

Ipostaze ale scriitorului și traducătorului: Panait Istrati

Stela Baidaus

După o lungă perioadă de „uitare” sau de punere între paranteze, personalitatea și opera lui Panait Istrati au suscitat o reconsiderare din partea exegeților. Operele alese, incluse în nouă volume după moartea scriitorului¹, unele din ele traduse în peste 25 de limbi, au fost apreciate favorabil de critica internațională a timpului.

Problema statutului de scriitor român al lui Panait Istrati generează, pentru o perioadă considerabilă de timp, discuții controversate, chiar dacă autorul *Povestirilor lui Adrian Zografi* redă haina lingvistică firească a lumii prezentate, lansându-se în activitatea de traducător al propriilor creații². La baza unor procese de reabilitare a „ciulinului dezrădăcinat” și de „plantare” în solul literaturii române a stat dihotomia formă / conținut³, altele au avut ca punct de plecare o nouă dimensiune, construită pe raportul ființă-lume. Conform celei din urmă, prin opera istratiană, în spațiul literaturii universale, se introduce „o lume semantică purtând amprenta ființei românești, pusă în circulație prin intermediul limbii franceze, dar întemeiată pe limba română, în spațiul căreia își construiește scriitorul și propria-i ființă și ființa personajelor sale”⁴.

¹ Panait Istrati, *Opere alese*, texte alese, prefață și note de Al. Oprea, traducere de Eugen Barbu, vol. 1 – 9, București, Editura pentru literatură, 1966

² Între atitudinea ostilă, bazată pe criterii realiste, a lui N.Iorga („Și mai ales am dori să nu fim pedepsiți impunându-ni-se sub formă de reclamă a librăriei franceze *Chira Chiralina* și alte emanații ale poezilor noștri internaționali, ca fiind de inspirație românească”) sau a lui Ovid. Desusianu („S-ar cuveni ca singur autorul să lase să se înțeleagă că bestialitățile și smintelile orientale, cum îi place să le descrie, nu sunt în firea celor de la noi”) și cele entuziaste, majoritatea având principii estetice, enunțate, în special, de M.Sadoveanu („Nu mă înșel. Istrati e fecior al acestui pământ”), Camil Petrescu („Panait Istrati e într-o nebănuită măsură un scriitor al specificului românesc, fiindcă de altfel orice scriitor mare trebuie să fie național”) sau G.Ibrăileanu (care se minuna că opera lui Panait este „atât de românească”, succesul ei datorându-se tocmai „materialului național și popular”) se găsește părerea lui Octav Șuluțiu care laudă orientalismul din opera istratiană, dar, cu toate acestea, îl scoate atât de pe lista scriitorilor francezi cât și de pe cea a scriitorilor români, declarându-l de factură orientală („Panait Istrati nu are spirit francez, nu are nici spirit românesc...e oriental. E grecul de azi, grec amestecat cu toate popoarele Orientului. Românul nu-și cunoaște imaginea în cărțile lui Istrati”).

³ Al. Piru, *Panait Istrati scriitor român sau francez?*, în *Discursul critic*, București, Editura Eminescu, 1987, p.177, asemenea cercetătoarei belgiene Monique Jutrin-Klenner, îl consideră pe „Panait Istrati un scriitor român de expresie franceză sau, mai exact, un scriitor francez de origine română”.

⁴ Dumitru Irimia, *Realul și transcenderea realului în poetica și creația lui Panait Istrati*, în *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 24.

Versiunile românești, realizate de autor, *Copilăria lui Adrian Zografi* (*O noapte în bălți, Codin, Kir Nicola*) apărute în 1935, *Povestirile lui Adrian Zografi* (*Stavru, Chira Chiralina, Dragomir, Moș Anghel, Cosma*), *Viața lui Adrian Zografi* (*La stăpân, Căpitan Mavromati, Pescuitorul de bureți, Bakâr, Între un prieten și o tutungerie*), *Casa Thuringer, Nemurire, Sotir, Biroul de amplasare, Țața Minca*, primul capitol din *Ciulinii Băărganului*, povestirile din volumul *În lumea Mediteranei, Apus de soare* ș.a. reanimă problema traducerilor.

În raport cu teoria traducerii, opera lui Panait Istrati reprezintă un caz insolit, dacă avem în vedere modelul clasic, care definește traducerea ca trecere a unui mesaj dintr-o limbă - sursă într-o limbă - receptoare⁵, rezultat al unui proces de decodare - codare. De altfel, ar trebui observat că, în fond, orice traducere se supune modelului numai în măsura în care traseul prescris de acesta este urmat în condiții optime, în toate componentele sale, dar îl părăsește de fiecare dată când una dintre părțile implicate în proces se dovedește a fi un caz particular.

