate în texte narative scurte care rețin doar *povestea*, ci refigurarea unor teme în mod declarat inadecvate literaturii pentru copii: moartea (lumea de dincolo) / căutarea nemuririi fizice / sinuciderea / ritualul de înmormântare (*Epopeea lui Ghilgameș*, *Antigona*), seducția și trădarea amoroasă ca mod de viață (*Don Juan*), dragostea tăinuită până la moarte (*Cyrano de Bergerac*), crima și remușcarea creștină (*Crimă și pedeapsă*), emanciparea copiilor prin uzurparea părinților (*Regele Lear*), „castrarea” bărbatului macho (*Nasul*), problematica social-politică a *Seicento*-ului italian din care se naște intriga amoroasă din *Logodnicii*. În colecția italiană, cea de-a unsprezecea carte este *La nave dei bambini* de Mario Vargas Llosa (ilustrații de Fabio Negrin), povestirea, după *Cruciada copiilor* a lui Marcel Schwob, a unui caz de furoare religioasă colectivă, dar care, probabil din rațiuni de marketing editorial, a apărut ca traducere extra-colecție la editura Curtea Veche (2021).

Și totuși, fiecare rescriere în parte găsește modalități prin care să facă inteligibile, din perspectiva motivării artistice, extremele morale, atrocitățile fizice, conflictele exterioare și interioare sau să privilegieze aspectele „benigne” ale impenetrabilei vieți amoroase. Sunt texte secundare, dar în același timp, re-creații; nu substitute accesibilizate ale operelor-sursă sau imitări abreviate de lumi ficționale, ci re-inventări ale universurilor textuale preexistente prin re-narativizare sau transmodalizare.

3.1. Narațiunea SF: *Căpitanul Nemo* de Dave Eggers

Căpitanul Nemo reprezintă un caz singular în serie, fiind o recontextualizare a hipotextului: din 1867, anul prezentului narativ al operei lui Jules Verne, acțiunea e mutată în zilele noastre, în epoca încălzirii globale, iar Nautilus, creație SF la acea dată a geniului Nemo, devine un vas construit de o minte din altă lume, cu o tehnică superioară celei a unui submarin nuclear. Se pare că există afinități structurale între Dave Eggers, eroii narațiunilor julesverniene și protagoniștii-copii din propriile cărți. Unul dintre aceștia din urmă e Consuelo, nepotul american de doar paisprezece ani al savantului Pierre Aronax, din perspectiva și cu vocea căruia este povestită întreaga istorie. Transfocalizarea și transvocalizarea, asociate cu schimbarea vârstei personajului, asigură în mod deliberat una dintre exigențele adaptărilor pentru copii, respectiv „a gândi cu mintea copilului”.

Deși pare o trădare, „modernizarea” devine esențială pentru păstrarea narațiunii în limitele a ceea ce poate fi considerat SF în zilele noastre, când submarinul a devenit o realitate obișnuită; mai mult, antrenează povestirea în zona transpozițiilor semantice ce intenționează și schimbarea de sens a hipotextului. Mai exact, și în termeni geneticieni, practica este cea a unei transformări mixte, homo și heterodiegetice – acțiunea își schimbă cadrul, fără ca personajele să-și schimbe identitatea –, iar schimbarea cadrului atrage după sine și modificări pragmatice privitoare la cursul intrigii și la suportul ei instrumental (Genette 1982: 343-344, 360). Accentul se mută însă de pe extraordinarul aventurii submarine și șocul tehnico-științific provocat de creația genială a Căpitanului Nemo pe problematica morală. Dave Eggers (2007: 100) recunoaște că n-a intenționat să scrie o concizie („«un distilat definitiv» al cărții lui Jules Verne”), ci o „viziune personală – și subiectivă – asupra ei”, pentru că esența cărții scriitorului francez nu stă în lupta dintre om și monstrul marin. Cum demonstrează rescrierea sa, problematica și motivația „aproape integrală” a acțiunii este lupta omului cu propriii demoni. Eggers intervine în intrigă din perspectiva unui mesaj ecologist, subsidiar, iar războiul prințului indian cu englezii care i-au supus patria și i-au ucis familia devine războiul dintre om și ocean, dintre natură și voracitatea civilizației consumiste. Noul Nemo e un mizantrop absolut, un fel de om-amfibie, complet rupt de legăturile sale pământeste ca urmare a unui seism sufletesc rămas nedezevăluit. Asumându-și protejarea ecosistemul oceanic, el devine ucigașul pățimaș al pescadoreanilor încărcate cu oameni nevinovați, care, fără voia lor, contribuie la ruina rezervelor de pește, la distrugerea corailor și la dispariția speciilor rare.

Devalorizarea personajului, devenit un monstru prin distorsiunea raportului uman – natural – „o fiară fără suflet”, „onoare” și „demnitate”, care a pierdut „orice simț legat de înțelesul vieții”, „sălbatic”, „flistin”, „om al cavernelor stăpânit de mânie și ură” (Eggers 2007: 82) – amintește, pe alte coordonate ideologice, de Kipling, cel care în *Cărțile junglei* afirma superioritatea lumii animale în fața lumii oamenilor. De altfel, în vânătoarea marină, Nemo urmează deviza fiarelor înțelepte ale junglei: „Ucide doar cât ți-e nevoia și nu că ți-e drag să omori!”. Comparația cu Kipling se oprește însă în fața dezbaterii implicite asupra moralității științei și a intervenției orgoliului omenesc în modul în care sunt dirijate rezultatele ei. Astfel că, în final, două întrebări plutesc asupra intrigii rescrise de Dave Eggers: dacă poți să ucizi fie și în numele unei idei înalte și dacă, în cursul istoriei viitoare, se va mai întâmpla ca furia unui singur om să provoace lumii atâtea pagube, să distrugă secole întregi de cultură și civilizație.

3.2. Romanul alegoric iluminist: *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Coe

Călătoriile lui Gulliver și *Robinson Crusoe* s-au numărat printre primele cărți incluse în literatura pentru copii sub formă de adaptări ale operelor originale scrise pentru adulți. Într-o asemenea ipostază, romanul filosofic al lui Swift a fost exploatat la nivel factologic, prin cascada de aventuri și dimensiunea fantastică a lumilor descoperite. Decodarea alegoriei swiftiene, cu notele de sarcasm ale criticii sociale, posibilă doar prin contextualizarea operei ca ilustrare, dar și ca destructurare a ideologiei Luminilor, interferează prea puțin sau deloc cu universul infantil.

