

# Libertate și rigoare în traducerile destinate scenei

1. Ce calități trebuie să aibă o bună traducere a unui text dramatic ?
2. Poate fi actualizată o operă printr-o traducere modernă, sau îmbogățit sensul ei printr-o bună traducere ?
3. Ce zone, ce autori, ce piese ar trebui explorate din dramaturgia universală și aduse prin traduceri de valoare la cunoștința publicului românesc?

■ Andrei Bantaș

## Traducerile bune nu se perimează

**1** Sint fericit cînd aud dialoguri lungi sau piese întregi sunînd în gura actorului într-o limbă firească, logică, expresivă, nuanțată după psihologia, categoria socială sau cultura personajelor, sau după situarea în timp și spațiu, ducînd deci la credibilitatea faptelor și oamenilor ce mi se înfățișează.

Avem astăzi multe traduceri noi din dificilul și cripticul Shakespeare, unele aspirînd la clasicitate, la caracterul de „text definitiv” — sau cel puțin cu o viață mai lungă. Unele poate nu rezistă unei confruntări acerbe, dar au măcar calități literare sau dramatice. Din păcate, factorii de răspundere din teatre nu compară cu destulă rigoare versiunile. Nici editurile nu vădesc suficientă exigență. De aceea unele versiuni din Shakespeare par să ignore atît existența edițiilor comentate — în Anglia sau America, din ce în ce mai bogate și mai critice, — cît și imensul *Shakespeare Lexikon*, publicat acum peste o sută de ani de Alexander Schmidt. E drept că nu există multe exemplare din această lucrare de referință, fundamentală, indispensabilă, dar mulți traducători nici n-au auzit de ea. Un caz extrem îl reprezintă o ediție comentată erudit în românește, splendid ilustrată și tipărită, în care la unele pasaje mai dificile, în privința cărora nici

comentatorii nu au dat un verdict definitiv, se citează și se discută opinii contradictorii în notele de subsol — dar traducerea urmează tocmai interpretarea respinsă de editor (singura explicație pe care aș găsi-o ar fi că traducătorul a făcut întîi versiunea sa — inutilă — și abia pe urmă glosele !).

**2** Chestiunea perimării traducerilor este în mod firesc relativă. Un text bine scris (sau bine tradus, ceea ce teoretic ar trebui să fie același lucru) nu ar risca să se perimeze nici într-un secol. Am văzut spectatorii englezi reacționînd în zecimi de secundă la replicile dintr-o traducere recentă, dar relativ clasicizantă, a *Fedrei* lui Racine, la ecourile shakespeariene din piesele elisabetane pe care și ei le înțeleg doar în linii mari (natural, nu în amănunt și subtilități, pentru că nu se duc la teatru nici cu lexiconul Schmidt nici cu edițiile adnotate), ca și la teatrul Restaurației, al cărui umor nouă ni se pare desuet. Deci, vorba lui Einstein : depinde ! La urma urmei, să ne gîndim și la noi sau chiar la străinii care au învățat românește : ne stricăm de rîs la textele lui Nenea Iancu, deși mă îndoiesc dacă mai știm exact ce e *pampon* ori *pompon*, *tist* de *vardiști*, o *guriță mazu*, *binagiu*, *despărtenie* etc. (Și n-avem nici măcar ediții adnotate !)

Cine ar putea spune că veacul scurs de la premieră a adus perimarea pieselor lui Caragiale — sau chiar a traducerilor și prelucrărilor lui după autori străini ?

Dar traducerele din Molière făcute în epoci diferite de Argezi, A. Toma, Ștefan Tita, Aurel Covaci, Dumitru Solomon, se deosebesc oare din punct de vedere „temporal”? (Chiar și față de cele ale lui Heliade Rădulescu, de pildă, cred că nu acest criteriu le departajează.)

Cred că nu ideea „perisabilității” este aceea care îi determină pe regizori sau directori să aleagă o anumită traducere dintre multe altele, și nu totdeauna alegerea mi se pare fericită. Greșeala este cu atât mai gravă când se publică sau se joacă o traducere chinuită, nereprezentativă, ilogică, inexpressivă, jurnalistică, în timp ce versiunile mult mai oneste, mai literare, mai firești, ale unor traducători din păcate defuncți sînt total ignorate. Și, de obicei, avem de unde alege.

Vreau să repet că nu știu care țară se poate lăuda cu atîția ambițioși care sîi se fi luptat cu cele mai intraductibile poezii — dînd șase sau opt versiuni bune din „Corbul” lui Poe sau „Dacă” a lui Kipling, cel puțin 16 din „Albatrosul” lui Baudelaire și PATRU VERSIUNI INTEGRAL E ALTE SONETELOR LUI SHAKESPEARE — una mai bună decît alta (ceea ce nu-i împiedică pe regizori să ia la întîmplare altă traducere a vreunui sonet sau să o facă singuri, într-o foarte aproximativă proză rimată).

La un prim nivel de interpretare limba contează pentru spectatori mai mult decît semiotica și spectaculozitatea, exprimarea mai mult decît expresionismul.

În cazul lui Shakespeare, nu cred că perimarea traducerilor e problema nr. 1, ci ajungerea la versiuni cît mai bune. Mie mi se pare perimată încă dinainte de publicare sau jucare o traducere (la fel ca și o scriere „originală”) în care apar forme ca „ți-ai sărit din minți”, „rob și sclav”, „la voia dumitale”, „Mi-am preschimbât graiul care va supăra adineaori” (probabil greșeală de corectură), „cînd ți-o năzări vreo toană”, „bandit din convingere”, „lasă că-mi țin limba”, „nimicură”, în care se amestecă perfectul simplu la persoana întîi cu exprimări calchiate după franceză, arhaisme cu regionalisme, cuvinte argotice și „fotbalist” sau „hedonism” cu „pe dragii beznei” în numai cîteva pagini de dialog între aristocrații de-acum vreo două milenii (datarea e incertă).