Situația devine din ce în ce mai complexă, așa cum orice operă literară este mai mult sau mai puțin un caz particular, fie și numai sub aspectul utilizării limbajului, apoi mai adăugăm și toți factorii care asigură realizarea transferului: autorul operei sursă, particularitățile codului lingvistic în care a fost creată opera, autorul traducerii, particularitățile codului lingvistic în care se face traducerea. Fiecare dintre aceștia sunt în măsură să perturbe modelul. Realitatea demonstrează fără echivoc imposibilitatea realizării a două traduceri identice, situație datorată fie decodării diferite a aceluiași mesaj, fie recreării, cu fiecare traducere, a unei alte opere.

Traducerea definită ca interpretare a semnelor verbale dintr-o limbă prin intermediul semnelor verbale dintr-o altă limbă – ceea ce presupune, după Roman Jakobson, realizarea a două mesaje echivalente în două coduri diferite – este o altă încercare, la fel de ambițioasă, de a introduce un proces extraordinar de complex în rigorile unui model. Este aproape un truism afirmarea unei similitudini între complexitatea procesului de creație și aceea a actului traducerii. Pe de altă parte, definițiile de până acum au în vedere traducerea în cadrul procesului de comunicare în general, pe când creația literară, deși întrebuițează sistemul de semne al unei limbi, apelează la tehnici specifice de producere a semnificației.

Mutând schema definiției lui Roman Jakobson în domeniul limbajului artistic, traducerea unei opere literare presupune realizarea a două mesaje artistice echivalente în două coduri lingvistice diferite. În acest caz, amendamentele de ordin hermeneutic asupra teoriei lui Jakobson se referă la necesitatea unei flexibilități în înțelegerea gradului de echivalență.

⁵ George Steiner, *După Babel*, București, Editura Univers, 1983, p. 152.

Dintr-o altă perspectivă, opera literară sursă poate fi considerată ea însăși o traducere: interpretarea lumii reale (alcătuită din semne non-verbale și verbale) prin intermediul semnelor verbale. Actul creației este rezultatul unei codificări a lumii reale (scriitorul percepe și înțelege lumea) și al creării unui mesaj echivalent (mesajul operei literare), sursa virtuală pentru un alt proces de interpretare (lectură, traducere).

Prin urmare, din perspectiva traducerii, opera lui Panait Istrati se dovedește a fi o excepție în multe privințe. Există destule argumente, în părerile celor care au abordat acest subiect, pentru susținerea afirmației că Panait Istrati și-a scris opera în franceză, dar a gândit-o în limba română. Din acest punct de vedere, autorul *Chirei Chiralina* nu este un caz unic. Însă, pentru o bună parte a operelor sale, „scriitorul român de expresie franceză” a dat versiuni în limba maternă, susținând, în cazul unora, că a făcut o rescriere, afirmând, despre altele, că sunt o traducere. În acest context, este important de subliniat că toate versiunile românești au fost ulterioare versiunilor în limba franceză.

Mesajul artistic conceput mental pe baza particularităților de cod ale limbii române, împrumută forma limbii franceze ca, ulterior, acesta să fie retradus în limba inițială în care a fost gândită opera.

Revenirea la reprezentarea dintru început a lumii reale are la toate nivelurile textului însemnele constrângerii exercitate de opera-sursă, dar și pe cele ale libertății conferite de limba pe care lumea respectivă o vorbește.

Dorința de a-și vedea operele scrise în românește pare să aibă la bază atât necesitatea de reîntregire, de reîntoarcere acasă, mai ales din punct de vedere spiritual, prin intermediul limbii („aici, grăiesc în limba mea”), cât și revolta autorului în fața unor traduceri nereușite ale Editurii Adevărul, care i-au transformat opera până la nerecunoaștere, dorind să dea „un exemplu de traducere aceloră cari mi-au schilodit *Chira...*”⁶. Prin aceasta poate fi explicată accentuarea unor tonuri nostalgice în narațiunea din versiunea românească a operei istratiene.

Pentru versiunile românești la *Moș Anghel*, *Chira Chiralina* sau *Casa Thurenger*, Panait Istrati a ales ca metodă de lucru rescrierea, pentru *Țața Minca*, decizia a fost de a realiza o traducere. În privința acestui aspect, ca și în privința perioadei de creație, lămuririle vin din paginile de corespondență⁷. Versiunea românească apărută la Editura Eminescu, relevă încercarea de a evita echivalentul care sună ca în franceză.

