

**În singurătatea
câmpurilor de bumbac
și alte texte**

Bernard-Marie Koltès

**Texte selectate și traduse de
Diana Nechit și Andrei C. Șerban**



Cuprins

În apărarea și ilustrarea traducerii și a traducătorului	7
Noaptea de dinaintea pădurilor	19
Lupta negrilor cu câinii	41
Cheiul de vest	101
În singurătatea câmpurilor de bumbac	179
Întoarcerea în deșert	203
Roberto Zucco	259
Tabataba	299
Coco	305

În apărarea și ilustrarea traducerii și a traducătorului

S-a vehiculat atât de mult (până ce a devenit poate cel mai cunoscut clișeu al *tagmei* traducătorilor) corespondența între actul traducerii și actul trădării, încât pesimismul cititorilor aproape că a îmbrățișat în totalitate ideea *violării* discursive a unei literaturi care, în definitiv, este *intraductibilă*. Este foarte ușor să vorbești despre minusurile unei traduceri, să condamni compromisurile semantice sau corespondențele ușor forțate, de dragul unei idei, dar, în aceeași măsură, poți vorbi cu aceeași ușurință despre intuiția genială a unor versiuni, reprezentative pentru modul în care fiecare cititor, din orice cultură a acestei lumi, se raportează la marea literatură universală. Fără a cădea într-un patetism metaforic, actul traducerii este similar cu gestul lui Prometeu care le-a oferit oamenilor instrumentele de înțelegere ale voinței zeilor, într-un limbaj specific propriilor lor limitări. Evident, nu credem că soarta oricărui traducător trebuie să fie similară cu cea a lui Prometeu, dar oare nu e cam același lucru dacă, în locul vulturului ce se hrănea din corpul titanului, ne închipuim textul capricios și violent al cărui confort în propria dimensiune lingvistică a fost tulburat? Indiferent că vedem în gestul prometeic un act de trădare la adresa zeilor ori un act de iubire la adresa oamenilor, imaginea traducătorului pare să se contureze în limitele acestor două accepțiuni. A nu se înțelege din acest aspect că orice act de traducere este impecabil, prin însăși miza pe care și-o propune: există destui „Prometei” care își dau singuri foc, din nepricepere. Atât timp cât traducătorul nu este antrenat în mecanica subtilă a textului original, dar și în subtilitățile specificului limbii de destinație, furia zeilor mai poate aștepta: muritorii de rând încă nu le-au descoperit secretele.

În panorama traducerii literare, traducerea teatrală este o nișă pentru profesioniștii din domeniu, iar cea din dramaturgia franceză contemporană, cu atât mai mult. Supusă mai ales tendințelor reprezentăției și ale scenei, dar și gustului teatral al regizorilor, traducerea teatrală circulă mai degrabă sub forma antologiilor de texte din zona festivalieră sau universitară. Publicul larg, amator de text de teatru francez contemporan trebuie să se oprească cu lectura pe la *clasicii* canonici sau să îl citească în original. Circuitul textului dramaturgic contemporan este anevoios și subsumat intereselor artistice ale unui regizor

sau repertoriu teatral. Nu traducerea unui text aduce după sine alegerea și reprezentarea pe scenă a unui dramaturg, ci alegerile regizorale, comanda teatrală lansează textul și dramaturgul, și nici așa instanța traducătorului nu are neapărat un statut fericit. „*Le milieu*” are propriile sale reguli și nevoi și, din păcate, *coteria* profesională și nu neapărat profesionalismul determină alegerea traducerii și a traducătorului. Ne-am oprit asupra acestui tip de traducere, cea teatrală, atât din iubire pentru dramaturgie, cât și dintr-o nevoie de *limpezire*, de raționalizare a unui demers ce, pe alocuri, scapă de sub control. Practica scenică și cunoașterea ocazională, lapidară a unei limbi sau a alteia nu te transformă în traducător de teatru, așa cum nici pe noi, profanii, iubirea pentru scenă ori reperele teoretice nu ne transformă în actori și regizori peste noapte. Traduceri uneori impresive, *după ureche*, pervertesc originalul și îl transformă într-un text cu totul și cu totul străin de intenția autorului sau de sensul primar al textului. Adăugiri, explicații, contrageri și parafraze, „*faux-amis*” într-un talmeș-balmeș ce frizează amatorismul. Susținem din tot sufletul deja celebrul îndemn „il faut tout traduire” dar nu vrem să îl vedem transformat în „oricine poate traduce” de către unii sau alții. Traducerea este „pour les connaisseurs” și poate deveni un instrument tăios pentru un utilizator neinițiat sau mult prea *optimist*.