Și cînd te gîndești că pînă și în școala generală se învață că limba a fost un factor de unificare a poporului român! Nu știu dacă mai e cazul și locul să-mi exprim păreri strict personale (în contrast cu cea mult mai răspîndită și promovată și de croniciarii noștri dramatici) despre Hamlet-ul care se joacă acum cu mare succes de

public și care a depășit de mult suta de reprezentații. Dar, dincolo de contrasensurile și greșelile care curg sau picură (în armonie cu uciderea lui Horațiu și învierea lui Rosencrantz și Guildenstern), n-am putut nici izi să răspund la o întrebare foarte simplă: dacă tot s-au evitat pentametrii iambici, de ce nu s-a recurs chiar la traducerea în proză, făcută de mult de Maria Banuș cu o anglistă? Ea a servit admirabil pentru subtitlarea filmului lui Laurence Olivier pe ecranele noastre și, de pildă, în scena propărului, rezolva frumos toate jocurile de cuvinte, pe cînd la spectacolul la care am asistat anul trecut publicul rîdea tot timpul, numai la această scenă nu. Salutîndu-mi prietenii sau colegii cu un citat din spectacol, — „Curvă fortună, My Lord!” — mi s-a părut că sînt privit cu un amestec de ironie și compasiune medicală. Încercați și dumneavoastră!

**3** Dacă ar fi să pomenim nu de lipsurile calitative ci de absențe propriu-zise din repertoriu, de care traducătorii sînt mai mult sau mai puțin vinovați, aș semnala în legătură cu literatura engleză atenția insuficientă acordată teatrului post-elisabetan, din secolele XVII și mai ales XVIII, iar în legătură cu cea franceză, dramei și melodramei din secolul XIX și din primele decenii ale secolului nostru. Mai lipsește, cred, ceva din inițiativa editurilor. E păcat că nu se reeditează și nu s-au continuat destul de consecvent seriile de volume de teatru — utile în general, majoritatea în traduceri bune și foarte bune. Dar, de pildă, Shaw s-a oprit la un volum și tînăra generație nu prea are posibilitatea să-i citească pe Ibsen, Cehov, Schiller, Hugo, Wilde și alți stilpi ai teatrului modern; iar preferințele teatrelor tind să îngusteze ori sărăcesc și imaginea acestora, incluzînd în repertoriu doar cîte una-două piese, pînă cînd riscăm ca publicul să-i identifice doar cu Nora, Livada cu vișini, Platonov, Profesiunea d-nei Warren, Pygmalion etc.

Activității, altfel lăudabile, a editurilor i s-ar putea aduce critici similare în privința marilor clasici. Cei care-și cumpără azi biblioteci mult mai dichisite decît aveam (sau avem) noi, pot oare să le umple rafturile cu Corneille, Racine, Lope de Vega, Aristofan, Eschil etc.? Să fie oare o legătură între această carență editorială și ignorarea acestor maeștri de către regizori — care o motivează prin „inapetență” publicului? Orice problemă poate să treacă să fie privită din mai multe unghiuri.

Și o întrebare retorică: unde sînt traduceri englezești, franțuzești, spaniolești, rusești, nemțești, din Caragiale, Sebastian și atîția alții?

În popularizarea literaturii noastre — inclusiv dramatice — în rândurile altor popoare, mai este mult de făcut.

Succesul de care s-au bucurat nu numai Caragiale, el și Mușatescu, Mazilu și alții pe scene străine mă face să cred că un volum, o serie de texte „de prospectare” ar trebui alcătuite de oameni cu experiență, cu o viziune mai largă și mai solidă asupra teatrului în lume, dobândită în urma călătoriilor de studii și schimburilor de experiență, a montărilor făcute de ei în alte țări, atenți la receptivitatea publicului și a regizorilor din alte părți.

## ■ Nora Iuga

### Marile texte și moda de sezon

**1** Transpunerea unei piese de teatru în altă limbă — părțile epice, descriptive, ciocnirile emoționale, duerurile de idei etc. configurându-se aici în cea mai mare parte sau exclusiv sub forma dialogului — îi impune traducătorului să țină cont de câteva elemente specifice genului, indispensabile, cred eu, unei bune comunicări având drept scop nu doar o receptare fidelă a mesajului, ci chiar ceva în plus, captarea emoțională prin actualizarea situațiilor dramatice, prin apropierea cât mai mare a textului, aparținând altui timp sau spațiu istoric, de disponibilitățile de interes și de înțelegere ale publicului nostru de azi. Se cere în primul rând o mai consecventă respectare a stilului oral. Dialogul trebuie să fie cât mai firesc și în spiritul limbii vorbite. Replica trebuie să fie pregnantă. Anumite cuvinte care au o mai mare pondere în sublinierea sensurilor majore vor fi plasate, chiar dacă violentează topica cea mai uzuală, la începutul replicii sau la sfârșitul ei, după cerințele emoționale sau ideatice ale textului. Ritmul în cadrul replicilor, extins la scene sau acte întregi, accelerarea sau relaxarea lui, după caz, sînt de asemenea condiții esențiale și indispensabile în cazul tălmăcirilor de teatru. Cred că traducătorul ar trebui pe tot parcursul travaliului său să-și rostească cu glas tare replicile, să le interpreteze.

**2** Nu cred că numai traducerea singură, fie ea și substanțial îmbunătățită, poate da girul reanimării unui spectacol de teatru și implicit al unei receptări entuziaste din partea publicului doritor de un suflu nou și modern în ansamblul actului artistic și nu doar la nivelul textului. Pentru revitalizarea unor piese jucate mai demult pe scenele noastre se cer importante schimbări mai cu seamă în ceea ce privește viziunea regizorală, scenografiile, costumele, întrepătrunderea teatrului cu muzica și dansul, implicarea tot mai activă în acțiunea scenică a efectelor de lumină, a benzilor sonore, video, a proiecțiilor etc. În teatrul modern, supremația textului începe să fie subminată tot mai mult de artificii tehnice menite să scoată mai pregnant în evidență ideea, estompînd sau apăsînd pedala, potențînd sugestia permanent, cu cele mai diverse mijloace. În sprijinul celor afirmate mai sus țin să subliniez că am avut ocazia să aud că oameni care au vizionat spectacole de teatru — cu piese pe care le cunoșteau din variante românești mai vechi — într-o limbă necunoscută lor, dar într-o montare inedită, au fost pur și simplu uluiți de forța de comunicare pe care o degajau aceste reprezentații. Mă refer aici la spectacolele *Opera de trei paralele* de Bertolt Brecht (Berlin, 1981), *Richard al III-lea* de Shakespeare (Viena, Burgtheater, 1987), *Amadeus* de Peter Snaffer (Tirgu Mureș, Studioul Institutului de Teatru, Secția maghiară 1987). Fără îndoială că reluarea într-o traducere nouă, îmbunătățită, acolo unde este cazul, și într-o viziune scenică modernă a unor piese de răsunet care au figurat în urmă cu mulți ani în repertoriul teatrelor noastre, cum ar fi de pildă *Egmont* sau *Götz von Berlichingen* de Goethe, *Minna von Barnhelm* de Lessing, *Intrigă și iubire* de Schiller, *Înainte de răsăritul soarelui*, *Teșătorii* de Gerhart Hauptmann, *Ulciorul sfărîmat* sau *Kätchen von Heilbronn* de Heinrich von Kleist, *Woyzeck* de Georg Büchner ș.a. ar fi salutară.