Rescrierea lui Jonathan Coe are aspectul unei concizii care urmează îndeaproape traseul celor patru călătorii, cu utopiile sociale și relativizante din primele două cărți, dar și cu cele simbolice, unde diformitatea atinge relația dintre trup și suflet sau dintre material și spiritual, din ultimele două. Coe restrânge la episodul Laputa tot conținutul celei de-a treia călătorii, include aici și secvența cu Stuldruggii, nemuritorii decrepiți ai lui Swift, pentru care eternitatea e o povară, dar excizează, din rațiuni de accesibilitate, cealaltă utopie cronologică, a necromanților din Glubbudrib, cu lungul șir al învățaților și eroilor care desființează mitul înțelepciunii și al integrității omenești. Numeroasele excizii dispersate de-a lungul întregii opere elimină, în general, fastidioasele dezbateri social-politice sau aspectele sexuale, chiar scatologice, care i s-au imputat adesea autorului irlandez.

Meritul rescrierii lui Jonathan Coe este acela că, prin nivelul metatextual pe care îl inserează, face lizibil discursul asupra condiției umane și problematica socială și morală a unei opere în care fantezia frizează absurdul, iar sensurile parțiale se amestecă în pasta unei ambiguități de fond. O operă cu atât mai deconcertantă, cu cât nu are o teză, afară doar de aceea a relativității morale. Nu există la acest scriitor recunoscut pentru mizantropismul său un model antropologic valabil, ținuturile imaginare sunt utopii ratate, subminate de antiutopii. Ființa umană e alcătuită din plusuri și minusuri, mai multe minusuri decât plusuri (afară doar de Brobdingnag, un exemplu de societate evoluată), *yahoo*-ii reprezentând nivelul subliminal, „replica batjocoritoare dată de Swift mitului omului natural, unul din laitmotivele filosofice și antropologice ale veacului” (Călin 1967: XXIII). Cât despre animal, el e superior, dar și inferior omului, căci până și houyhnhnmii care dețin toate virtuțile ce pot împodobi o ființă rațională și complet noninstinctuală sunt imperfecti din cauza lipsei emoțiilor. Ceea ce îi împiedică să se bucure de viață.

Jonathan Coe recunoaște că romanul lui Swift e o carte care doar lansează întrebări, nu oferă răspunsuri. El reține din istoria călătoriilor tulburătoare criză de identitate a personajului – un Robinson întors! –, readus fără voie în civilizația europeană, în societate și în sânul unei familii care îi provoacă repulsie:

„«Ce fel de creaturi sunt femeia aceasta, băiețelul și fetița? Cu cine seamănă mai mult? Cu *yahoo*-ii sau cu caii aceia înzestrați cu rațiune? Cu care dintre ei?»

Iar uneori îl bântuia o întrebare și mai înspăimântătoare: *Dar eu, eu cine sunt?* [s.a.]” (Coe 2014: 86-87).

Rescrierea lui Coe subliniază eronata încadrare tradițională a cărții lui Swift în literatura de călătorii pentru copii, căci ea răstoarnă clasică paradigmă formatoare a drumului și a aventurii. Robinson, eroul unui alt scriitor iluminist, se întorcea în Anglia mândru că și-a confirmat puterea sa de colonist alb și de produs al unei civilizații superioare în spații sălbatice. Pentru personajul în care Swift și-a obiectivat chinuitoarele dileme legate de natura umană și de societate, contactul cu alte lumi aduce dispersie interioară și înstrăinare de sine.

3.3. Romanul realist-psihologic: *Crimă și pedeapsă* de Abraham Yehoshua

În rescrierea romanului dostoievskian miza a fost accesibilizarea complexei problematice morale pe care o declanșează „judecata propriei conștiințe”,

cum spune Abraham B. Yehoshua. Varianta sa e un exemplu extrem de condensare care operează aproape în exclusivitate cu tehnica rezumativă, fapt cu totul firesc dacă ne gândim că proiectul presupune „înghesuirea” unei materii epice copleșitoare și ca întindere, și ca profunzime, cu numeroase secvențe scenice (dialog, monolog interior), în metrajul egalizator al colecției *Save the Story*. Dialogul e minimal și privilegiază tensiunea încleștării intelectuale dintre Raskolnikov și judecătorul de instrucție Porfiri Petrovici sau replicile cu valoare de sentință: „Tu, frățioare, îi spune [Dunia, n.n.], ai vărsat sângele cuiva. Nu se poate să nu plătești pentru asta.” (Yehoshua 2018: 76). Nararea la prezentul istoric și în stil jurnalistic, ca și lipsa intervențiilor metatextuale creează iluzia că povestirea se povestește de la sine; rezultatul este o rescriere în cea mai mare parte nonfigurativă, cu minime intervenții în plus față de un digest, dar care, spune autorul, a avut la bază o intenție moral-didactică, aceea de a oferi un altfel de text *noir*, din convingerea că nu subiectul contează, ci sensul lui, că violența are până la urmă capacitatea de a sublinia rolul conștiinței morale în construirea umanității personajului:

„Într-o perioadă în care copiii și adolescenți sunt expuși la tot soiul de forme de violență, fictive sau reale, văzute la televizor sau pe internet, nu le-ar strica să citească o poveste care descrie un proces lent și profund de trezire a conștiinței unui tânăr inteligent, dar arogant, vinovat de o crimă abominabilă” (Yehoshua 2018: 87-88).

Structurată pe acest ax moral, povestea lui Raskolnikov reduce la minimum aspectele naturaliste ale crimei, dar, din păcate, și osatura ideologică a romanului: dimensiunea creștină a salvării prin suferință, motivarea crimei prin teoria supraomului pe care eroul o îmbrățișează crezându-se îndreptățit să realizeze asanarea societății sau hybrisul orgoliului lui Raskolnikov *versus* condiția umană generică. Ideea uciderii în numele unei idei înalte e lipsită de dezbateră morală cuvenită, dezbateră pe care o lansează, de pildă, *Căpitanul Nemo*. Pentru îndulcirea atmosferei apăsătoare, prolepsa inițială – „Aceasta este o poveste dureroasă și tristă, dar cu un final plin de speranță.” (Yehoshua 2018: 7) – și imaginile cu tentă caricaturală sunt binevenite.