În calitatea noastră de traducători de text de teatru, am fost mai mult decât entuziasmați să putem aplica, de-a lungul acestor traduceri, atât cunoștințele teoretice ce țin de specificul traducerii teatrale, cât și cele practice, nu numai lingvistice, dar și dramaturgice care vin dintr-o cunoaștere aprofundată, ca lectori și spectatori, a celor două spații lingvistice și dramaturgice, implicit teatrale, român și francez. Poate cel mai important lucru dobândit la acest capăt de drum este deschiderea enormă, la nivelul bunelor practici profesionale și al înțelegerii și conștientizării anumitor ticuri, slăbiciuni sau, din contră, abilități, puncte tari. Credem, de altfel, că munca unui traducător de text dramatic trebuie să fie susținută de o pregătire filologică, lingvistică și culturală în limba țintă. Practica scenei și a textului dramatic este un avantaj, dar nu poate suplini cunoașterea aprofundată a mecanismelor limbii, a situațiilor de comunicare, a subtilităților și particularităților lexicale și de stil pe care doar practica filologică a traducerii o poate avea. De aceea, nu doar pe baza propriei noastre experiențe practice legate de traducerea de text de teatru, implicit de traducerea pentru scenă, ci și pornind de la experiența colectivă a studiilor și scrierilor despre teoria traducerii, putem afirma cu toată convingerea că o traducere *ideală* a textului de teatru nu poate veni decât din această dublă configurare, filologică și teatrală, a profilului traducătorului.

Din perspectiva teoriilor literare, textul dramatic format în esență de o parte dialogică (replicile personajelor) și de una descriptivă și prospectivă (indicații spațiale și temporale și descrierea intențiilor și a acțiunilor personajelor) nu presupune exigențe diferite de traducerea literară a prozei, în general. Dacă, pentru textul de teatru canonic, această constatare ar putea fi una validă și dacă la exigențele descriptive proprii genului românesc le adăugăm și pe cele specifice poeziei ce țin de prozodie, ritm și intonație, textul de teatru contemporan se îndepărtează aproape semnificativ de zona literalității și intră în cea a unei teatralități incluse încă de la etapa textuală.

Un alt aspect ce ține de exigențele textului dramatic se referă la caracterul *imediat* al acestui tip de discurs ce se realizează în *hic et nunc*-ul reprezentației și care trebuie să fie înțeles simultan de către spectator. Invers față de textul de roman sau de poezie, ce se poate relua ca și lectură, textul de teatru, atunci când este jucat sau auzit, trebuie să aibă o rezonanță mai mult sau mai puțin directă, imediată asupra spectatorului. Textul de teatru are, în substanța sa, acea exigență a contemporaneității ce are legătură cu faptul că reprezentația se încadrează într-un spațiu-timp delimitat de timpul prezent. De aici, derivă și exigența sporită pentru comprehensiune, pentru *lizibilitatea* textului dramatic.

O altă particularitate ce se cere redată de către traducerea teatrală este *restituirea* valorilor culturale, și anume încercarea de a adapta valorile textului original spre textul tradus, ale culturii de pornire spre cultura de restituire. Traducerea devine, astfel, o transformare a valorilor textului-sursă spre valorile textului-țintă, ușor recognoscibile de către publicul spectator sau cititor și cu care poate intra într-o relație afectivă, de empatie. Această exigență este, mai cu seamă, prezentă în adaptarea pentru scenă și mai puțin în traducerea teatrală propriu-zisă.

Textul de teatru este o entitate incompletă ce se poate caracteriza prin *performability*, adică calitatea de a fi pus în scenă. Se recunoaște, astfel, literaritatea textului teatral, dar i se atribuie, totodată, un sistem de semne mult mai larg decât cel al romanului. Textul de teatru are, în substanța sa textuală, o dimensiune spațială și gestuală, o kinestezie și aspecte paralingvistice pe care traducătorul nu are dreptul să le neglijeze.

