

Emilia David în dialog cu Matei Vișniec

Dramaturg, poet și prozator, Matei Vișniec, unul dintre cei mai cunoscuți scriitori români contemporani, trăiește de mai mult de douăzeci de ani la Paris, unde lucrează din 1990 ca ziarist la Radio France Internationale. Scriitor bilingv, este larg recunoscut în Franța și-n alte orizonturi culturale mai ales prin opera sa dramaturgică. Începînd din 1993, Vișniec a devenit treptat unul dintre autorii cel mai frecvent reprezentați la secțiunea *Off* a Festivalului din Avignon. Sînt numeroase premiile acordate literaturii sale de instituții importante, românești și franceze, dintre care se amintesc doar din domeniul teatrului Premiul pentru Dramaturgie al Academiei Române (1998) și “Prix européen 2009” pentru întreaga operă dramaturgică, decernat de Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD).

Cînd vă traduceți dintr-o limbă în cealaltă, în mod inevitabil ceva se pierde din cauza structurii și individualității fiecărei limbi. Ce anume vă străduiți să nu dispară dintr-o operă a Dvs., la trecerea din prima versiune lingvistică în a doua? Ce vă interesează cu precădere să reconstruiți în limba traducerii, atît în franceză, cît și în română?

Cel mai important lucru pentru mine e poezia, adică dimensiunea poetică. Încerc să n-o pierd cînd trec dintr-o limbă în alta. Sigur, uneori sînt replici precum „Da”, „Nu”, „Plec”, „Vin”, ș. a. m. d., care nu au în mod obligatoriu o pronunțată dimensiune poetică. Dar, pe ansamblu, există în toate textele mele o anumită poetică sau o anumită dimensiune care ține de poezie, onirism. Ori această dimensiune încerc să o conserv cu orice preț. Deseori, se pierde – cred – invenția lingvistică. De pildă, n-am reușit niciodată să-mi traduc din românește, și nici n-am încercat serios, o piesă care se numește *Țara lui Gufi*, unde am inventat foarte multe cuvinte în românește și știu că ele nu pot fi transferate în franceză cu același profit, cu aceeași bucurie și voluptate. Sau, cînd am tradus ultima oară din franceză în română *Cabaretul cuvintelor*, anumite jocuri de cuvinte pe care le creasem în franceză nu treceau în română, deci trebuiau reinventate, găsite alte jocuri în limba română. Eu nu sînt un traducător care să fie conștient în momentul în care traduce de ceea ce păstrează și ceea ce pierde. Totul este strict intuitiv, pe criteriul unei busole interioare care-mi indică reușita sau nereușita, adică, uneori instinctiv traduc un substantiv prin verb sau un verb prin substantiv pentru că așa îmi indică busola interioară. N-am făcut niciodată nici un curs, nici o școală de pregătire teoretică pentru a face autotraducere. Totul este viață, intuiție, totul este instinct.

Mă surprinde puțin ce îmi spuneiți, căci foarte multe contexte se pretează unor interpretări care corespund unor reguli și concepte de teorie a traducerii destul de complicate. În anumite texte românești nu există efectul poetic, pe care reușiți să-l creați în franceză, de exemplu, sau invers.