**3** Voi încerca să fac aici doar câteva recomandări ale unor piese de teatru din dramaturgia de limbă germană a căror absență atât de îndelungată din repertoriul scenelor noastre mi se pare o anomalie ce trebuie remediată cât mai grabnic. Întrucît aceste propuneri m-ar angaja, în cazul în care ele ar avea șansa să fie traduse în practică, este riscant să răspund în pripă și excesiv de subiectiv, cum aș face, firește, dacă aș fi întrebată ce cărți aș lua cu mine într-un eventual exil pe o insulă pustie. De aceea scotesc util ca opțiunea repertorială a teatrelor noastre să se axeze asupra acelor mari momente

din istoria dramaturgiei germane, prea puțin cunoscute la noi, cel puțin în ultimele decenii. Mă refer la teatrul naturalist, cu exponentul său de bază Gerhart Hauptmann, un adevărat anatomist al societății de la sfârșitul veacului al XIX-lea (**Țesătorii, Blana de biber, Colegul Cramp-ton sau Florian Geyer**), la teatrul expresionist, al cărui deschizător de drum este Frank Wedekind (**Duhul pământului, Căția Pandorei, Marchizul de Keith** etc.), continuând cu reprezentanți remarcabili; l-am numi aici în primul rând pe Georg Kaiser, care își găndește personajele ca simboluri ale unor concepte spirituale (**Cetățenii din Calais, Gaz, Din zori până-n miezul nopții, Alcibiade salvat**). Unul dintre cei mai pregnanți dramaturgi germani, în special prin caracterul puternic, exaltat, titanic al dramelor sale, din păcate aproape necunoscut la noi, este Friedrich Hebbel, la a cărui operă (**Maria Magdalena, Agnes Bernauer, Gyges și inelul său**) ar trebui să aibă acces și publicul românesc. Fără îndoială că ar fi de dorit să spargem acea obișnuință, de mult împămîntenită în repertoriul teatrelor noastre, a modelor de sezon. Prin anii șazeci s-au purtat foarte mult Dürrenmatt, Brecht, Eugen Ionescu, cred că asta nu înseamnă că acum s-au demodat. Și teatrul experimental, teatrul „imediat”, în care textul, cum am mai amintit, devine pretext scenic, lăsînd spectacolului infinite posibilități de mișcare, poate fi luat în considerație. Mă refer mai ales la un Peter Weiss (**Anchela, Cîntecul fantezei lusitane** — la care există deja o excelentă traducere de Șt. Aug. Doinaș —, **Marat-Sade**), la Günter Grass (**Încă zece minute pînă la Buffalo, Nene, Nene**); de asemenea, teme de stric-tă actualitate se într-o formulă de teatru modern ne oferă Martin Walker (**Palma**), Rolf Hochhuth (**Vicarul**), care readuce pe scenă drama de conștiință, și în sfârșit Elfriede Jelinek (**Boala**) sau Hermann Jandl, care vine din poezie în dramaturgie cu remarcabile încercări de experiment lingvistic, Botho Strauss (**Parc**), **Călușu străinilor**), Friederike Roth (**Întregul, o parte, Fintina broaștelor**), Harald Mueller (**Pluta morților**), ultimii numărîndu-se printre cei mai interesați autori dramatici ai literaturii germane actuale.

■ Leon D. Levițchi

## Despre libertatea traducătorului

**1** Problemele reale încep cu aceste întrebări care sînt criteriile ce ne îndreptătesc să considerăm o traducere bună sau foarte bună, slabă pînă la un punct sau altfel de slabă încît este un deșeu? Cine, cum, cînd, unde de ce sau pentru ce emite respectivele judecăți de valoare? Trebuie să acceptăm fără murmur zicala „cite capete, atîtea păreri”?

Altfel timp cit în mintea traducătorului și a recenzatului său noțiunea de „traducere” nu are un conținut precis care s-o distingă de alte moduri de exprimare artistică prin limbaj, răspunsurile la întrebări de genul celor de mai sus nu vor fi „la obiect”. Traducătorii își vor lua libertăți nepermise, vor „polei curatul aur”, „fățui gheața” sau „adăuga colorii la curcubeu” (Shakespeare, **Regele Ioan**, IV, 2, 11 și urm.), vor „pune slujba mai presus de zeu” (**Troilus și Cresida**, II, 2, 58), vor nesocoti sfaturile date de Hamlet actorilor, în primul rând acela „de a nu spune un cuvînt mai mult peste ce este scris” (**Hamlet**, III, 3, 234—45) și vor transmite informația denaturat, ca unele personaje din **Mulț zgomet pentru nimic** (nothing = nimic, dar și „notare”, „observare”, „tras cu urechea” etc.). Apreciatorii, inclusiv spectatorii de teatru, vor aplauda nenoșismele, vor critica traducerea corectă a unui original defectuos (pe care nu-l cunosc de cele mai multe ori), sau, dimpotrivă, un original meritoriu tradus fără competență. Și așa mai departe.

De aici necesitatea unei definiții, fie și „de lucru”, a traducerii. Cea pe care o propun reprezintă o extindere cu caracter tehnic a definițiilor obișnuite din dicționarele explicative: „Redarea în limbă-țintă cu cea mai mare fidelitate posibilă a conținutului de idei, a structurii logice, a modalității și stilului originalului, în așa fel încît transpunerea să aibă asupra receptorului efectul pe care îl are textul original asupra receptorilor de limbă-sur-să și, prin corectitudinea și adecvarea limbii-țintă, să nu semene a traducere”.

În lumina acesteia definiții, sarcina traducătorului de literatură este mult mai dificilă decât cea a scriitorului așezat în fața hîrtiei ca să-și traducă în cuvinte gîndul și simțirea. Libertatea scriitorului este libertatea lui Ariel înainte de a fi fost ținut de vrăjitoarea Sycora în despicătura unui stejar, cea a traducătorului este libertatea lui Ariel după ce, salvat de Prospero, a trebuit să îndeplinească voia noului stăpîn.