Traducerii teatrale îi revine sarcina fidelității și fidelizării publicului cu constante textuale ce țin de stilul și limbajul unui anume dramaturg. Traducerea are grijă să nu modifice ordinea scenelor, a replicilor și a personajelor, nu operează omisiuni, dar nici adăugiri pe text. În lumina acestei referințe, scena și exigențele sale devin o a treia limbă ce se interpune între limba-sursă și cea țintă, iar construcția textului teatral se face din materie scenică.

Traducerea teatrală induce, astfel, o hipersensibilitate a traducătorului ce trebuie să *asculte* textul. Cuvintele textului dramatic au contur temporal și spațial; au nevoie de un timp pentru a fi rostite și de un spațiu, fiindcă ele se schimbă, în funcție de contextul de enunțare. Traducerea teatrală, din această perspectivă, poartă în sine și indicii culturali ai receptării, dar și pe cei ai spațiului teatral în care enunțarea are loc. Tot în această direcție, ni se pare potrivită și definiția dată traducerii teatrale de către Patrice Pavis, în al său *Dictionnaire du théâtre*: „Primo, au théâtre la traduction passe par le corps des acteurs et les oreilles des spectateurs ; secundo, on ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes séparées par l'espace et le temps.”¹. Aceasta dovedește dubla fizicalitate a traducerii teatrale destinate, pe de o parte, emisiei de către corpul actorului și, pe de altă parte, receptării de către urechile spectatorilor. Traducătorul devine, astfel, *un passeur*, un al treilea element ce asigură comunicarea între situațiile enunțative propuse de text și cele propuse de realizator, asigurând, totodată, și o comunicare între contexte situaționale și culturale. Undeva, în întinericul sălii de spectacol, disimulat în fotoliul spațiului public, cineva repetă în șoaptă, cu emoție textul de pe scenă. Fiecare nuanță, fiecare emoție a trecut prin el, fiecare cuvânt și situație scenică i-au fost familiare sau i-au chinuit nopțile. Să fie regizorul? Sau poate sufleurul? Nu! Este doar traducătorul!

În panorama dramaturgiei franceze contemporane, Bernard-Marie Koltès este perceput drept re-creatorul teatrului poetic, dar, mai presus de toate, este creatorul unui nou clasicism formal și al unei limbi franceze ce-și recâștigă prin el toate calitățile retorismului și ale poeziei abstracte ale limbajului. Aproximarea de Koltès s-a făcut prin instrumentele admirației și ale unei porniri aproape pasionale în fața unui text răscolitor ce descrie violența nouă a orașului și a eroilor săi. De la primele lecturi ne-am propus un dublu pariu: să îl repunem în atenția mediului teatral de la noi și să încercăm să reproducem în limba română cadența retorică a unui text ce descrie cel mai bine epopeea urbană de azi, intertextual și aluziv, turnat în canavaua unei sintaxe rigide și complicate.

Bernard-Marie Koltès a fost cel mai jucat dramaturg francez din lume în secolul al XX-lea. A fost tradus în 30 de limbi, chiar

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Armand Collin: 2004): „Primo, în teatru, traducerea trece prin corpurile actorilor și prin urechile spectatorilor; secundo, nu traducem pur și simplu un text lingvistic într-un altul, ci confruntăm și facem să comunice între ele situații de enunțare și culturi eterogene separate prin spațiu și timp.” [t. n.].

și în dialecte africane și s-a jucat pe scenele a mai mult de 47 de țări. Din nefericire, receptarea lui în limba română, atât la nivel textual, cât și teatral, este redusă. O posibilă explicație ar fi contextul social, cultural destul de *exotic* la care se face referință în textele sale, dar și ușoara reticență a mediului teatral românesc în fața teatrului de limbaj. Ne aflăm în fața unei opere ce depășește frontierele spațiului francez, prin universalitatea temelor (alteritatea spațiului urban, violența modernă, conflictele derizorii cu rezolvări tragice), dar și prin profilul cultural al dramaturgului (admirația sa pentru culturile populare tradiționale africane, arabe, rasta, intertextualitatea textelor sale – referințe la muzică și cinematografie –, dragostea pentru călătorii și spațiile exotice – dese călătorii în Africa și în America de Sud). Principala calitate a teatrului koltezian este „încrederea sa în ficțiune”, textele sale fiind relatări *live* despre lumea contemporană: exilul, singurătatea, conflictul, limba, teritoriul, relațiile de putere – toate motive care rezonază puternic dincolo de granițele culturale. A traduce Koltès înseamnă a face audibil un text dramatic care chestionează condiția noastră umană contemporană.