3.4. Romanul istoric deghizat în romane: *Logodnicii* de Umberto Eco

De pe poziția unui hipotext la fel de complex precum cel dostoevskian, rescrierea lui Eco împrumută cadrul și tehnica *rezumatului comentativ* fără a deveni nici pe departe o lucrare didactică. Dimpotrivă, rezultatul este o

reușită re-creație în care ficționalul e susținut masiv de un metaficțional seducător și artistic prin el însuși. Eco subliniază de câte ori are ocazia faptul că el descrie și accesibilizează textul altcuiva și oferă o lecție de hermeneutică a romanului istoric manzonian pe înțelesul copiilor, punctând mereu contractul de ficțiune („domnul Alessandro vrea să spună...”). Versiunea sa ajunge să convoace nu două (ca la Manzoni), ci trei axe de analogie: Lombardia secolului al XVII-lea, secolul XIX italian și contemporaneitatea care conectează literatura și viața imediată prin paralelisme de roluri și situații.

Condensarea materiei epice e contrabalansată de o masivă augmentare metatextuală. Eco nu uită că e naratolog și preferă să explice strategiile narrative, în loc să le simplifice sau să le anuleze: planurile paralele ale compoziției romanului sunt comparate cu cele ale filmului care își mută camera de pe un personaj pe altul, de pe un cadru pe altul; există în rescriere pasaje autentice de poetică literară, cum e explicarea conceptului de *verosimilitate* (cititorul de astăzi, intuiește el, ar fi, pe bună dreptate, contrariat de transformarea bruscă și radicală a Celui-fără-Nume) prin relația cu viziunea realistă asupra omului ca produs al circumstanțelor:

„Cu siguranță, oamenii devin răi sau josnici din cauza împrejurărilor și a felului în care merge lumea [...]. Și totuși, oamenii nu sunt formați doar de factori externi: au o conștiință morală, sunt responsabili pentru propriile fapte, aud vocea conștiinței. [...] Iar dovada este că până și Cel-fără-Nume știa să asculte vocea conștiinței” (Eco 2014: 61).

Dar poate cea mai mare provocare pentru rescriptor o reprezintă nevoia de a face inteligibile pentru lectorii săi specificul mentalitar al epocii și organizarea social-politică a Italiei din *Seicento*, care își pun amprenta asupra istoriei cuplului descins parcă dintr-un basm, cum sugerează și ilustrațiile lui Marco Lorenzetti. Eco alege să le trateze prin aceeași comparație cu prezentul, ilustrând fie mecanismul general valabil, fie evoluția moravurilor: pactizarea nobililor locali cu stăpânirea spaniolă, selectarea „bravilor” din rândurile proscrisilor, puterea discreționară a celor cu carte față de cei neinstruiți, vocația și interesul în casta clericilor, importanța onoarei, protocolul curtării, ce înseamnă să fi un țap ispășitor etc. Când simte că detaliile istorico-politice ale Războiului de Treizeci de Ani ar deveni fastidioase, pactizează cu cititorul mai tânăr și-l sfătuiește să nu încerce să înțeleagă ce s-a întâmplat, „pentru că era mare harababură, cum spunem noi astăzi” (Eco 2014: 49). Complicitatea e întreținută, de altfel, pe parcursul întregii repovestiri prin discurs oral, dramatizat cu umor și presărat cu expresii din limbajul actual sau prin efecte de suspans: „Și acum intră în scenă încă un personaj negativ, cu siguranță cel mai rău dintre toți” (Eco 2014: 43).

Adresarea către narator, funcția de rapel a partiturii naratorului sau solidaritatea dintre narator și naratar – „Acum, să scoatem un oftat, alături de domnul Alessandro, care, așa cum am spus, era un bun creștin” (Eco 2014: 17) – îl arată pe Eco intrat perfect în rolul povestitorului adult care dirijează receptarea și predă, în mod implicit, și o lecție de istorie, literatură și cultură în atmosfera degajată a unei școli de vară.

Epilogul, în întregime metatextual, formulează mesajul acestei povești complicate, dar și critica lui: meliorismul social al lui Manzoni vs. viziunea sa fatalistă – implicată, am spune noi, de conceptul de donabbondianism –, care nu mai e adecvată ethosului contemporan.

3.5. Povestirea absurdă: *Nasul de Andrea Camilleri*

Nuvela lui Gogol este iarăși singulară în serie, ilustrare a provocărilor pe care le ridică rescrierea unei povestiri scurte, a cărei lege e *ab initio* concizia. Dimensiunea relativ egală a hipotextului cu produsul hipertextual asimilează, aproape, rescrierea cu o traducere liberă, într-un limbaj ușor modernizat. Scriitorul renunță la detalii inoperante azi (precum tipurile de asesori între care se numără maiorul Kovaliov), dar adăunează intertexte: nu pierde ocazia să prezinte *Povestirile din Petersburg* ale lui Gogol (*Mantaua*, *Suflete moarte*, *Revizorul*) sub pretextul toposului unificator, bulevardul Nevsky Prospect, unde drumurile lui Kovaliov se întretaie cu cele ale lui Akaki Akakievici, Cicikov sau Hlestakov.

Povestea nasului care „nu-și mai cunoaște locul”, se desprinde de pe fața maiorului Kovalev și capătă independență se păstrează în cheia hermeneutică propusă de nuvela gogoliană, aceea a obiectivării orgoliului de bărbat macho al stăpânului. De altfel, multe dintre trăsăturile maiorului (cochet, fanfaron, vanitos, snob, epigon, arivist, impostor, potlogar, mincinos) sunt proiectate asupra acestui personaj autonom. Fără nasul-mască, narcisicul Kovaliov își descoperă, în oglinda socială, fața ca o clătită proaspătă, adică vidul.