Mai este ceva: când mă autotraduc, imediat îmi dau seama intuitiv care sînt potențialitățile contextului în urma traducerii. Adică un text care este banal în românește, o frază, o bucată dintr-o scenă, să zicem zece rînduri traduse în franceză, ei bine, uneori brusc cele zece rînduri îmi sugerează o potențialitate pe care nu o aveau în românește, și asta pentru că, trecînd din românește în franceză, bucata aceea de text provoacă alte conotații sau suscită alte aluzii sau apropieri de o altă realitate diferită, să zicem, pe care o cunosc. Și invers, când trec din franceză în românește, anumite fraze care sînt banale în franceză, îmi suscită brusc dorința de a nuanța, pentru că îmi dau seama că pentru spațiul românesc se mai poate adăuga o pată de culoare sau un element de subtilitate sau o aluzie, și atunci, în felul ăsta se dezvoltă textul dintr-o parte în alta, în mod natural, pentru faptul că fiecare spațiu cultural are propriile sale semne. Traduc dintr-un cosmos în altul. ‘Cosmos’ înseamnă în limba greacă ‘ordine’. Sînt două ordini diferite: ordinea civilizațională în franceză și ordinea civilizațională în română, și atunci, făcînd naveta între cele două cosmosuri, unele texte sau doar bucăți din ele se potențializează diferit. Atunci simt nevoia să le dezvolt puțin. Nu e necesar să le dublezi ca volum; trei cuvinte sau introducerea unei aluzii creează o imagine nouă și trec dintr-o limbă în alta cu imagini mai multe, pentru că contextul de origine sugerează mai multe imagini sau mai multe bucăți de imagini.

Teoria asta a potențialității și potențializării textului trecînd dintr-o limbă în alta e una dintre teoriile de bază ale traductologiei.

Da, eu am o practică de treizeci de ani, iar practica merge și ea în direcția unor concluzii instinctive. Când ai o practică atît de îndelungată începi să aplici în mod natural, instinctiv anumite soluții care prin repetabilitate devin norme. Nu ești conștient, dar respiri cu ele, tu avansezi cu ele, și devin uneori și *savoir-faire*, adică știință. Încă o dată, n-am avut niciodată timp să le teoretizez sau să le ordonez, să mi le pun ca pe un fel de criterii în față și să spun „după ele mă voi conduce”.

Am observat că sînteți foarte atent la păstrarea ritmului, a unor anumite cadențe ale replicilor, mai ales cînd e vorba de menținut sonorități precise și o anumită muzică a frazelor. De exemplu, în ‘Angajare de clovn’, în franceză ați reușit să creați ceva ce nu exista în română, de pildă, în scena unde cei trei clovni vorbesc despre timpul interminabil pe care îi petrec împreună. Și ei își spun: „Il est sept heures”, „Bien ailleurs...” etc. Și mai este o întreagă serie de sonorități rimate care nu existau în română. Deci, pierdeți – cum ați și spus – în anumite locuri, căci nu totul se poate

traduce cu același profit de sunete, în schimb, refaceți aceleași efecte, acolo unde e posibil, în franceză, cu această exigență de a menține o anumită sonoritate în contexte bine determinate.

Muzica este într-adevăr importantă. Eu personal nu am ureche muzicală în viața reală, în schimb simt muzica limbii și-mi dau seama imediat dacă captez sau nu captez melodia respectivă. Iar o anumită frază muzicală într-o replică poate deveni într-adevăr soluția ideală când o captezi și treci dintr-o limbă în alta. Am căutat acele sonorități în franceză, care nu puteau fi transpuse din română *mot-à-mot*, și uneori simt că anumite cuvinte franceze declanșează o anumită frază muzicală, și atunci pot merge mai departe pe ea, așa ca un tip care face surf.

O experimentați...

Da, mai utilizez ceva: arta contrapunctului. Am utilizat-o și-n franceză și-n românește. În aceeași replică sau în două replici diferite trebuie să fie o ciocnire. Deci, și acest ritm îl aplic. Să rămână, dacă se poate, nu atât același număr de cuvinte, cât un anumit ritm care mie îmi vine tot așa din interior. Detest când trebuie să măresc fraza, să zicem. Din română traduc ceva în franceză și fraza se mărește excesiv. Simt că am pierdut ceva. Îmi amintesc că atunci când am trăit la Londra un an, am tradus din română în engleză, ori în engleză se întâmpla invers, fraza se scurta foarte tare și îmi destabiliza uneori ritmul. În ceea ce privește lungimile, din păcate, am impresia că deseori traducătorii au această problemă. Româna și franceza nu sînt absolut deloc compatibile la nivel de – să le zicem – picioare metrice. Deseori fraza are tendința de a se lungi în franceză, când e tradusă din română, mai puțin invers, și eu încerc să reechilibrez prin piruete, prin introducerea unei elipse, care poate fi cât se poate de profitabilă, poate da chiar un efect special. Elipsa e un element care mă interesează, uneori lucrez cu elipse chiar și pe ansamblul textului. Adică poate să dispară la un moment dat o scenă, care mi se părea logică pentru a crea continuitate, și îți dai seama că, de fapt, în produsul final ea poate crea surpriză și că e foarte bine că lipsește. Așa pot dispărea și anumite cuvinte care păreau absolut necesare, dar care provoacă mici elipse în frază și devin exerciții de stil, tipul ăsta de a traduce prin mici elipse.