O particularitate a pieselor lui Koltès care le face dificil de redat în altă limbă este că ele nu sunt doar literatură: ele sunt menite să fie rostite, întrupate și proiectate într-un spațiu teatral. Prin urmare, traducerea lui Koltès înseamnă participarea activă la punerea în scenă a operei sale în contexte noi. Stilul koltezian se poate defini printr-o pendulare permanentă între un lirism exacerbat și o oralitate extrem de urbană, crudă și autentică. Pentru a reda întreaga tensiune a conflictelor pe care le pune în text, Koltès folosește un limbaj foarte special: monoloage lungi, fraze arborescente, spirale sintactice, rupturi interne. Provocarea pentru traducător este de a păstra respirația textului, ritmul său, adaptând, în același timp, sintaxa la o limbă străină. Fiecare cuvânt la Koltès are o greutate fizică, spațială, fiind un teatru al vocii, al corpului și al spațiului. Traducerea textelor sale înseamnă redarea materialității verbului, a densității sale, uneori a violenței sale. Adesea, este mai degrabă necesar să se respecte energia textului decât fidelitatea lexicală strictă. Limba textelor sale este marcată de ambiguitate; Koltès lucrează mult cu forme deschise, personaje fără nume, dialoguri care alunecă în monolog sau în solilocviu, iar traducătorul trebuie deci să mențină această tensiune între claritate și opacitate, între oralitate și poeticitate, între construcții literare clasice surprinse într-un limbaj modern, urban, actual. La toate acestea se adaugă referințele culturale implicite: contextul (post-)colonial, suburbiile, strada, Africa, Sudul, violența socială – toate acestea devin itemi textuali recognoscibili în fiecare dintre textele sale.

Prin urmare, traducerea trebuie să transpună și un imaginar geografic și politic, ceea ce presupune atât o lectură politică, cât și una stilistică. Deși modern prin reprezentare, stilistica dramelor sale oferă un clasicism aparent, în primul rând, prin existența unei acțiuni dramatice bine conturate și a unei progresii a tensiunii dramatice. În epoca sa, Koltès era asimilat de către mediul teatral, dar și de către public, drept creatorul unui „teatru literar” și al unui „limbaj” particular în dramaturgia franceză. La acestea, au contribuit decisiv grija excesivă pentru sintaxă, pentru o topică deseori ornantă și clasicizantă, o punctuație uneori rigidă, dar care permite un ritm special al frazei. De asemenea, nu trebuie ignorat nici amestecul limbajului cotidian uzual cu cel mitic, ce aparține unor adevărate cosmogonii ale umanității, precum și mixarea limbajului metaforic ornant cu cel urban, direct, toate acestea într-o structură morfosintactică și discursivă de o rigoare clasică.

Aceste aspecte structurale, definitorii pentru înțelegerea universului dramaturgic al autorului, au devenit niște mărci personale și, am risca să adăugăm, unice în literatura franceză recentă. Totuși, dacă ar fi să alegem o operă care surprinde, la modul chin-tesențial, programul creator koltezien, aceea ar fi, cu siguranță, *În singurătatea câmpurilor de bumbac* (1986), considerată, pe drept cuvânt, cel mai reprezentativ text care îi poartă semnătura, poate mai puțin spectaculos decât celelalte texte, din punctul de vedere al construcției personajelor, al acțiunii și al situației dramatice. Se remarcă printr-o perfecțiune formală și printr-o profunzime aproape enigmatică ce te face să revii mereu la identificarea și înțelegerea sensurilor ascunse. Cititorul și spectatorul contemporan sunt supuși unui efect aproape contradictoriu: sunt atrași de fluiditatea și fluența unui text de o mare putere de seducție, dar, dacă sunt întrebați, nu înțeleg foarte multe aspecte din integralitatea textului. Ceea ce ar trebui să se înțeleagă ține de o percepție exterioară, globală, generală, și nu una ce se dezvăluie odată cu înaintarea și descifrarea textuală, ceea ce face ca orice încercare de traducere sau de transpunere într-o altă limbă sau pe scenă a acestei piese să devină, mai degrabă, un act de seducție textuală, de înțelegere superioară a mecanismului dramatic și nu neapărat o transpunere secvențială pe eșaloane stilistice și lingvistice. Piesele kolteziene au, înainte de orice, o dimensiune strict textuală și mai puțin una performativă. Această trăsătură avea să fie evidențiată de multe ori de autorul însuși, prin respingerea oricărei versiuni de transpunere scenică a propriilor texte, ca și cum acestea ar trebui să rămână închise sau să se multiplice prin fiecare re-transcriere scenică. Spectatorul, dar și cititorul, se află în fața unei forme textuale proteice care nu se lasă descifrată cu ușurință.