Epilogul reia sugestiile oferite de finalul nuvelei gogoliene, dezvoltându-le până la nivelul unei hermeneutici a absurdului în literatură, din perspectiva naratorului fals indignat:

„Pentru ce motive se scriu asemenea lucruri? În primul rând țara nu are niciun folos de pe urma lor, hotărât lucru, și nici patria literelor, dacă e s-o luăm așa. În al doilea rând... nici în al doilea rând nu văd vreun folos. [...] Nu, chiar nu izbutesc să-nțeleg ce înseamnă toate astea. Și totuși... Nu că schimbă ideea, dar... [...] Uite, măcar un lucru din povestire nu e chiar incredibil... Și dacă renunțăm la prejudecăți ar mai

fi unul care... [...] Așadar, dacă ne gândim bine, trebuie să conchidem că în toată povestea, în fond și la urma urmei, ceva există” (Camilleri 2008: 90-91).

Cu modelul lui Eco în față, ne întrebăm de ce Andrea Camilleri, care insistă mai mult chiar decât Gogol asupra mecanismului producerii de sens, n-a simțit nevoia să ofere cititorului o minimă ghidare în descifrarea acestui text fantasmagoric ce ascunde sub discursul comic psihologiei anxioase formulate suprarealist: visul de compensație al bărbierului de a-și vedea torționarul mutilat care se intersectează cu coșmarul maiorului de a fi emasculat și de a-și compromite astfel procesul arivistic. Cât despre simbolistica nasului (implicând dihotomia mască – față, aparentă – esență, dacă nu pe cea explicit sexuală), aceasta, nepunctată, rămâne o mult prea mare provocare pentru copii. Că nasul e mai mare decât omul – cum se vede din distribuția funcțiilor: consilier de stat, el, și maior, posesorul –, că nasul se plimbă de capul lui în înalta societate și nu-și recunoaște stăpânul devenit brusc insignifiant, că dispariția nasului-obiect semnalizează natura reificată a lui Kovaliov sunt înțelesuri pe care *Epilogul*, prin lectura hermeneutică într-un limbaj adecvat, le-ar fi putut descrie, ceea ce ar fi plasat repovestirea în zona sa de semnificație, aceea a tabloului de moravuri al unei burghezii deșarte și formaliste, atacate cu formele grotesc-caricaturale ale satirei.

3.6. Epopeea metafizică: *Epopeea lui Ghilgameș* de Yiyun Li

Substanța narativă și ideologică a *Epopeii lui Ghilgameș* este transmutată în formula unui bildungsroman ce spune povestea transformării unui băiat răzgâiat, cu o forță pe cât de grozavă, pe atât de distrugătoare, într-un bărbat înțelept și responsabil. Ceea ce explică succesul acestei admirabile rescrieri, cu o problematică, în cea mai mare parte, existențialistă, este „coborârea” perspectivei până la nivelul experienței de viață și a maturității psihologice a copilului. Se procedează astfel la ancorarea subiectului în dialectica vârstelor și într-o problematică de familie. Ghilgameș este, pentru început, regele-copil al cărui ego crește mai repede decât trupul și devine un „monstru periculos”. În consecință, el își tratează supușii ca pe niște jucării pe care le poate distruge la furie. Fratele de cruce, Enkidu, devine frate prin adopție și fostul orfan absolut descoperă astfel căldura maternă a zeiței Ninsun și bucuria de avea o familie. Întreaga repovestire privilegiază tema prieteniei, rolul pe care îl are descoperirea alterității, a dublului, în depășirea egocentrismului hipertrofiat al eroului. Prietenia e sursă de echilibru pentru rege, șansă a evoluției prin cunoașterea lucrurilor delicate, pentru Enkidu.

Pentru amândoi, ea înseamnă împlânzire și în sens propriu, și în sensul consacrat, saint-exupérian.

Dacă reducerile capătă cel mai adesea forma expurgării detaliilor descompunerii fizice sau ale angoasei trăite de Ghilgameș, adărușările construiesc situații care subliniază forța prieteniei în învingerea propriilor slăbiciuni și în reușita oricărui proiect, căci „două bărci legate una de alta sunt mai greu de scufundat, o frânghie cu trei noduri e mai greu de rupt” (Li 2017: 42). Prietenia e superioară oricărei relații omenești pentru că, față de constrângerile legăturii de sânge sau de legămintele căsătoriei, ea nu presupune decât libera comuniune sufletească: „un prieten adevărat este un tovarăș al inimii tale” (Li 2017: 16). Secvențele eroice ale uciderii monștrilor, Humbaba și Taurul Ceresc, sunt maxim dezvoltate, fără însă ca autoarea să neglijeze dimensiunea metafizică a poemului. În special expediția de exterminare a păzitorului Pădurii de Cedri devine nucleu al narațiunii, fiind descompusă în etape, după tiparul basmului, și scandată de visele nefaste ale lui Ghilgameș, pe care Enkidu, ca bun prieten, i le tălmăcește întotdeauna încurajator. Tot de patternul eroic ține și blestemul unei ființe supranaturale (Humbaba) care așază acțiunea viitoare sub semnul persecuției de către zeu. Dar cele mai semnificative adărușări sunt cele de tipul *înfrumusețării*, care urmăresc să configureze tema morții în funcție de nivelul de înțelegere al lectorului vizat. Sunt pasaje în care excelenta intuiție și delicatețe a scriitoarei de origine chineză reușește să deturneze tonul melancolic și resemnat al poemului original înspre acceptarea neproblematizantă a finitudinii, ca lege inerentă a vieții. Momentul premergător morții lui Enkidu, de pildă, reprezintă pentru Yiyun Li ocazia de a glosa pe marginea superiorității condiției de om și a vieții sale conștiente, în ciuda faptului că aceasta înseamnă și confruntarea cu realitatea morții. Regretând viața sa sălbatică, când trăia „neștiutor și neînvățat”, Enkidu e dojenit de zeul Șamaș:

„Poate că în sălbăticie ai fi trăit o sută de ani, dar n-ai fi dus decât o viață de animal care mănâncă, bea și aleargă, fără un prieten adevărat; în viața asta, chiar dacă ai fost țintuit la pat de boală și amărăciune, ai avut și bucuria de a fi înconjurat de dragoste și prietenie” (Li 2017: 61-62).