⁶ Panait Istrati, *Cititorilor mei din România*, în *Moș Anghel*, ediție bilingvă, Brăila, Editura Istros, 1995, p. 7.

⁷ La 19 mai 1931, Panait Istrati îi scria din București prietenului său brăilean, frizerul Nicu Constantinescu: „M-am și hotărât de plecare. În acest scop, am cedat ieri editurii Eminescu ultima mea lucrare, *Țața Minca*. Am dat-o pe ce apă nu curge, ba chiar m-am angajat s-o traduc eu, numai să-mi fac bani de drum.”

În cazul *Casei Thuringer* cititorul român este avertizat că se va întâlni cu o adaptare: „Încerc să fac o largă adaptare, tot respectând textul francez. Câte dificultăți voi avea de învins, n-o vor ști decât cei care ar avea răbdarea să confrunte, linie cu linie, ambele texte. N-aș putea spune în ce măsură am reușit să fac să nu se simtă că e o traducere, nici de câte ori am păcătuیت împotriva limbii noastre.” Mai mult decât atât, autorul o consideră model pentru oricine: „Cred, totuși, că cu greu ar putea cineva să mă traducă mai bine decât am făcut-o singur. În orice caz, dacă mi-e scris să n-am răgaz să mă redau eu însumi limbii mele materne ar fi bine ca adaptarea de față să fie luată ca model, măcar în părțile unde dovedesc că o traducere bună nu se poate obține decât cu prețul unei avantajoase violări a originalului.”

Adaptarea versiunii franțuzești la limba română nu face notă discordantă cu maniera în care au fost realizate celelalte lucrări. Fie că o numește rescriere, traducere sau adaptare, creația în limba română se înscrie în aceleași tipare și se caracterizează printr-o mai pronunțată expresivitate la toate nivelele limbii.

Între versiunea în limba franceză și cea în limba română a povestirilor din ciclul *Copilăria lui Adrian Zografi*, scrise la un interval de nouă ani una de cealaltă, diferențele sunt minime, Istrati fiind consecvent principiilor enunțate anterior, în privința rescrierii operei în limba maternă. În cuvântul către cititori, ce a însoțit versiunea românească a lui *Moș Anghel*, autorul delimitează între traducere și rescriere, fără a ignora dificultățile impuse de versiunea anterioară.

Diferențele pe care le relevă compararea celor două versiuni de autor reflectă, în majoritatea cazurilor, atenția acestuia pentru categoria de cititor căreia i se adresează. Astfel, există în text o serie de amănunte, considerate necesare cititorului francez, eliminate în ediția românească (de exemplu, explicații pentru „venetic”, explicarea bucatelor tradiționale, „balta”, „noaten”, „tsatsa”, „tsatsika”, „nene”, „nenika”, „barbat”).

Pot fi detectate și situațiile în care traducerea participă la modificarea straturilor de adâncime al textului. De exemplu, în varianta franceză, Adrian Zografi este „toujours heureux des chargerments”, iar în cea românească, el este „bucuros să-și revadă leagănul copilăriei”. Se pot observa două atitudini diferite, în primul caz, cea a călătorului etern, în cel de-al doilea, se conturează dimensiunea sentimentală a personajului în căutarea spațiului ingenuu.

Din cele prezentate mai sus, ajungem la concluzia că, în cazul operei istratiene traduse, libertatea autorului în selectarea materialului lexical pentru crearea lumilor semantice a fost condiționată de trei factori: personalitatea autorului, lumea semantică a textului și limba textului sau primul text în varianta franceză.

Primii doi factori, având la bază funcția estetică și poetică, sunt valabili pentru toți scriitorii. Într-un caz, alegerea termenilor lexicali în funcție de timpul, locul sau mediul utilizării lor, precum și după raportul dintre formele și sensurile lor este condiționată de nivelul de cultură sau de predilecțiile lingvistice, poetice ale autorului, procesul de selecție funcționând în mod conștient sau subconștient.

În acest sens, Panait Istrati face parte din pleiada autorilor autodidacți, „Sorbona” căroră este chiar viața⁸. Atât manuscrisele, cât și mărturiile ne oferă două perspective, una obiectivă, alta subiectivă, asupra modalității de lucru a scriitorului brăilean în căutarea cuvintelor potrivite într-o limbă străină pentru evocarea unei lumi atât de intime. Și, tocmai pentru a conserva ineditul acestui univers pentru cititorul francez, Panait Istrati, cu ajutorul cuvintelor românești ortografiate galic, „plantează” oaze ale culturii și mentalității românești. Dacă Umberto Eco ne introduce în geografia evenimentelor cu ajutorul hărții, atunci minuțiozitatea lui Panait Istrati în a apropia cititorul de lumea operei merge până la a reproduce portativele cântecelor populare, ceea ce nu se întâmplă în română, unde cunoașterea melodiilor e presupusă, iar atunci când a transcris numai versurile, a așezat alături și textul românesc pentru comparație.