O primă *dificultate* a acestui text rezidă în incapacitatea, în sentimentul de disconfort pe care îl ai atunci când te apropii de el prin mijloacele lecturii clasice. Sensul scapă atunci când textul este *citit*. Este un text ce trebuie rostit, și nu în fața nimănui, ci în fața unui auditoriu. Este un text ce se construiește prin forța declamativă a replicii-atac și a replicii-apărare, fără a putea stabili până la finalul textului distribuția concretă pe partitura textuală; căruia personaj îi aparține registrul atacant și căruia celuia defensiv?

Din punct de vedere formal, textul *Singurătății...* aparține perioadei solilocviilor și a monoloagelor și se apropie de forma dialogului filozofic între două personaje ce fac referință la unul dintre dramaturgii dragi lui Koltès, Diderot – *Le neveu de Rameau*. Construcția antagonică a textului se concentrează pe alternanța monologică a două personaje situate într-un raport de tranzacție, de *deal*. Dincolo de partea strict textuală, Koltès desemnează prin *deal* o metaforă a tuturor raporturilor interumane. Această metaforă a traficului și a tranzacțiilor ilicite se concretizează textual prin utilizarea unui lexic propriu *pickpockets*-ilor, al traficantilor obscuri de pe străzi lăturalnice, iar *deal*-ul devine, astfel, o matrice lexicală pe care se articulează evoluția dramatică. Dacă dialogul se aseamănă foarte mult cu un tratat de filozofie, adică nu se întâmplă nimic concret, deși avem foarte multe indicații de mișcare și verbe de mișcare, prin formă se apropie foarte mult de estetica clasică. Schimbul, altercația funcționează prin parametrii unor lungi tirade, prin care personajele își răspund, argument cu argument, ca și cum ar urma regulile logicii și ale dreptului comercial, și nicidecum ale psihologiei. Personajele devin, astfel, adevărate *mașini* de argumentare, de raționament și de convingere. Logica comercială primează asupra celei psihologice. La acest nivel de înțelegere a textului și, mai ales, de transpunere a lui, principala piedică ar fi aceea de a te situa, ca lector sau interpret, de o parte sau de alta a opozanților, fiindcă tonul tiradelor este unul egal, iar dramaturgul nu înclină absolut deloc balanța de o parte sau de alta. Textul se supune regulii celor trei unități din dramaturgia clasică: unitate de loc (spațiul neutru, urban al nopții, un spațiu al întâlnirilor ilicite și al tranzacțiilor ilegale, reprezentat prin didascalii interne ce configurează, mai degrabă, un spațiu metaforic, ficțional și textual, decât unul concret: „locul în care animalele și oamenii merg la aceeași înălțime”), unitate de timp (acțiunea se petrece în decursul unei singure nopți, în decursul întâlnirii dintre cei doi care nu părăsesc niciodată scena) și unitatea de acțiune (conflictul interior al personajelor, mai degrabă, indus, decât expus). Regula bunelor moravuri este respectată, tonul este unul susținut, egal, de o expresivitate monocordă, plată. Prin toate acestea, textul se apropie nu atât de o pastșizare a