Cămașa de forță (definiția...) este deosebit de stînjitoare pentru poeții cu personalitate puternică, ceea ce explică în bună măsură faptul că, de regulă, ei nu sînt buni traducători (puținele excepții confirmă regula). Pe la începutul anilor '50, cînd, ca anglist, din însărcinarea Comisiei Shakespeare, am tradus în proză brută piesa *Îmblînzirea îndărătnice*, pentru ca aceasta să fie redată artistic de Tudor Arghezi, maestrul s-a oprit din lucru la prima scenă a actului II, declarînd „Asta e Arghezi, nu Shakespeare”! Din păcate poeți mult mai puțin înzeestrați, dar convinși că au o personalitate pronunțată, nu procedează astfel, ba chiar se consideră (aici pot fi amintiți și unii regizori) fie egali ai lui Shakespeare, fie, în orice caz, singurii capabili să-l interpreteze corect și să-l traducă. Iar eresul se adîncește prin convingerea scriitorilor „restrînși pînă la ei înșiși” (reproduc parafrazat din M. Breslașu) că un traducător nu poate fi bun dacă nu a publicat tomuri de scrieri originale, versuri, proză, dramă.

Ca îngrijitor al actualei ediții critice a Operei lui Shakespeare (ed. Univers) am urmărit și pe alocuri am corectat erorile de interpretare din texte dificile chiar pentru englezii avizați. Noua ediție Arden Shakespeare, amplu adnotată, mi-a solicitat atenția la tot pasul în legătură cu devierile de sens din traduceri românești (mi s-a întîmplat să găsesc chiar și cuvinte sau propoziții redată antonimic) și cu cele mai recente interpretări ale pasajelor obscure (deloc puține). De asemenea, m-am cîlăuzit după principiile stabilite de fosta Comisie Shakespeare (păstrarea întocmai a structurilor metrice shakespearice cu un adaos de cel mult 50% la numărul de versuri, folosirea prudentă a arhaismelor și a neologismelor, evitarea prolixităților inexistente în original etc.). În sfîrșit, pe linia ideii că orice scriitor subliniază și lingvistic ceea ce consideră a fi important și că scriitorii mari își subliniază astfel mesajul filozofic și moral, am urmărit și, unde a fost cazul, am repus în drepturi cuvintele-cheie, în special cuvintele tematice („conștiință” — și sinonimele —, „a fi” — „a nu fi”, „a fi” — „a părea”, „eul”, „cunoașterea”, „natură”, „onoarea” în Henric IV și Henric V etc.).

**2** Exclusiv în limitele exigențelor formulate pînă acum (deci fără să am în vedere valoarea poetică din traducerea metaforelor și a „fișilor de purpură”, pentru că mi-aș depăși atribuțiile), îmi îngădui doar aprecierea generală că unele versiuni sînt mai bune decît altele. O seamă de traduceri anterioare au fost înlocuite și cred că într-un viitor apropiat va fi nevoie și de alte înlocuiri (**Henric VI**, **Henric V**, **Totu-i bine cînd sfîrșește bine**, **Othello**, **Macbeth**, **Coriolan**, **Cymbeline**).

**3** Despre traduceri din alți autori dramatici englezi mi-am format o părere precumpănitor favorabilă, dar nu definitivă, pentru că nu le-am studiat cu creionul în mînă. Pe de altă parte, nu cunosc decît un număr restrîns de asemenea texte. S-au tradus totuși și se traduc atît de multe piese (în toate colțurile țării), încît și lista lucrărilor dramatice pe care le propun spre traducere, am înlocuit-o sub rezerva că unele din ele s-ar putea să fi căpătat strai românesc, dacă nu sub egida editurilor, sub cea a teatrelor. Totodată, referirile privesc numai perioadele anterioare secolului al XIX-lea.

**Drama medievală.** Moralitatea **Everyman** (Omul, 1495), importantă și ca sursă ulterioară de inspirație.

**Secolul al XVI-lea.** Fragmente din interludiile epocii. **Henry Medwall**, interludiul **Fulgens and Lucrece** (F. și Lucreția, 1497), considerat prima piesă modernă din Europa (după David Klein și alții).

**Nicholas Udall**, **Ralph Roister Doister** 1552—1554, prima comedie engleză „clasică”.

**Thomas Sackville** și **Thomas Norton**, **Gorboduc**, 1568, prima tragedie engleză „clasică”.

**John Lyly**, comedia **Alexander and Campaspe**, 1584.

**Robert Greene**, **Friar Bacon and Friar Bungay** (Fratele B. și fratele B., 1589), comedie.

**George Chapman**, tragedia **Bussy d'Ambois**, 1598.

**Secolul XVII.** **Ben Jonson**, tragedia **Sejanus**, 1603, comedii **Epicoene** (Hermafroditul, 1609), **The Alchemist** (Alchimistul, 1610), **Bartholomew Fair** (Bîlcii din ziua Sf. Bartolomeu, 1614).

**John Marston**, comedia **The Malcontent** (Nemulțumitul, 1604).

**Thomas Heywood**, tragedia **A Woman Kill'd with Kindness** (Bunătațea omoară o femeie, 1603).

**Thomas Middleton**, **A Trick to Catch the Old-One** (Prin ce șiretlic a fost prins bătrînul, 1608), comedie.

William Wycherley, comedia *The Plain Dealer* (Un om sincer, 1676).

John Dryden, comedia în versuri albe *Marriage-à-la-Mode*, 1673.

William Congreve, comedia *Love for Love* (Dragoste pentru dragoste, 1695).

Secolul XVIII. John Gay, *The Beggar's Opera* (Opera cerșetorului, 1728).

Henry Fielding, piesa burlescă *Tom Thumb* (Tom Degețelul, 1730).

Oliver Goldsmith, comedia *The Good-natured Man* (Omul bun din fire, 1768).

■ Irina Mavrodin

## Traducătorul „total“

1 Cînd mi s-a propus să iau parte la această „masă rotundă“, mi-am spus o clipă că sînt obiectul unui proces telepatic: cu cîteva zile în urmă, trecînd pe lângă afișul piesei *Idioata* de Marcel Achard, mă pomenisem în-trebîndu-mă care ne sînt traducătorii în domeniul dramaturgiei, al celei jucate, se înțelege; se desfășoară activitatea lor în spațiul rezervat, interzis celorlalți traducători, al unui alt fel de a traduce, cu particularități, un specific care o situează într-o categorie foarte distinctă de cea a traducerii de poezie sau de proză literară?