Există o întreagă poetică, inclusiv la Beckett, din a crea elipse, din a reduce textele și a suprima practic cuvinte și contexte. La un nivel mai extins, de pildă într-o piesă ca ‘Spectatorul condamnat la moarte’, ați eliminat o serie de replici, deci, în română textul este mai bogat. Sînt probabil acele replici care reluau o anumită idee. Ați esențializat textul, reducînd replicile de confirmare a celor imediat precedente lor.

Da, sînt două culturi diferite în Franța și România, chiar două culturi mentale în ceea ce privește funcția limbii. În limba română, de pildă, publicul sau actorii nu se miră atât de mult de repetiții ca-n

franceză. Probabil datorită faptului că limba este mai clară, mai fixată; s-a fixat mult înaintea limbii române. Și atunci toate aceste mici segmente – „Ei și?”, „Nu-i așa?”, „Ca să spun...” – par stîngăcii... În schimb, în limba română ele sînt exerciții de stil. Pentru a-mi transfera repetițiile din limba română în limba franceză am recurs la alte mijloace, ele au devenit mai evidente ca să fie clar că sînt intenția autorului și nu stîngăcii, și chiar și așa îmi spuneau actorii francezi: „Totuși e inutilă repetiția asta, că ai spus înainte”. Dar ține de muzicalitate și de ideea de capcană pe care o introduc deseori. Un om care se repetă e semn că gîndește; în timp ce repetă, pregătește fraza următoare. Am avut deseori asemenea discuții în care mi se refuzau repetițiile pe ideea că sînt inutile, în timp ce la mine țineau pur și simplu de stil. Deci, am învățat în franceză să mă repet altfel, oarecum într-o manieră mai brutală, încît, atunci cînd vine vorba de repetare, să devină atît de evident că țin de construcție, încît să nu mai fie contestate.

Îmi dau seama că toate efectele acestea despre care am vorbit noi – ritm, repetiții – sînt strict subordonate ideii de text teatral. Poate dacă ar fi fost vorba de un alt tip de scriitură, nu ar fi fost indispensabile. Mă gîndesc că aveți întotdeauna în vedere efecte scenice cînd recurgeți la aceste strategii.

Da, sigur că eu mă gîndesc întotdeauna la cum sună în gura actorului aceste fraze, atît în română cît și în franceză. Ele trebuie să sune într-un anumit fel, în sensul că trebuie să poată fi spuse în mod natural, cu umor, cu simplitate, fără ca actorul să se sufocă inutil, fără ca să-i provoace probleme de respirație. În mod instinctiv mă gîndesc și la toate aceste lucruri cînd scriu, iar dacă, într-adevăr, îi provoc probleme de respirație din cauza unei fraze lungi, este intenția mea ca să creez un efect comic; eventual creez efectul de precipitare, efectul în care el se îneacă în cuvinte, și care este deja imagine. Deci, toate acestea sînt și ele ascunse undeva în demers, respirația e și ea un criteriu, și mă joc cu ea (cu respirația). Uneori actorul trebuie sufocat, alteori trebuie lăsat liniștit, alteori trebuie lăsat să zburde, alteori trebuie grăbit, pentru că toate acestea creează efecte la nivelul jocului și, deci, teatralitate.