Autoarea mărturisește în *Epilog* că a prezenta moartea pe înțelesul copiilor a fost una dintre cele mai dificile sarcini pe care le-a avut ca mamă și opțiunea pentru rescrierea *Epopiei lui Ghilgameș* s-a născut din căutarea soluției la această problemă. O căutare ce se investește inteligent în tematizarea frustă a morții, în registrul realismului psihologic, iar nu în cel

fantastic, ca transgresare a graniței dintre lumi (*Micul prinț*) sau ca reacție împotriva evoluției (*Peter Pan*).

Rescrierea în sine, cu mesajul său simplu – nemurirea, cum arată Utna-șiștim, nu e o condiție a fericirii, înțelepciunea dobândită în călătoria vieții e o valoare superioară – se vrea un posibil antidot pentru thanatofobia oricărui copil. Gândul morții nu trebuie să sperie – e îndemnul subtextual al lui Yiyun Li –, ci să suscite dorința de a străbate cu sporit sens călătoria vieții pentru a ajunge la înțelepciune. Varianta sa rezonază cu o fertilă direcție a parentingului actual, reprezentată printre alții de daneza Iben Sandahl, specializată în psihoterapia prin poveste, care susține, în contra direcției americane, necesitatea de a familiariza copilul cu toate experiențele de ordin negativ căci, în caz contrar, el poate deveni un adult anxios și lipsit de strategii de adaptare atunci când așteptările lui nu se potrivesc cu realitatea.

3.7. Tragedia antică: *Antigona* de Ali Smith

Transmodalizările, respectiv trecerile de la dramatic la narativ, au două mari avantaje în ceea ce privește obținerea suficienței semantice a textului rescris, aspect esențial pentru receptarea adecvată de către lectorul infantil: introducerea perspectivei (în locul focalizării zero a dramei) interpretează faptele, iar monologul interior asigură transparența personajelor.

Ali Smith găsește în *Antigona* o formulă inedită pentru a face pasabile pentru copii ororile la care duc deciziile omenești pripite, și aceasta este schimbarea de ton a discursului: de la gravitate la dezinhibare, alunecând chiar în derizoriu. Ea construiește un cadru de referință exterior umanului, focalizând subiectul tragic printr-un personaj-martor: bătrâna cioară cu cui-bul așezat deasupra celei de-a șaptea porți a Tebei, care preia omnisciența naratorului-demiurg și îi predă lecții de detașare cățelandrului naiv și loial, capabil, se va vedea, mai mult decât oamenii de dragoste necondiționată. Dar câinele și cioara nu sunt doar instanțe ale ingeniosului dispozitiv narativ, ci și extensii actanțiale motivate, anticipând soarta cadavrului lui Polinice, pe care Creon îl vrea profanat.

Acțiunea, care respectă și aici exigența aristotelică – se întinde în limitele unei singure rotiri a soarelui, iar spațiul desfășurării e mereu același, între câmpul de luptă și cetate –, este întregită de prezentarea precedentelor mitului oedipian prin dialogul cioară – câine, o analepsă cu rol de recuperare a genealogiei personajelor. Tot prin poveste în poveste, spusă de astă dată puilor, e redat și deznodământul care umple scena de cadavre, fapt tragic pentru om, o „comoară” pentru ciori. Perspectiva umorist-cinică a ciorii

este un mod de a bagateliza moartea ca subiect reiterat agresiv de tragedia lui Sofocle (care prezintă nu mai puțin de două morți și trei sinucideri), nu fără a reține totuși emoția umană în fața ei. Și nu fără a purifica textul de detaliile naturaliste inerente.

În general, discursul ciorii relativizează lucrurile importante pentru oameni și le dezvăluie absurdul problemelor precum nevoia de putere și control sau credința în soartă, nu în liberul arbitru: „Dar asemenea prostii îi preocupă pe oameni. Scandal. Soartă. Zei. Blesteme. Le poartă ca pe niște haine. Pentru că n-au pene. Sau blană, ca tine” (Smith 2017: 18); „Soarta e de vină pentru tot, nu-i așa?” (Smith 2017: 75). Epilogul semnaleză teme deschise de meditație pe marginea comportamentului uman aflat între animal și spiritual – fără spirit, spune Ali Smith, oamenii nu sunt decât niște leșuri pe care sălbăticia îi va distruge –, dintre comportamentul civilizată și cel sălbatic. Astfel, cioara și câinele, îndeobște devoratorii de cadavre (aici însă apropiați ai profetului Tiresias), apar ca oglindă răsturnată a umanului decăzut, propând ideea autoarei că și animalele au spirit.

Interesant este că Ali Smith rescrie nu numai istoria Antigonei, ci și modalitățile discursului tragic. Corul e parodiat de Sfatul celor cincisprezece înțelepți care „cântă”, în fragmente de proză ritmată, pe temele parodosului și ale stasimoanelor sofocleene, iar „povestirea mesagerului”, cu rol de a prezenta fapte exterioare scenei, îi revine mai cu seamă ciorii.

Deși transformarea dramaticului în narativ este un procedeu rezumativ prin el însuși, autoarea menține prevalența reprezentării asupra povestirii, discursul narativ fiind alcătuit dintr-o succesiune de scene, într-un limbaj viu însă, care detensionează și actualizează discursul grav al hipotextului. Intervențiile sunt vizibile la nivelul temei puterii, din care Ali Smith face termenul de opoziție al compasiunii umane și al legii conștiinței reprezentate de fata „în jur de doisprezece ani omenești”. Puterea care atrage în orbita ei inclusiv instanța judecătii obiective în tragedia antică, corul. De aici, devalorizarea a două personaje, corul și Creon. Circumspect, ezitant, dar angajat în arbitrarea conflictului la Sofocle, corul parodic din rescriere e cercul obedienței și al lingușirii care se formează în jurul puternicului zilei. Cât despre Creon, rezumarea deznodământului eludează datele referitoare la trezirea sa din grava iluzie că poate hotărî nu numai destinele celor vii, ci și pe cele ale morților. Sofocle îl înfățișă sub spectrul scindării interioare, între rațiunea care-i dictează să fie un lider tranșant, fără compromis mai cu seamă în privința celor apropiați și sentimentul turbure al hybrisului față de zei. Ceea ce, în definitiv, reprezenta nota profund umană, de ființă nici

esențial bună, nici esențial rea, a personajului se pierde în această narațiune constrânsă să fie, pentru satisfacția cititorului, maniheistă.