Un text dramatic ce urmează a fi jucat pe scenă trebuie tradus conform altor reguli decît celelalte texte literare ce vor rămîne totdeauna doar citite (întotdeauna relativ, căci ele închid în sine, și asta chiar cînd nu sînt piese de teatru, virtualitatea unei aduceri pe scenă)? Aș spune că nu, că știința traducerii trebuie să fie aceeași, cerînd poate o mai mare exercere — în cazul celei de text dramatic — în „fîreșcul“ dialogului. Dar chiar în timp ce-mi spun aceasta îmi dau seama că sînt eu însămi victima prejudecății curente, care cere în primul rînd traducătorului de teatru să fie un virtuoz al acestui dialog „fîreșc“. Îmi dau seama că acest tip de virtuozitate nu este operantă decît în cazul unei categorii, la urma urmei destul de limitată, de piese de teatru, al căror model, „realist“, s-a impus în cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea. „Fîreșcul“ acesta nu numai că nu funcționează în teatrul din epocile precedente — de exemplu, nu-l întîlnim nu numai la Corneille și Racine dar nici chiar la Shakespeare sau Molière —, dar este absent și din teatrul modern al zilelor noastre, care l-a alungat,

substituindu-l în mod deliberat forme de dialog incoerent, discontinuu, vehiculînd structuri ilogice, absurde, voit „nefîrești“. Sau, mai curînd, acest teatru, cel al lui Beckett sau Ionescu etc., luminează altminteri limbaul comunicării cotidiene, pune în evidență un alt „fîreșc“ decît cel al dialogului din teatrul „realist“ (mai corect desemnat prin epitetul de „naturalist“), pe care doar un traducător foarte cultivat, foarte bun cunoscător al culturii și literaturii din care traduce, ba chiar foarte bun cunoscător al teoriilor literare actuale, îl poate înțelege și transpune. Cît privește dialogurile din piesele lui Anouilh, Cocteau, Giraudoux, Sartre, Camus, ele nu sînt „fîrești“ decît în măsura în care le acceptăm ca atare prin convenție teatrală, transpunerea lor într-o altă limbă presupunînd, de asemenea, o serioasă specializare, o cunoaștere în adîncime a viziunii, a gîndirii acestor autori.

Cel ce traduce piese de teatru trebuie așadar să fie un traducător „total“, capabil să se miste în registrele cele mai variate, un traducător al cărui talent și a cărui știință să se sprijine pe multă cultură, ba chiar pe o specializată erudiție și teorie.

În măsura în care sînt jucate piese deja publicate de edituri sau chiar de reviste — de revista *Secolul 20* de exemplu —, criteriul acesta este în general asumat, respectat, garantat de editori și redactori. Problema se pune, din punctul de vedere al teatrelor, mai ales în cazul unor piese nepublicate încă în traducere românească: ce și cum se traduce în sfera lor de decizie și realizare.

2 Mă întreb — căci ignor în bunii parte felul cum se procedează — dacă, o dată — să spunem — bine ales traducătorul și textul, colaborarea cu regizorul nu este uneori prea „intensă“, ducînd poate la distorsionări ale textului original în sensul viziunii celui ce pune în scenă spectacolul. Cred că aici se află un alt punct delicat al traducerii pentru teatru. Orice traducere, chiar și cea menită doar publicării, este o re-creare, dar pînă unde poate merge traducătorul? Cred că o colaborare strînsă a acestuia cu un regizor poate duce la rezultate remarcabile, dar limitele noii „lecturi“ care este traducerea trebuie stabilite de traducător. Acesta trebuie să aibă ultimul cuvînt, în funcție de parametrii lingvistici etc. al textului scris al piesei pe care o traduce. A transpune „doamna cu camelii“ în loc de împămîntenitul „dama cu camelii“, cum face Cătălina Buzoianu, mi se pare o fericită re-creare ce, prin

simplică modificare a unui cuvânt, a seriei de conotații pe care el o implică, deschide o nouă perspectivă semantică, problematică spre „universul” piesei, fără a împieta asupra limitelor impuse de limbile, culturile, mentalitățile română și franceză.

## ■ Valeriu Moiescu

### A traduce este cea mai bună metodă de a citi

**1** Sîntem cu toții de acord că traducerea în limba română a unor opere reprezentative ale literaturii universale constituie un capitol important al culturii naționale.

Cu toate acestea, fiind vorba de un teritoriu vast și deschis, observăm (și citeodată tolerăm) pătrunderea unor „cittitori” în limbi străine care, din ingenuitate, cochetărie sau veleitarism, se lansează în a întreprinde tălmăciri aproximative, ce confundă fidelitatea cu literalitatea.

Cum fiecare individ, se citește pesine însuși, înțelnim, spre exemplu, după primul război mondial, o traducere a piesei lui Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac* — tipărită de editura „Ancora” din București, unde, chiar în prima scenă din actul întâi, personajul episodic „le cavalier” (Cavalerul) este tradus — fără greșală de altfel — călărețul, traducătorul fiind, după cum putem citi pe copertă, „Colonelul Călătorescu Constantin (Radomir) din cavalerie”.

Chiar stăpînirea nuanțată a unei limbi străine nu dă nimănui dreptul de a-și asuma răspunderea retopirii și redimensionării în limba română a unui text literar, fără cunoașterea în profunzime a limbii române, pe care, din păcate, nu toți cei care o folosesc știu să o folosească atunci cînd sînt puși în situația de a se exprima în scris.

O notă apărută în „Cuvîntul liber” nr. 6 din 1 martie 1924 consemnează: „*Fedra*, care pe frantuzește e o tragedie a devenit pe românește o comedie bufă: ea a delectat în chip delicios pe asistenții spectacolului de acum cîteva seri. Traducător G. Sion”.

Din cele de mai sus, reiese că inadecvarea limbajului la subiect devine mult mai acută prin rostirea scenică, fiind,

din ferice, cu promptitudine amendată de către spectator.