Să trecem la altă dimensiune așa-zicînd a scrierii bilingve, la colaborarea Dvs. cu traducătorii cu care semnați unele traduceri în franceză din primii Dvs. ani în Franța, căci se pune efectiv problema analizării colaborării dintre autor și traducători. Nu mă refer la traducerile semnate doar de traducători, ci la cele la care ați colaborat. Care a fost partea Dvs. de contribuție și care a lor?

Toate traducerile, de fapt, le-am făcut eu cu ochiul exterior al unui traducător care nu știa românește. Dacă putem să imaginăm conceptul unui traducător care traduce dintr-o limbă pe care nu o cunoaște. În sensul că eu cream prima propunere pentru fiecare replică, pentru fiecare pagină, și după aceea persoane care nu știau limba română, veneau să citească și să-mi facă observații. Fie

că-mi spuneau că un cuvânt e prea livresc și că-n gura respectivului personaj totuși nu sună bine, fie că o frază sau o construcție era prea corectă și academică pentru limbajul argotic al unui personaj, fie că pentru un cuvânt mi se propunea altul, care era mai plastic, fie că traducătorului îi venea în minte brusc o expresie din copilărie care mergea în contextul respectiv, și spunea: „Nu știu ce vrea să însemne asta în românește, dar aici ar merge așa”. Și atunci eu alegeam în funcție de ce îmi propunea traducătorul, soluția care mi se părea cea mai justă. Deci, în materie de teatru, n-am avut niciodată traducător din română în franceză, ci colaboratori la început pentru piesele *Spectatorul condamnat la moarte*, *Angajare de clovn* și în special, *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-nîmplă-n actu'-ntîi*. Deci, cam acestea au fost cele trei mari piese pe care le-am tradus astfel. După aceea a fost o piesă care mi-a fost integral tradusă de un traducător și am lăsat-o așa întotdeauna, este vorba de *Buzunarul cu pîine*, care a fost tradusă de Virgil Tănase. *Caii la fereastă*, îmi aduc aminte tot așa, a fost tradusă de mine cu cineva, frază cu frază, ca să obțin în franceză același ritm și același absurd din limba română, aceleași surprize replică după replică. A fost foarte interesant să lucrez cu oameni care nu știau limba română, pentru că eu puteam să joc în același timp aceeași replică, adică dădeam din mâini, din picioare, din ochi, din buze, mă puneam în rolul respectiv, în pielea personajului, și repetam o dată, de două ori, de trei ori. Jucam deseori ca să conving și așteptam reacția traducătorului: „A, cred că aici e bine ce-am găsit”.

Da, era un mod de a controla traducerea lingvistică, altfel spus, de a traduce inclusiv semiotic un context, o replică...

Da, probabil...

Aș avea și eu o curiozitate: cine a găsit pentru versiunea franceză sintagma „Finita la commedia”, care mi se pare genială, pentru secvența simetrică din română „S-a terminat”, din piesa ‘Angajare de clovn’ (Replica este a lui Peppino: „Ce s-o mai lungim. V-ați timpit, gata. S-a terminat. Mai bine uitați-vă cât e ceasu’”)?

Vine direct din Fellini. Eu eram foarte marcat de Fellini când am scris-o. Este o piesă pe care i-o datorez integral lui Fellini. M-am inspirat din filmul său *Clovnii*, deci din universul sonor al filmelor italiene, și când scriam îmi veneau în minte replici. De exemplu, în [filmul] *La strada* e o scenă în care sînt două personaje, fata și spărgătorul de lanțuri, jucat de Antony Queen. Erau niște raporturi cu un tînăr și la un moment dat Antony Queen îl bate pe tînărul acela care chiar moare. Eu am revăzut filmul ăsta după 40 de ani sau poate 30 de ani, și probabil din scena aceea, în mod inconștient, am tras scena mea cu clovnii, în care unul este bătut, se prefăce că moare, după aceea rîde, și este omorît cu adevărat, fiind pedepsit pentru că s-a prefăcut să rîdă. Sînt tot felul de

reminiscențe pe care nici nu le-am conștientizat la vremea aceea din filmele lui Fellini, care m-au marcat enorm în adolescență, pentru că veneau toate atunci. A fost o adevărată formare a mea vizuală și muzicală. Și, probabil că, în loc să caut o replică în franceză, mi-am spus: „În definitiv, tot e plasată în universul italian această piesă, de ce nu ‘*Finita la commedia*’?”