tragediei clasice sau a unui *disputatio* medieval, ci, mai repede, operează o deplasare a canoanelor clasice. Dificultatea principală a traducerii acestui text constă în redarea alternanței minuțioase a tiradelor: discursul este format din integralitatea celor patru părți care formează *dispositio*: atacul, apărarea, riposta și eschiva. Cronotopul este metaforic, ce ține, mai ales, de spațiul virtual al visului, al dorinței, al aspirației spre un spațiu *altfel*: singurătatea câmpurilor de bumbac, locul unde zboară turturelele albe etc. Tot de registrul didascalice intern ce funcționează aproape ca un text secund al textului de bază, de unde importanța paratextului în interpretarea operei kolteziene, țin și numeroasele indicații de mișcare, reprezentate prin verbe la *subjunctiv trecut*, dar și la condițional și aproape niciodată la imperativ: „să faceți o curbă”, „ați făcut un ocol”, „să mergeți de la un punct la altul”, „linia pe care vă deplasați”, „să vă apropiați”, „să vă îndepărtați” etc. Spațiul este prefigurat doar prin didascaliele interne ale discursului și niciodată în cele exterioare, inexistente, de altfel, în text. Singura didascalie de acest gen este cea legată de explicația de dicționar a conceptului de *deal*, care se plasează la începutul textului. *Deal*-ul devine, astfel, un moment ascuns, un spațiu atemporal în care protagoniștii se întâlnesc *fatal*. În fața lui, singurătatea nu este cea cu care suntem obișnuiți, de obicei, ci este una proprie lui Koltès, determinată metaforic prin moliciunea bumbacului, și este percepută ca fiind un spațiu aproape fetal, matern și fantasmatic. Personajele nu au consistență materială, ci apar drept niște „plăsmuiri” textuale, niște „dublete” lingvistice, om-animal, negru-alb, bărbat-femeie, vânzător-cumpărător, vânzător-vânat, ce nu-și păstrează concretețea decât în sfera enunțiativă, textuală. Personajele sunt antitetice și reprezintă „instanțe” ale vorbirii, iar confruntarea este pur dialogică, textuală, tensiunea dramatică derivând, mai ales, dintr-o oarecare *electrocutare* a topicii și a punctuației și nu dintr-una psihologică.

O altă dificultate a transpunerii într-o altă limbă a acestui text constă în lipsa de concretețe a obiectului dorinței, al tranzacției, ce aduce după sine oscilația traducătorului sau a regizorului de a se fixa pe un câmp semantic ce poate fi unul al dorinței sexuale sau al traficului de droguri și alte bunuri ilicite sau pe o dihotomie rasială alb-negru. Pentru a nu strica, elimina efectul de *ceață* textuală inoculat de Koltès, traducătorul, la rândul său, trebuie să păstreze această imprecizie a alegerii semantice, încercând să nu folosească o terminologie ce ar ancora definitiv textul într-o zonă sau alta. Cele două personaje emit ipoteze despre ceea ce ar putea dori celălalt, dar și despre propriile lor intenții, ceea ce duce la un limbaj cu dublu sens, la existența unor confesiuni ce par, mai degrabă, luări de poziție, întărind și mai mult în per-

ceptia lectorului acea idee de discurs aparent ilogic. Confesiunea este mereu ascunsă sub folosirea ipotezei și a condiționalului, personajele situându-se mereu în zona unei intenții de limbaj și de situații, a unei intenții enunțative și de comunicare.

Una dintre cele mai evidente probleme de traducere a vizat respectarea unei conduite discursive, protocolare reliefată în franceză prin alternanța pronumelui personal de politețe *vous* cu pronumele personal *moi*. Aparentul paradox instaurat de această decizie a autorului, de a folosi un limbaj foarte îngrijit și curtenitor, într-un mediu abject trebuie transpus ca atare în limba română, cu riscul de a afecta, într-o anumită măsură, învelișul sonor al textului. Monosilabicul *vous* trebuie să devină *dumnea-voastră*, cu condiția de a respecta suflul intern al replicilor, pentru care buna stăpânire a respirației actorilor este decisivă. Practic, textul koltezian presupune nu doar un exercițiu sintactic aparte, ci și un exercițiu de dicție și de anduranță fizică și respiratorie pe măsură. Nu întâmplător, cu prilejul unui alt text de-al său, Koltès a privilegiat redactarea unui monolog folosindu-se de o singură frază, această alegere a autorului nefiind străină de concretizarea pe scenă a unui astfel de text. În acest sens, o problemă foarte importantă în redarea adecvată a pauzelor de respirație o constituie punctuația. De departe, cea mai dificilă problemă, în acest sens, a presupus-o încadrarea adecvată a virgulei de-a lungul tiradei, respectând profilul specific discursului românesc. De altfel, textul koltesian mizează, în special, pe învelișul acustic, și nu pe substratul semantic. Textul trebuie, mai întâi, auzit, și abia apoi descifrat, ascultarea și înțelegerea simultană a acestuia fiind aproape imposibilă. Nu vorbim, totuși, de o dificultate a înțelegerii, cât, mai degrabă, despre o sintaxă arborescentă care mizează pe o abstractizare extremă a conflictului, despre o sintaxă aproape incantatorie, care subjugă sensul. Koltès nu numește lucrul, ci îl sugerează, fiind adeptul unor suite de termeni cu un caracter ușor înșelător, de tipul: „chose, objet, le/la, ce que” etc.