Aducerea pe scenă a unei traduceri neinspirate, din opera unui scriitor ce se numără printre marii dramaturgi ai lumii, nu-l poate compromite pe acesta, deși, ca rezultat al unor tălmăciri și interpretări convenționale, am auzit, nu o dată, din gura multor spectatori și chiar a unor actori stimabili afirmația că Molière — scriitor prin esență popular — e un autor greoi și plicticos.

În concluzie, nu ne rămîne decît să încercăm a determina ce înseamnă o bună traducere și a vedea în ce măsură traducerea unei piese de teatru e în fond altceva decît traducerea unei poezii, schițe sau nuvele.

Cunoscutul dicton italian „traduttore, traditore” — pare să ne pună în gardă, să ne avertizeze dintru început că orice traducere este obligatoriu un act de trădare.

„Nae mă traduce!” exclamă cu disperare Mița Baston în actul întâi din *D-ale carnavalului* — vrînd să spună prin aceasta că este înșelată, batjocorită, terfelită, că este o victimă a infidelității. Și în limba română de la sfîrșitul secolului trecut exista deci o opoziție categorică între traducere și fidelitate...

Lăsînd deoparte o serie de probleme specifice pe care le implică atît efectuarea, cît și analiza unei traduceri — printre care echivalențe stilistice, limite ale adaptabilității limbajelor, expresii sau exprimări dialectale, jargoane, tipare de arhaizare, evitarea sau, dimpotrivă, folosirea neologismelor ș.a.m.d. —, sîntem nevoiți să acceptăm că expresivitatea unei traduceri și, în mod paradoxal, însăși fidelitatea ei obligă la infidelitate. Cum am putea traduce, astfel, titlul uneia dintre capodoperele lui Caragiale, *D-ale carnavalului*, sintagma, datorită particulei „d-ale”, negăsindu-și corespondent sau echivalent în vreo altă limbă? Ca să nu mai vorbim de expresia „Mangafaua sare garduri”, neinteligibilă chiar pentru spectatorul român contemporan!

Pe de altă parte, traducerea presupune bucuria unei lecturi pe care vrei s-o împărtășești și altora: sau, cum spunea Marquez: „a traduce este cea mai bună metodă de a citi”. (Deși e cazul să remarcăm că nu e deloc ușor să fii sau mai exact să devii, un bun cititor de literatură.)

Cum însă lectura este un act individual care presupune o anume receptare a textului, dar și a semnalelor sale pe

care le numim subtexte, traducerea devine în ultimă instanță un act subiectiv, în care se stabilește, tacit, o complicitate între autor și traducător, cel din urmă nedevenind sclavul celui dinții, ci purtătorul său de cuvânt, ambasadorul său pe alte meleaguri culturale.

Această complicitate presupune din partea traducătorului — în cazul nostru, a celui ce se apucă să tălmăcească o piesă de teatru — pe lângă simțul oralității, cunoașterea integrală a operei, a epocii în care a fost scrisă, precum și a aceleia în care se petrece acțiunea, a celor mai importante ediții, a unui bogat aparat critic, conținând comentarii adeseori contradictorii asupra personajelor și semnificațiilor operei — în scopul de a-și regla, în acord sau dezacord cu informațiile dobândite, propria-i lectură, care se constituie prin traducere, conștient sau inconștient, într-un **act critic**. Acest fapt este sesizat de altfel de „rostirea românească”, ce are ca echivalent pentru verbul „a traduce” verbul „a tălmăci” — care înseamnă, conform dicționarului limbii române: „a interpreta, a tălmăci, a explica, a lămurii, a desțelenii, a dezlega”.

În ultimă instanță, orice traducere este o dezlegare, căci orice text literar ascunde enigme, a căror dificultate c uneori direct proporțională cu densitatea acestuia.

**2** Ajungem astfel la concluzia că orice traducere a unei opere literare este un **act creator**, care, în cazuri excepționale, izbutește chiar să întrecă originalul. Cu aproape treizeci de ani în urmă, punind în scenă la teatrul din Oradea piesa *Cyrano de Bergerac* și alegând spre reprezentare traducerea mai nouă, semnată de Corneliu Rădulescu (traducere apărută în 1947 și reticărută ulterior, în 1962, în colecția „Biblioteca pentru toți”), am avut de întâmpinat mari rezerve din partea unor actori mai vîrstnici și de înfruntat părerea generală că, nefolosind celebra traducere semnată de poetul Mihai Codreanu (despre care se spunea că întrece în multe privințe scrierea lui Rostand), as comite o gravă împietate, ba chiar un act acultural. Fără îndoială, valoarea literară a traducerii poetului ieșean rămîne de necontestat. În asemenea împrejurări nevoia retraducerii unor opere clasice în vederea reprezentării, mai ales atunci cînd avem la dispoziție traduceri valoroase (unele dintre ele devenite la rîndul lor clasice), poate părea multora de neînțeles, și totuși...

De vreme ce textul lui *Hamlet* rămîne în limba engleză neschimbat de secole, transmițînd (celor care îl pot re-

cepta în original), cu fiecare nouă generație de spectatori, noi înțelesuri, noi tălcuri și noi asociații, de ce transpunerea într-o altă limbă, o dată efectuată și apreciată, e de cele mai multe ori abandonată, cu trecerea timpului, oamenii de teatru simțînd în permanență nevoia unor noi traduceri?

De ce, spre deosebire de original, o traducere nu devine niciodată operă definitivă, fiind la nesfîrșit perfectibilă? De ce în teatrul traducerele îmbătrînesc cu mult mai repede decît în orice alt gen literar?

Pentru că, pe nesimțite, limba vorbită de un popor se schimbă, se reazăază în alte tipare, pătrund cuvinte noi, altele se uzează, altele își pierd sensul sau dispar din vorbirea curentă. Pe de altă parte, pentru că spectatorul zilelor noastre gîndește, simte și se exprimă altfel decît cel din secolele XVIII, XIX sau de la începutul secolului XX; sfera lui de interes și receptivitate îl deosebește și de spectatorul care frecventa teatrul cu abia două decenii în urmă.

Destinat rostirii pe scenă, textul unei piese clasice poartă în mod obligatoriu amprentă epocii în care a fost tradus, amprentă care se suprapune, cîteodată neconvîngător, celei a epocii în care a fost scris. În plus, el trebuie să aibă calitatea de a putea fi rostit și concomitent înțeles fără dificultate. La lectură, lucrurile se schimbă; acolo unde cititorul se împotmolește, are posibilitatea de a reveni, de a consulta dicționare specializate sau eventual glosarul de la sfîrșitul cărții. Spre deosebire de spectacol, timpul lecturii este nedeterminat, iar tipul de receptare este calitativ altul.