Epilogul e incitant prin maniera maieutică în care dezbate, într-un dialog informal între cioară și Ali Smith, modul în care supraviețuiesc poveștile, cum se alimentează ele unele din altele – de la mitologia greacă la Sofocle și apoi la povestea de față – și cum ajung să fie o hrană pentru spiritul oamenilor din toate timpurile.

3.8. Tragedia shakespeariană: *Regele Lear* de Melania Mazzucco

Deși păstrează îndeaproape subiectul shakespearian, *Regele Lear* sfârșește ca transformare semantică întrucât, prin aspectele de bildungsroman întâlnite și în rescrierea *Epopeii lui Ghilgameș*, pune în prim-plan maturizarea Cordeliei și a lui Edgar, maturizare care se dobândește doar prin suferința adusă de confruntarea cu răul.

Schema relațiilor familiale ce hotărăsc traseul inițierii dure a protagoniștilor e esențializată după modelul opozitiv al basmului cu intrigă de curte: surori mai mari / mezină, copil legiuit / copil nelegitim, care se deosebesc prin „inima de piatră” și „inima ca mierea”. Melania Mazzucco aduce însă și motivări circumstanțiale ale comportamentului, nuanțând psihologia de intrus a lui Edmond, fiul nelegitim și defavorizat al contelui de Gloucester: „Nobilii bogați îl ocoleau, fiindcă era un bastard. Săracii îl detestau, fiindcă, deși provenea din lumea lor, trăia ca un nobil” (Mazzucco 2018:12). Avantajul introducerii analizei psihologice în accesibilizarea problematicii se verifică, de altfel, la tot pasul:

„Nu-i venea să creadă [lui Edgar, n.n.] că bătrânul acela jalnic era chiar puternicul lui naș, stăpânul său, bărbatul care nu cu multă vreme înainte fusese rege. Așa ajunge un om atunci când pierde puterea. Atât de puțin valorează pentru semeni cel care nu mai are nimic să le dea” (Mazzucco 2018: 50).

Din aceleași rațiuni de inteligibilitate și articulare internă a intrigii, duplicitatea temei – uzurparea părinților de către copiii nerecunoscători și renegarea copiilor iubitori de către părinții aflați în eroare (temă care la Shakespeare se dezvoltă în planurile paralele Lear – fiice, Gloucester – fii) – e asamblată într-un întreg. Autoarea operează o rezonabilă selecție la nivelul personajelor transferând bufonului și contelui Gloucester rolul protector al contelui de Kent fără ca intriga să sufere. Ceea ce nu se poate spune despre digestul lui Charles și Mary Lamb, în care povestea contelui de Gloucester și a fiului său Edmond apare ca un *appendix* motivat doar din perspectiva deznodământului.

Tot ca într-o poveste – în particular, ca în *Sarea în bucate*, povestea românească pe aceeași temă a vorbeii deșarte și a vorbeii înțelepte –, Melania Mazzucco alterează finalul pentru a-l face răscumpărător pentru virtutea personajelor „bune”: Cordelia e găsită încă în viață în închisoare, lui Lear i se dă înapoi tronul, la care va fi urmat, după moartea sa, de fiica cea bună. Edgar, prin calitatea sa de martor al evenimentelor, certifică acest final ca singurul adevărat între variantele care circulă. El își atribuie în final povestirea șoptindu-i-o autoarei la ureche, precum muzele i-au șoptit lui Homer povestea Războiului Troian, deși textul păstrează regimul narațiunii omnisciente. Schimbarea finalului e justificată și din rațiuni de motivare compozițională, dacă ne gândim că în bildungsromanul Melaniei Mazzucco nu insanitatea bătrâneții lui Lear se află sub lupă, ci perechea de tineri virtuoși Edgar și Cordelia, care prin istoria lor dovedesc că „sensul vieții este să creștem, adică să dobândim experiență și să înțelegem firea oamenilor” (Mazzucco 2018: 98). Așadar, „«De ce ar fi trebuit să moară dulcea Cordelia? Ce noimă ar fi avut?»” (Mazzucco 2018: *loc. cit.*) – se întrebă în *Epilog* naratorul ascuns, Edgar, arătând că Shakespeare a născocit un final de efect pentru a hrăni vanitatea actorului principal, care ținea ca personajul său să moară teatral, cu cadavrul fiicei în brațe.

Axele de semnificație ale tragediei – nebunie / luciditate, aparență / esență, orbire / vedere, vorbe / fapte – se hrănesc dintr-un discurs ce se păstrează în preajma nivelului shakespearian de expresivitate. Iar calibrarea lor în sensul extragerii unei morale privind judecata pripită bazată pe emoții și orbirea în fața iubirii adevărate evită orice efect de banalizare, ceea ce nu este tocmai la îndemâna oricărui rescriptor pentru copii.

3.9. Tragicomedia de moravuri: *Don Juan* de Alessandro Baricco

Don Juan-ul lui Alessandro Baricco nu e rescrierea niciuneia dintre celebrele piese ale lui Tirso, Molière sau Goldoni, ci a libretului operei lui Mozart, compus de Lorenzo da Ponte, unde burladorul conduce jocul tuturor celorlalte personaje, indiferent la părerea lor, ascultând doar vocea propriei dorințe. Rezultă un Don Juan mai mult liber decât libertin, care nu-și declină religia (nu e nici catolic, nici ateu), nu are biografie anterioară, un exemplu de revalorizare a mitului pentru care umbrele se integrează într-un ansamblu până la urmă luminos. Din simbolismul său se exclud conotațiile păcatului, desfrânării, ipocriziei, insatisfacției sau egotismului și rămâne doar etica purității hedonismului pe care, din inima lui mare, o împărtășește „democratic” și aparentelor victime, cum Leporello îi lămurește donnei Elvira comportamentul stăpânului:

„Don Juan nu este un imbecil, e doar un bărbat care iubește femeile și le iubește atât de mult încât îi vine imposibil să iubească una singură. Este atât de curtenitor, că n-ar fi în stare s-o decepționeze nici măcar pe una dintre ele. [...] În fond, spuneți-mi, ce preferați? O singură zi de fericire cu Don Juan, pentru toată viața, ori o viață întreagă, fără să-l fi întâlnit nici măcar o dată?” (Baricco 2017: 29).