O altă dificultate foarte *populară* în cadrul traducerilor din limba franceză o presupun prezentativele, formulările care scot subiectul sau oricare alt cuvânt-cheie al unui enunț în evidență, plasându-l la începutul frazei (ex: „Cette chose, moi, je peux vous la fournir.”). Pentru redarea unei naturalețe specifice limbii române, am optat pentru păstrarea topicii proprii limbii române, ignorând aceste constructe sintactice specifice limbii franceze (ex: „Eu vă pot furniza acest lucru.”).

Dincolo de considerente de ordin sintactic și retoric, esențială în această traducere este încercarea noastră de a ne achita de poeticitatea estetică a unui limbaj propriu dramaturgului, de *pu-doarea* aproape scrupuloasă de a nu dezvrăji muzicalitatea aspră

a unei confruntări verbale de o precizie chirurgicală – atac, fandare, apărare, retragere și de la început –, într-un joc discursiv pe viață și pe moarte.

A-l traduce pe Koltès înseamnă a intra într-o limbă incandescentă, cuprinsă între *scansiunea* unui poem, precizia discursului asumat politic și violența verbului de acțiune. Departate de a fi un teatru al simplei narațiuni, scrisul lui Koltès necesită o muncă asupra respirației, ritmului și oralității – toate aspectele care sfidează automatismele traducerii literare. Koltès trebuie să fie tradus nu doar pentru că textele sale sunt acum jucate pe scenele din întreaga lume, ci pentru că întruchipează o tensiune universală: tensiunea dintre nevoia de a spune ceva și imposibilitatea de a fi auzit. Traducătorul devine astfel și un vehicul, un corp prins în angrenajul cuvintelor. El trebuie să transmită densitatea, muzica interioară, monologul care este întotdeauna un strigăt pentru că miza textelor sale este deopotrivă estetică și politică.

În premieră pe piața de carte românească, această antologie reunește cele mai importante texte ale lui Bernard-Marie Koltès: *Noaptea de dinaintea pădurilor*, *Lupta negrilor cu câinii*, *Cheiful de vest*, *În singurătatea câmpurilor de bumbac*, *Întoarcerea în deșert și Roberto Zucco*. La acestea, se adaugă însemnări din carnetele autorului, articole, precum și piese scurte sau neterminate (cum este cazul lui *Tabataba* și *Coco*). Ne aflăm în fața unui demers editorial ambițios care nu ar fi fost posibil fără contribuția și generozitatea Institutului Francez din România și a partenerilor lor, precum și celor de la Éditions de Minuit, care ne-au însărcinat cu dificila, dar gratifianta, misiune de a-i oferi lui Koltès o existență multilingvă, fără a-i trăda niciodată straniețatea fundamentală. Pentru că traducerea lui Koltès înseamnă, de asemenea, confruntarea cu ireductibilul – și poate că asta înseamnă să faci teatru: să crezi un teren comun din ceea ce rezistă înțelegerii.

Dincolo de necesitatea acestui volum în peisajul teatral românesc, ieșirea sa de sub tipar marchează debutul unui demers editorial consistent și ambițios, patronat de Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, ce va cuprinde o serie de clasici ai modernității dramaturgiei franceze. Le mulțumim pe această cale că sunt alături de noi!

Diana Nechit și Andrei C. Șerban