Adevărul este că (exceptînd, desigur, excepțiile) cele mai bune traduceri de teatru destinate scenei sînt cele semnate de către dramaturgi, care, prin specificul scrisului lor, sînt, sau ar trebui să fie, ceea ce numim „oameni de teatru”. Căci a traduce o lucrare destinată scenei nu înseamnă doar a tălmăci niște dialoguri dintr-o limbă în alta, ci a recrea prin limbaj personaje vii, care trăiesc, se mișcă, gesticulează, arată, frazează și respiră într-un anume fel, care le este propriu și inconfundabil.

Pentru a realiza acest lucru, traducătorul unei piese de teatru trebuie să aibă un simț în plus: simțul teatralității.



## Dramaturgia spaniolă, aproape o necunoscută

**1** Dramaturgia de expresie spaniolă, ca de altfel întreaga literatură hispanică (ambii termeni desemnează creația literară din Peninsula Iberică și pe cea din America Latină) a avut o soartă mai vitregă, din punctul de vedere al receptării de către publicul românesc, decât celelalte mari dramaturgii: franceză, engleză, americană. În general, literatura spaniolă și mai ales cea latino-americană nu au fost cunoscute aproape deloc în România pînă în anii '20-'30, cînd au început să apară primele traduceri din operele unor scriitori spanioli contemporani deveniți celebri în întreaga lume, ca Blasco Ibañez, sau din clasicii Secolului de Aur. Deși timizi, acești primi pași au deschis publicului larg porțile spre o literatură de mare valoare și aproape total ignorată. De-abia în anii '60, cînd în urma strădaniilor entuziaște ale acad. Iorgu Iordan începe să se cristaliceze nucleul a ceea ce mai târziu se va transforma într-o adevărată școală românească de hispanistică, ale cărei merite sînt, astăzi, unanim recunoscute în țară și în străinătate, se poate afirma că literatura de expresie spaniolă a fost pusă în drepturi. În ultimele două decenii și jumătate au apărut un număr impresionant de traduceri din proza și poezia hispanică, semnate de scriitori, traducători și hispaniști de valoare. Cu atât mai surprinzătoare, deci, apare situația dramaturgiei de expresie spaniolă rămasă oarecum o „cenușăreasă”. Pentru a oferi cititorilor o imagine mai precisă, am răsfoit Catalogul Editurii Univers pe perioada 1961—1985. Iată lista volumelor de teatru publicate: Lope de Vega, **Comedii** (cuprinzînd **Cîinele grădinarului, Fata cu ulciorul, Vitejiile Belisei, Proastă pentru alții, pentru ea deșteaptă. Mofturile Belisei**), 1962; Luis Vélez de Cuevarra, **Diavolul șclilop, Domnie după moarte** (traducere Theodor Enescu), 1968; Calderón de la Barca, **Viața e vis** (traducere Sorin Mărculescu), 1970; Cervantes, **Teatru** (traduceri de Ileana Georgescu, Teodor Balș, Sorin Mărculescu), 1971; Lope de Vega, **Comedii** (o ediție revăzută a volumului din 1962); Fernando de Rojas, **Celestina** (traducere

de Nina Ecaterina, Popescu și Lascăr Sebastian), 1973; Tirso de Molina, **Seducătorul din Sevilla și musafirlul de piatră, Sfiosul la palat, Osîndit pentru indoială** (traducere Aurel Covaci), 1975; Antonio Buero Vallejo, **Teatru** (traducere de Cristina Hăulică, Ruxandra Maria Georgescu și Ileana Georgescu), 1984. Chiar dacă la această listă adăugăm teatrul publicat de alte edituri, ca de pildă cele două volume de comedii de Lope de Vega (**Peribáñez, Fuenteovejuna, Steaua Sevillei, Cavalerul din Olmedo**), în traducerea lui Aurel Covaci (Editura Minerva, 1983; 1985), precum și o serie de traduceri nepublicate, la cererea diverselor teatre care au și pus în scenă piesele respective, situația nu este nici pe departe satisfăcătoare. Cît despre dramaturgia latino-americană, credem că poate fi considerată o adevărată „pată albă” pentru spectatorul român; în plus, în foarte rarele cazuri cînd s-au tradus și s-au pus în scenă piese din țările Americii hispanice (numai contemporane), nu s-au ales întotdeauna cele mai reprezentative opere și cei mai valoroși dramaturgi, în mare măsură datorită carentei informațiilor. Aceste afirmații nu se constituie într-o critică: ele reflectă doar o stare de fapt.

**2** Din perioada interbelică datează cîteva tălmăciri datorate mai ales prof. Popescu Telega, din Lope și Calderón, în general învechite din punctul de vedere al stilului și al limbii. Relativ recent am avut prilejul să revădem, de pildă, textul piesei **Viața e vis** de Calderón de la Barca împreună cu un grup de actori îndrumați de tînăra regizoare Dana Dima, care intenționează să pună în scenă această piesă. Am lucrat împreună la modernizarea și stilizarea textului, operație nu doar utilă întotdeauna cînd e vorba de o traducere mai veche, ci imperios necesară în cazul de față. Fără voie am atins însă un alt aspect: există și o altă traducere a piesei, modernă, semnată de Sorin Mărculescu, traducere excelentă, în versuri, fidelă originalului. Dar în lumea teatrului nostru, cel puțin de la o vreme încoace, am constatat un soi de totală „inapetență” pentru piesele în versuri, motivată, în genere, prin desuetudinea și artificialul unor astfel de opere, precum și prin „inapetența” publicului pentru teatrul în versuri, cu „monologuri lungi” și „tirade plicticoase”, preferîndu-se, în general, traducerile și adaptările în proză. Dar acesta este un aspect care nu intră în discuția noastră. Nu aș vrea

să se înțeleagă că sînt partizanul absolut al traducerii în versuri, conform originalului. De altfel, am tradus în proză comediele **Cură de ape la Madrid** de Lope de Vega și **Țărâncă din Vallecás** de Tirso de Molina și socotesc că o traducere izbutită, cu dialoguri firești, într-o limbă vie, familiară publicului spectator (sau cititor) din zilele noastre, nu diminuează cu nimic valoarea originalului. Și dacă lucrurile stau așa, atunci ar trebui traduse și retraduse cele mai cunoscute (și chiar mai puțin cunoscute) piese ale marilor clasici ai dramaturgiei spaniole: Lope de Vega, Cervantes, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón.