Și, de altfel, e o replică care deschide nu doar spre universul actorilor, ci al artei în genere, al dramei artiștilor.

Absolut.

E o replică fabuloasă aceasta, eu am comentat-o pe mai multe pagini.

Și care nu are sens decât în italiană, e o sintagmă folosită în toate limbile, pentru că una e să spui în românește „S-a terminat povestea”, „S-a sfârșit comedia”.

Care înseamnă prea puțin...

și alta e să spui „*Finita la commedia*”. Există fraze care au rezonat din limba italiană în toate limbile de circulație internațională, datorită acestei forțe enorme de sugestie, purtătoare de semne culturale ale limbii italiene. Cum există fraze din japoneză care s-au impus în toate limbile pământului sau chiar din rusă, din franceză, bineînțeles, așa există niște fraze cheie și din italiană.

Are loc, cum spuneți Dvs., o potențializare a textului în punctul acesta precis. O potențializare enormă care trimite tocmai spre lumea artei și a artiștilor.

În limba franceză mai merge și din alte motive: pentru că există sintagma ‘comedia umană’ a lui Balzac, adică oamenii au mai multe repere. Ideea de comedie sugera o întreagă dezlanțuire de pasiuni, și atunci conotațiile vin rapid. Uneori nici nu ne dăm seama, dar un cuvânt provoacă un seism în creierul celui care îl primește, incită alte informații și creează un fel de fior emoțional-cultural.

Replica are și un plus de tragism față de ceea ce comunică mesajul în limba română.

Da, mai există și *Divina Commedia*, și *Comedia umană* și, iată, și „*finita la commedia*”. Cuvântul *comedia* pentru cineva care trăiește în spațiul culturii provoacă diverse tipuri de seisme, de declanșări și atunci se creează și o anumită undă emoțională.

Funcționează aici ca o metaforă în raport cu versiunea românească, deschizând spre un spațiu cultural extins.

Sper.

Un alt tip de întrebare. Nu știu dacă am înțeles bine, dar am avut impresia, când am citit 'Recviem', versiunea românească la 'Le retour à la maison', că ar fi fost scrisă mai întâi în română. Asta pentru că ați publicat-o deja în 2001, în volumul 'Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal', la editura Aula din Brașov, iar în franceză mai târziu, în 2004, în volumul 'Attention aux vieilles dames rongées par la solitude'. E corect ce am dedus?

Îmi amintesc foarte bine că am scris-o mai întâi în franceză, iar apoi mi-am spus, „ce semnificație poate să aibă acest text în română?”, datorită faptului că limba română nu are pregătirea erotică necesară, fiind o limbă mai pudică. Atunci am mai adăugat „oare ar funcționa, oare nu?”. Traducând în românește mi-am spus „mai trebuie să introduc aici niște imagini”, și am introdus imaginile cu Stalin, Lenin și Marx care joacă cărți, pe care nu le am în franceză, pentru că pentru limba română aceste personaje vorbesc infinit mai mult și creează un anumit haz, pe care în franceză nu-l simțeam. De altfel, românii jucau cărți la ora experienței comuniste, și alte jocuri, ca să mai respire. Jocurile aveau o semnificație mai interesantă în acea perioadă. Nu a fost o formă de rezistență culturală, dar era o formă de a supraviețui. Și atunci m-am jucat cu câteva imagini care mi s-a părut că în franceză n-ar fi avut aceeași pregnanță. Și mi s-a părut că textul acela putea fi lipit și de *Istoria comunismului...*, dacă cineva ar fi vrut să le facă pe amîndouă, pentru că brusc, în limba română, acest text putea să fie o întoarcere a morților din aventura comunistă, și nu dintr-un război care ar fi putut să fie primul război mondial, și care era mai aproape de sensibilitatea francezului.