Iar în ceea ce privește specificul stilului, însuși autorul își găsește locul printre emulii Șeherezadei, „care ne cucerește, nu numai cu ce ne spune, dar mai ales prin căldura prin care se destăinuiește. Povestitorul e numai destăinuire, și de aceea el captivează. El e singurul în arta literară care captivează prin sublimul sufletului. Dar și intervine o mică diviziune: dintre toate neamurile de povestitori, orientalul e acela care se varsă ca un torent, pe când ceilalți, deși frați buni cu el, sunt într-o măsură oarecare mai stăpâni pe ei, de unde: varietatea tonului (...)”⁹.

Nu vom insista asupra amănunțelor biografice cunoscute (practicarea diverselor meserii necalificate, vagabondaj, dar, în același timp, interesul față de literatură, mai ales față de clasicii ruși și francezi), ceea ce ne atrage atenția în mod deosebit este că procesul de semantizare sau investire cu sens a lumii este, de cele mai dese ori indirect, fiind intermediat de cartea în care poți găsi cromatismul semantic fascinant al lumii, dicționarul lui Șăineanu. Unii exigenți au interpretat această relație specială printr-o grilă psihanalitică. Astfel, Mircea Iorgulescu îi acordă dicționarului rolul de „amantă și mamă, contopire și echivoc deopotrivă de semnificative, lectura se desfășoară deopotrivă într-un spațiu matricial, la lumina tulbure, pâlpâitoare, acvatică a unei lumânări, într-o poziție („încovrigat”), care nu este alta decât cea a fătului în cavitatea uterină”¹⁰. În planul operei, naratorul Adrian Zografi descoperă, primind în dar de la căpitanul

⁸ Este cunoscută atitudinea lui Panait Istrati față de instituțiile de învățământ, aceasta fiind exprimată atât în planul textului artistic, cât și în articolele în care își împărtășește părerile. De exemplu, în *Despre cititorul bun și cititorul rău* (Panait Istrati, *Amintiri, evocări, confesiuni*, București, Editura Minerva, 1985, p.161) consideră că „școala primară nu e, în nouă cazuri din zece, decât o fabrică de proști cu carte. Iar liceul și universitatea, pentru toți cei care pot să treacă prin ele, sunt în aceeași proporție niște fabrici de șmecheri culturali și politici”.

⁹ Panait Istrati, *Ce este arta literară*, în vol. *Pentru a iubi pământul*, ediție îngrijită de Al. Oprea, București, Editura Tineretului, 1969, p. 113-114.

¹⁰ Mircea Iorgulescu, *Spre un alt Istrati*, București, Editura Minerva, 1986, p. 53.

Mavromati *Dicționarul Universal* al lui Lazăr Șăineanu, o lume neexplorată, căci „fiecare cuvânt căutat îmi deschidea orizonturi nebănuite. [...] Uitam de lume și de ticăloșiile ei și alunecam de la un cuvânt la altul, de la o pagină la altă, de la o știință la altă știință, de la un univers de gânduri la alt univers de gânduri, mă îndopam în chip inconștient și nu ajungeam să mă satur”¹¹.

Pe de altă parte, din perspectiva funcției poetice, naratorul „se află prins între libera alegere a termenilor și exigențele lumii semantice în curs de întemeiere”, de data aceasta funcționând „legea estetică a verosimilului”¹². Lexemele din registrul popular și familiar, termenii argotici, plastici sunt folosiți mai ales în registrul personajelor; cuvintele învechite, arhaisme, cele de etimologie turcă, bulgară, greacă, capabile de a evoca o atmosferă a unor timpuri apuse și a spațiilor mediteraneene, sunt alese tocmai pentru a construi o altă lume¹³.

Și al treilea factor, valabil în situațiile când autorul își rescrie operele apărute în variantă franceză, are o influență considerabilă în procesul creației. O mărturisește însuși autorul în cunoscuta introducere la *Moș Anghel*¹⁴: „Încătușarea primei creații, - pe care am ținut s’o respect cât mai mult, din cinstre profesională [...] m’a strâns și pe mine amarnic. Și dacă uneori am slăbit’o, dacă pe aci, pe colo, am dat drumul strânsorilor, sau dacă pe alocuri am făcut mici completări cu înțeles în limba noastră, acestea sunt abateri îngăduite autorului, dar cari nu condiționează o bună traducere”.