**3** Avînd în vedere cele spuse pînă acum, mai curînd ar trebui să stabilim ce nu ar mai fi nevoie să fie tradus din dramaturgia de limbă spaniolă, nu ce ar trebui tradus. Există mari dramaturgi spanioli a căror operă nu poate și nu se cuvine să fie ignorată, pentru că aparține patrimoniului cultural universal. Lista lor este destul de lungă, chiar dacă ne limităm la ultimele două veacuri. Nu pot fi trecuți cu vederea Leandro Fernández de Moratin, Ducele de Rivas, autorul uneia dintre marile creații ale romantismului spaniol: **Don Alvaro o la fuerza del sino**, Zorrilla, părintele modern al lui **Don Juan Tenorio** (poate una dintre cele mai controversate și mai populare opere dramatice spaniole), José Echegaray. Un loc aparte în panorama literaturii spaniole a secolului nostru îl ocupă așa-numita „generație de la '98“, care a marcat și teatrul spaniol contemporan. Ne referim, în primul rînd, la genul dramatic creat de Valle-Inclán, cunoscut sub numele de **esperpento** (cîteva titluri de referință: **Los cuernos de don Friolera**, **Luces de Bohemia**, **Farsa y licencia de la reina castiza**), dar și la creația unui Benavente sau Jacinto Grau (deși acesta din urmă nu poate fi asimilat cu „generația“). În sfîrșit, dintre dramaturgii mai apropiați de zilele noastre, poate doar García Lorca se bucură de o oarecare popularitate pe scenele românești, alături de Casona (autor al multor piese interesante și captivante, pe lîngă binecunoscuta **Copacii mor în picioare**). Dar merită citați și Max Aub și Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Miguel Mihura, Sastre și inegalabilul Buero Vallejo, poate cel mai cunoscut și mai jucat dramaturg spaniol contemporan la noi în țară. Tuturor

acestor prestigioase nume vin să li se adauge mereu altele, aparținînd celor mai tinere generații. În ceea ce privește creația dramatică din țările hispano-americane, nume ca Enrique Buenaventura, Egon Wolf, Salazar Bondi, Bräto Garcina, Ignacio Cabrujas, aparținînd unor generații diferite, s-au impus de mult pe continent și se bucură de aprecieri pe scenele europene. Și totuși, din acest noian de nume, dacă ar fi să alegem, ne-am opri, în primul rînd, la Valle-Inclán, Benavente și mereu la Buero Vallejo.

Din lista traducerilor menționate e greu să le alegi pe cele „bune“ și pe cele „mai puțin bune“. Așa cum spunem, avem hispaniști valoroși, traducători foarte buni (e drept că a traduce teatru e altceva decît a traduce proză sau versuri) și talentați, așa că orice propunere de ierarhizare va păcătui, inevitabil, prin subiectivism. Și totuși, **Viața e vis** în versiunea lui Sorin Mărculescu merită o mențiune aparte.

## ■ Ștefan Radof

### Textul și actorul

**1** Teatrul și, implicit, actorul, slujitorul său, prin rostul lor firesc de oglindă a timpului, au avut ca instrument principal de comunicare limba vorbită, a celui timp și a poporului din care au făcut parte; ba chiar impunînd-o, în anumite împrejurări. Or, prin vehicularea în traduceri a unei limbi artificioase, snoabe, puritan-oporuniste, se creează un nedorit proces de respingere.

Este binecunoscută discuția în jurul termenului traducere dintr-o limbă în alta, acțiune văzută nu ca o trădare, ci ca o interpretare, o tălmăcire, așa cum de altfel își au înțelesul aceste cuvinte și în limbile din care ne provin: TALMACIRE = interpretare, din slavă, și TRADUCERE — din franceză (TRADUIRE = faire passer un texte d'une langue dans une autre... exprimer, reproduire, interpreter). Asta neînsemnînd estetizarea absurdă a limbii scenice și nici neologizarea exagerată a ei.

Limba română vorbită, ca orice limbă modernă, este mobilă și suferă modificările asaltului scientismului contemporan: pe de o parte, prin esențializarea în expresie, debarasîndu-se de sinonime, eufem-

misme etc., iar pe de altă printr-o laicizare excesivă. Și într-un caz și într-altul, se produc exagerări, fie prin neologizarea necontrolată a unor termeni până la snobări absurde, fie prin argotizarea, stilcirea ori agramatizarea, pur și simplu, a unor expresii.

**2** Excluzînd anume specii ale dramaturgiei clasice ori neoclasică, teatrul antic, teatrul mitico-ritualic, teatrul romantic și neoromantic etc., exprimate în versuri, în general, dramaturgia contemporană face apel la limba vorbită. Or, în materie de traduceri din dramaturgia contemporană, nu se știe ce optică snoabă îndepărtează limba textelor de spațiul viu al scenei, unde se practică dintotdeauna limba vorbită.

În atare situație, la noi, pe lângă propunerile ocazionale făcute de traducători cu atestate, dar fără o pregătire atentă, traducători reputați adoptă o atitudine ostentativ filologică față de textul scenic și astfel asistăm la traduceri exagerat literare, și, ceea ce este și mai grav, chiar **literale**. Așa se face că textele traduse nu sînt nici literare, nici scenice-dramaturgice, sau, cum se spune în teatru nu se pot pune în gură actorului — nu se pot rosti.

**3** Contactul cu modul de exprimare dramaturgică (a noastră către alte țări și a lor către noi) duce implicit la cunoașterea reciprocă a limbilor și culturilor respective, deci la universalitatea lor.

Cîndva (nu mai departe decît în deceniul opt), se practica publicarea, fie în original, fie în traducere, a dramaturgiei contemporane universale în revistele de specialitate. Era chiar unul dintre obiectivele revistei „Teatrul”.

Caietele de teatru-program, care se înmulțesc în ultima vreme, pe lângă atîtea informații, uneori banalități ori cuvinte încrucișate, ar putea publica piese de teatru românești ori străine în traduceri autorizate.

Nu sînt în măsură să recomand eu piese pentru a fi traduse, dar mi-ar face plăcere să am un permanent contact cu dramaturgia de bună calitate a altor țări.

**Anchetă realizată de  
Liana COJOCARU**