Și cel mai mare dar pe care Don Juan îl oferă femeilor este gustul vieții și al libertății, aroma excepționalului care spulberă, fie și pentru un moment, existențele terne. Reconstruit pe coordonatele libertății absolute, prometeice, exaltând gustul riscului și frenezia trăirii, el afirmă orgolios eul împotriva sacralului și a socialului, împotriva lumii fizice și metafizice: „Trăiască libertatea, chiar dacă ea te costă viața. Trăiască libertatea, chiar și atunci când ea te costă viețile altora. Trăiască libertatea – să coste cât o costa” (Baricco 2017: 72). Preluarea conflictului mozartian îi permite lui Baricco să lase deschisă o temă de meditație pe care antecesorii au rezolvat-o în sensul lecției morale, iar romanticii în cel al apologiei revoltei și al căutării absolutului în iubire. Epilogul său formulează problema-cheie pe care o suscită morala individualismului, morala de dincolo de bine și de rău care privește nu doar destinul seducătorilor sau hedoniștilor, ci și zonele adânci ale psihologiei umane:

„Întrebarea este: suntem noi vinovați când dorim un lucru care-i face rău altuia?

Sau dorințele noastre sunt întotdeauna nevinovate și este un drept al nostru să le facem să se realizeze?” (Baricco 2017: 88).

În acord cu viziunea mozartiană care oscilează, în ritm cu epoca sa de răscruce, între somația rațiunii și furoarea sentimentului, Baricco reușește să echilibreze nota generală a discursului printr-un joc mereu pe muchie de cuțit: el tratează comic evenimentele tragice și găsește seriozitate și miez în cele comice.

3.10. Comedia eroică romantică: *Cyrano de Bergerac* de Stefano Benni

Piesa lui Rostand *Cyrano de Bergerac* a propus o altă manifestare a spiritului liber și insurgent, aceea a unui poet-filosof neînregimentat, temperament romantic în răspăr cu secolul său clasic, ceea ce explică și apetența autorului francez pentru această personalitate eteroclită; o bioficțiune idealizatoare, care lansează un personaj inspirațional pentru dezabuzarea

sfârșitului de secol al XIX-lea. Căci, augmentându-i trăsăturile pe canonul romantic al antitezelor, Rostand va face din personajul istoric Hercule-Savinien-Cyrano de Bergerac, cu o viață împărțită între arme și litere, un model de virtuți ascunse sub aparența diformității fizice și a comportamentului vulcanic și caustic. Combinația de eroic și sentimental îmbibate în pasta veseliei și ornate cu vorbe de duh în spiritul cozeriei franțuzești alcătuiește rețeta reușitei dramei sale, o comedie eroică „mai tragică decât *Cidul* lui Corneille”, după spusele Micaelei Slăvescu, pentru că tema ei este înfrângerea pe toate planurile nu numai a cadetului gascon, ci și a Roxanei sau a lui Christian, în ciuda numeroaselor lor calități, în ciuda diverselor lor forme de sacrificiu (1971: 14-15). Cyrano, mai cu seamă, e tragicul prizonier al rolului de „suffleur”, de om din spatele cortinei, pe care l-a avut și în dragoste, și în luptă, și în creație sau personajul căruia destinul îi râde cinic în față, neîngăduindu-i nici măcar o moarte glorioasă.

Rescrierea narativizată a lui Stefano Benni urmează îndeaproape intriga comediei, reușind să păstreze aspectul dramatizat prin schimbul vioi de replici și prin preluarea, cu fidelitate, a multor cuplete dintre cele care au făcut deliciul piesei lui Rostand. Fabula dragostei ce ezită între frumusețea inconsistentă, pe de o parte, și noblețea și profunzimea spiritului, de cealaltă parte, beneficiază, prin introducerea punctului de vedere naratorial, de o distribuție mai fermă a personajelor angrenate în triumphiul amoros nedeclarat. Christian este inițial devalorizat pentru ca Cyrano să capete și mai mult relief și putem bănuși că autorul rescrierii reia prin cei doi bărbați îndrăgostiți de aceeași femeie raporturile de flagrantă antiteză dintre frumosul ofițer Phoebus și nefericitul cocoșat din romanul lui Hugo. De asemenea, rescrierea eludează ceea ce reprezenta miezul evoluției personajului frivol la Rostand: dorința de a fi iubit pentru ceea ce este, nu pentru ceea ce pare. Criza de identitate a lui Christian – când realizează că sentimentele Roxanei sunt născute din dragostea față de sufletul și spiritul autorului scrisorilor, pe care l-ar iubi și hâd fiind – are semnificații mult mai adânci și înnobilează mult mai mult personajul decât actul de generozitate pe care îl propune Benni, act prin care fostul impostor îi cedează iubita celui în drept. În drama lui Rostand, Christian atinge sublimul prin asumarea propriei identități și prin decizia de a se azvârli, cu dispreț pentru o viață trăită în minciună, în prima linie. Într-o simetrie inversă condusă didactic, rescrierea mizează mai degrabă pe antiteza celor două personaje masculine decât pe asemănarea și complementaritatea lor. Din toate, se profilează eroismul moral al lui Cyrano, discret și autosacrificial. Sau cum

sintetizează Benni în *Epilog* (2018: 95) morala fabulei, extrăgând-o din finalul trist, dar coerent cu personajul care, vorba poetului, din delicatețe și-a pierdut viața:

„Eroi nu sunt doar cei care înving în bătălii, cuceresc țări sau îiucid pe dușmani. Eroi sunt și aceia care îi respectă pe oamenii dragi, care luptă pentru ideile lor, care pot merge întotdeauna ținând capul sus.
Or, în cazul nostru, ținând nasul sus”.

Narativizarea dramei permite autorului să explice, la fel ca Eco în *Logodnicii*, tabloul moravurilor de epocă prin paralelisme cu viața contemporană, într-un stil umoristic, adecvat perfect retoricii piesei. Aspect deloc de neglijat dacă ne gândim că acest tablou de epocă justifică însuși resortul intrigii imaginate de Rostand: excesul, verbozitatea flamboiantă la care a ajuns ritualul de curtare în secolul prețioaselor.