„Abaterile” despre care vorbește autorul îi acordă posibilitatea de a-și numi variantele românești nu traduceri ci, în majoritatea cazurilor, recreări, scrieri românești sau adaptări. De fapt, suntem în fața unui rezultat al procesului de

¹¹ Panait Istrati, *La stăpân* în *Chira Chiralina*, ediție îngrijită de Alexandru Talex, București, Editura Minerva, 1982, p. 385.

¹² Dumitru Irimia, *op.cit.*, p.221

¹³ Geo Bogza sintetizează într-un tablou, în manieră accentuat estetică, atmosfera lirică, realistă, naturală, orientală din opera lui P. Istrati, utilizând tehnica enumerării și folosind într-o proporție concentrată cuvinte populare și arhaice: „Porturi cu ape verzi, cu șuier de vapoare, (...), cu o forfotă de neînchipuit pe ulițe, cu prăvălii și bazare, cu femei cărând apă la cișmele [...]; cu minarete, cu corăbii vechi, negre și peticite, cu cheiuri încinse de soare, cu miros puternic de pește și catran, cu **sacagii**, cu **zarafi**, cu **ibovnici**, cu **ibovnice**, cu nu mă abandona, lumina ochilor mei, cu ceruri înstelate și calde, [...] cu cărciumi, cu tarafuri de lăutari, cu cărturărese, cu tot felul de **pezevenchi**, cu strigăte, cu răsete, cu dansul buricului, cu **ciozvârte** de berbec sfârâind pe cărbuni, cu desculți, cu flămânzi, cu răpănoși, cu lupanare, cu **aman-aman**, cu **hai sictir**, cu vorbe grele și negre ca **smoala** sau spurcate ca o **căldare** de lături, [...] cu dumnezeul cui te-a făcut de **curvă**, cu nu mă omorî, că nu mai fac [...] cu turci, cu români, cu bulgari, cu toate neamurile cu păr creț ale Levantului, cu greci, cu grecoaiice, cu armeni, cu armenice, toți suferind, muncind, desfătându-se și iar suferind, și cu lumea lor, a hamalilor [...]” (în *Scrieri în proză*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, p. 479).

¹⁴ Panait Istrati, *Cititorilor mei din România*, în *Povestirile lui Adrian Zografi, Moș Anghel*, ediție bilingvă, Brăila, Editura Istros, 1995, p. 4.

reîntregire a unității limbă-gândire, al descoperirii stratului de adâncime în care s-a format personalitatea scriitorului Panait Istrati. Deși schimbările pot fi sesizate la toate nivelele limbii, se pare că versiunile românești dețin o mai mare expresivitate și varietate la nivelul lexicului; autorul nuanțează descrierile și accentuează dramatismul scenelor, planul narativ deține un plus de sensibilitate și de sentimentalism. Nivelul semantic al operei devine mult mai bogat prin utilizarea unor surse de efecte stilistice speciale: limbaj popular, regionalisme, termeni de argou, arhaisme¹⁵.

Oricum, libertățile de traducere nu răspund numai comenzii din perspectiva lecturii, ci și faptului că, în românește, Panait Istrati realizează pe deplin unitatea dintre gândire și limbaj. Provocat de traducere, actul creației are tendința să depășească limitele între care l-a fixat redactarea în limba franceză. Echivalențele lexicale demonstrează, în afara problemelor traducerii, o enormă satisfacție de întoarcere în casa limbii materne, unde chiotul însoțește momentul reîntâlnirii lumii istratiene cu limba în care ea se rostește.

The Hypostases of the Writer and Interpreter: Panait Istrati

The research claims to be a pleading for the idea that the translation of Panait Istrati's literary works from French into Romanian by himself, means to achieve the thought-language unity. This aspect might be one reason for the differences between the two versions of the "Istratian" creation. The Romanian version wins from this point of view, due to the sentimental dimension as well as to the adequate nuances at the lexical and syntactic level of the poetic text.

¹⁵ Liliana Șomfăneanu explică libertatea scriitorului față de propriul text prin intenția de a produce și în textul românesc „efecte stilistice asemănătoare cu cele produse de împrumut sau de calc în textul francez”, în *Panait Istrati-traducător*, în *Caiete critice*, nr. 3-4, 1985, p. 52-58.