Adică, chiar așa, pentru noi comunismul a fost un război, în timp ce pentru francezi, nu. Noi am ieșit dintr-o aventură de ocupație, de fapt, în timp ce pentru ei nu sînt aceleași conotații. Motiv pentru care am modificat. Nu mi se întîmplă des, dar acolo chiar am simțit nevoia să văd ce mai pot trage în limba română din acest text, care în franceză are precizia lui, e vorba efectiv de un război și în special de primul război mondial, care a fost teribil, căci 90% dintre oamenii care au murit au fost soldați în uniformă. Deci soldații se puteau întoarce acasă, în timp ce comunismul a fost un haos în care întoarcerea acasă a celor care au crezut/care n-au crezut a fost altfel.

Publicarea în franceză a fost decalată din motive de calendar, de întîmplare a vieții, dar cred că textul acesta nu l-aș fi scris incitat de limba română. L-am scris și pentru că limba franceză permite un anumit limbaj erotic, anumite îndrăzneli, pe care eu în limba română nu le simt.

Și eu am citit piesa tot în această cheie de lectură, adică tot cu referire la trecutul nostru apropiat, și acolo, în versiunea românească, ideea de război capătă într-adevăr o conotație mult mai vagă, e o "bătălie" la finalul căreia nu există nici învingători, nici învinși, sau așa sînt îndemnați să creadă Morții pentru patrie. Este extraordinară în românește partea inspirată din folclor, pe care ați adăugat-o.

Da, am simțit nevoia să adaug o horă și puțin folclor, să-i dau puțină culoare. Păcat că nu s-a prea jucat în românește, dar poate că pînă la urmă va descoperi cineva. Dar, eu simt că acolo e o potențialitate fantastică.

Da, și pentru efectele de coregrafie, dans, e într-adevăr extraordinară partea aceea, plus că se leagă de filozofia 'Mioriței', de viziunea noastră fatalistă.

Da, de tematica morții.

Schimbăm din nou perspectiva și vă întreb: dar restul de opere teatrale de după 1992-1993, pe care le-ați scris în Franța, sînt redactate inițial în franceză și apoi (auto)traduse în română? Există excepții?

Da, sistematic. Acum vă trimit un prim text pe care l-am scris în românește după ani de zile, pentru că mi-a fost dată o comandă și mi s-a cerut să scriu în românește. E un text care nu are încă o versiune în franceză, se numește *Omul din care a fost extras răul*.

Dar, din '87 am scris sistematic în franceză, și după aceea am trecut eu în română. De pildă, uneori am avut reproșuri. Îmi amintesc de acest reproș foarte interesant al lui Petru Vutcărau [regizor], care, citind întîi în franceză și montînd mai întîi în Franța textul meu *Mașinăria Cehov*, cînd a vrut să-l monteze și la Chișinău, mi-a spus: „Matei, tu ai tradus textul în românește, dar nouă ne place mai mult cel în franceză. Noi vrem să-l mai lucrăm în românește”. Adică nu i-a plăcut cum l-am tradus eu în românește. Foarte interesant, de altfel. Un text, *Scrisori către o prințesă chineză*, l-am lăsat pe seama unui traducător, Daniela Magiaru. Mă interesa să văd cum traduc alții. Și erau lucruri care îmi dau seama că eu nu le-aș fi folosit, dar care sînt interesante.

În rest, eu, sistematic, mi-am tradus fiecare text, uneori decalate. Scriam în franceză pentru o companie și uneori îl traduceam în românește peste un an sau doi, pentru că nu aveam aceeași urgență să-l trimit în versiunea românească.