Concluzii

Valoarea și utilitatea colecției rezidă în găsirea unui compromis benign între păstrarea elementelor de identitate ale operelor canonice și necesitatea de accesibilizare și de racordare a acestora la universul psiho-intelectual infantil, între *insolitarea* lectorului, cu o informație culturală care-i devansează vârsta, și *naturalizarea* povestirii, pentru ca această informație să devină nu doar digerabilă, ci și atractivă și provocatoare. Formatul în care seria a fost concepută – ambreierea nivelului diegetic cu cel metatextual preluată din didactică, dar eliberată de didacticism, ca și lectura duală programată – oferă autorilor posibilitatea de a păstra autoritatea consacrată a operelor-sursă, în vreme ce procedeele adaptative ținând de stil, de împrumutarea perspectivei personajului-copil sau de conectarea universurilor ficționale revoluate cu realitatea contemporană cunoscută, detabuizează reprezentarea tradițională asupra imaginarului specific vârstei și, în același timp, conservă magia actului povestirii.

Rearticularea particularizată a dicțiunii și negocierile de sens aduse de numeroasele adăunări conduc, la macronivel, către re-înființarea modelelor textuale în opere cu valoare estetică de sine stătătoare ce răspund, în același timp, cadrului pragmatic al lecturii infantile. Cărțile colecției se impun astfel ca re-creații în toată puterea cuvântului: nu copiază lumi, ci le metabolizează omagial și original, depășind adaptarea abreviatoare specifică cărților pentru copii. Mizând (cu excepția, justificată de altfel, a *Căpitanului Nemo*) pe conservarea spiritului operei-matrice, nu pe transformarea semantică sau

pe replica sa, *Save the Story* ilustrează, de cele mai multe ori cu reușite estetice notabile, că rescrierea în paradigma literară a asemănării sau *iso-rescrierea* (Miloi 2015: 99-100) își are locul său bine definit în literatura pentru copii, reconfirmând instituția canonului cu funcția sa cultural-formativă.

Referințe bibliografice:

- BODIȘTEAN, Florica 2007: *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință.
- CĂLIN, Vera 1967: *Prefață* la Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, traducere de Leon D. Levițchi, București, Editura pentru Literatură.
- CERNĂUȚI-GORODEȚCHI, Mihaela 2008: *Literatura pentru copii. Sintează critică*, Iași, Editura Universitas XXI.
- GENETTE, Gérard 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GOGIANU, Cristina 2015: „Logodnicii” lui Manzoni pe înțelesul copiilor. *Re-povestire de Umberto Eco* in „Orizonturi culturale italo-române”, an V, nr. 4, http://www.orizonturiculturale.ro/ro_recenzii_Cristina-Gogianu-Logodnicii-repovestire.html. [Accesat 2. 05. 2022].
- KLINGBERG, Göte 1986: *Children's fiction in the hands of the translators*, Lund, CWK Gleerup.
- MARCHETTI, Francesco 2010: *Alessandro Baricco: dopo Don Giovanni forse Moby Dick. Intervista sulla collana Save the Story*, <https://www.wuz.it/intervista-libro/5179/alessandro-baricco-dopo-don-giovanni-forse-moby-dick.html>. [Accesat 2. 05. 2022].
- MILOI, Ionuț 2015: *Cealaltă poveste. O poetică a rescrierii în literatura română contemporană*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
- NIKOLAJEVA, Maria 2011: *Translation and Crosscultural Reception* in Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso, Christine A. Jenkins (Eds.), *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, New York and London, Routledge, p. 404-416.
- O'SULLIVAN, Emer 2009 (2005): *Comparative Children's Literature*, translation by Anthea Bell, London and New York, Routledge.
- OITTINEN, Riitta 1993: *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*, Tampere, University of Tampere.
- OITTINEN, Riitta 2000: *Translating for Children*, New York and London, Garland Publishing.
- PRINCE, Nathalie 2015 (2010): *La littérature de jeunesse*, 3e édition, Malakoff, Armand Colin.

SLĂVESCU, Micaela 1971: *Prefață* la Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, traducere de Mihai Codreanu, București, Editura Ion Creangă. <http://bookanista.com/savethistory/> [Accesat 2. 05. 2022].

Surse:

BARICCO, Alessandro 2017: *Istoria lui Don Juan*, ilustrații de Alessandro Maria Nacar, traducere din italiană de Mariana Adameșteanu, București, Curtea Veche Publishing.

BENNI, Stefano 2018: *Cyrano de Bergerac*, ilustrații de Miguel Tanco, traducere din italiană de Adriana Cîrlănuș, București, Curtea Veche Publishing.

CAMILLERI, Andrea 2018: *Nasul*, ilustrații de Maja Celija, traducere din italiană de Cornelia Dumitru, București, Curtea Veche Publishing.

COE, Jonathan 2014: *Călătoriile lui Gulliver*, ilustrații de Sara Oddi, traducere din engleză de Simona Goșu, București Curtea Veche Publishing.

ECO, Umberto 2014: *Logodnicii*, ilustrații de Marco Lorenzetti, traducere din italiană de Diana Calangea, București, Curtea Veche Publishing.

EGGERS, Dave 2017: *Căpitanul Nemo*, ilustrații de Fabian Negrin, traducere din engleză de Mihnea Gafița, București, Curtea Veche Publishing.

LI, Yiyun 2017: *Epopoea lui Ghilgameș*, ilustrații de Marco Lorenzetti, traducere din engleză de Răzvan Năstase, București, Curtea Veche Publishing.

MAZZUCCO Melania G., 2018: *Regele Lear*, ilustrații de Emanuela Orciari, traducere din italiană de Cornelia Dumitru, București, Curtea Veche Publishing.

SMITH, Ali 2017: *Antigona*, ilustrații de Laura Paoletti, traducere din engleză de Roxana Bîrsanu, București, Curtea Veche Publishing.

YEHOSHUA, Abraham B. 2018: *Crimă și pedeapsă*, ilustrații de Sonja Bougaeva, traducere din italiană de Eva Simion, București, Curtea Veche Publishing.