visat.

Primavera 2020

Renunciar i reconèixer. Traduir l'Eugeni Oneguin

Arnau Barios

Excusatio non petita

Mentre traduïa l'*Eugeni Oneguin* vaig participar quatre vegades en congressos diferents, a Rússia, amb un mateix objectiu: comprovar la resistència de l'opció que havia triat. Dic «opció» perquè no he traduït l'*Oneguin* en *estrofa oneguiniana*, l'estrofa que Puixkin va enginyar expressament per edificar i sostenir l'obra. Dic «triat» perquè, dins del diapasó prou ample que va de transportar en prosa a conservar l'estrofa original exacta, el traductor tria quins aspectes formals respecta i de quins en prescindeix. I dic «comprovar» perquè dubtava, i dubto, que l'opció triada sigui la millor: la volia posar literalment a prova davant del públic rus.

El públic el constituïen professors i traductors que, d'entrada, no aprovaven les llibertats que m'havia pres amb el metre puixkinià. En l'escola russa i soviètica de traducció de poesia, la forma de l'original es considera (amb raó) un element indispensable en la creació del sentit i es manté de vegades a un preu desmesurat (no sé si amb tanta raó), alliberant una inventiva que no sempre porta a un bon poema. Alterar el motlle original té un punt blasfem als ulls de la tradició russa, però aquells professors i traductors també sabien que una tradició molt estesa en altres països és la de traduir poesia presentant-la completament desossada, sense fer gens de cas de la forma i oferint-hi el significat línia per línia, en una cosa que en rus s'anomena *podstrótxnik* i que se sol considerar només un pas intermedi, un estadi cru abans que s'acabi de coure tot. Una opció de compromís no els devia semblar la pitjor. Cada cop tancava aquests exàmens de consciència amb la lectura de la primera estrofa de l'*Oneguin*, que tothom se sap de memòria. Agradava, o així m'ho volia creure. Una de les vegades una senyora va dir, just després de la lectura: «Jove, no sé per què s'excusa tant. Sona bastant com Puixkin». L'objectiu era aquest, sí.

Com que encara no n'he degut tenir prou, aquestes notes volen ser la darrera *excusatio*. O, més que això, l'oportunitat de tornar a dubtar. Si traduir no és només decidir què entra, sinó també què ha de quedar fora, serà un bon exercici revisar l'honestedat del porter. Potser s'ha comès una injustícia.

El vers. Llengua i ironia

L'*Eugeni Oneguin* de Puixkin, novel·la en vers, es pot traduir en prosa; ho demostra la bona versió que en va fer al català Xavier Roca-Ferrer. Un poema també es pot traduir en prosa i en podem gaudir. El que n'obtenim és una cosa diferent d'un poema o d'una novel·la en vers, diferent d'allò que volíem traduir, però no per força pitjor. Sense que serveixi de comparació vàlida del tot: les peces que Bach va compondre per a clavecí no sonen gens malament en piano. I en un aspecte sí que ens serveix, aquesta comparació. La prosa no és la manca de forma, sinó una forma igual que el vers, amb tots els seus drets propis; el piano no és l'absència de clavecí: tots dos instruments són igual de dignes.

La possibilitat de la prosa com a instrument, però, hi és. Disfressada d'alternativa fantasma, queda a l'aguait per aconsellar prudència i alertar de les temeritats. Comptem-hi, amb el risc que una traducció poètica que s'esforça a respectar la forma de l'original surti pitjor que un *podstrótxnik* en prosa, que una traducció auxiliar paraula per paraula. Aquest, de fet, en serà el fracàs: que, per haver(-se) recreat d'una manera massa imaginativa, la transmissió pelada del sentit hauria pogut quedar millor.

Un perill, ben a la vista, que no desvirtua els arguments a favor de mantenir el vers. Deixem de banda que la forma de l'original és aquesta, i que passar-ho a una altra forma vol dir canviar de material, de paleta, de sonoritat. Deixem de banda l'observació dels formalistes que una paraula escrita dins d'un vers té un altre significat que si visqués a l'interior d'una línia de prosa. Deixem de banda la qüestió essencial de la densitat: el ritme de lectura de la poesia, especialment rimada, és més lent que el de la prosa. A més d'això, l'*Eugeni Oneguin* es reserva una al·legació pròpia a favor del vers: el fet que reforci tan bé la ironia.

La llengua de Puixkin, la que fundarà tota la gran literatura russa de després, xocava als seus contemporanis sobretot per dos motius. El primer era que sonava massa natural i alhora massa incorrecta. La

intuïció genuïna de la llengua popular s'alternava amb l'abundància desvergonyida de gal·licismes. Puixkin a l'*Oneguin* se'n riu, dels puristes, i reivindica un rus de dama, un rus, si es vol, amb marca de gènere, la parla adulterada de les lectores àvides de novel·la francesa. Diu que és en la seva companyia que se sent a gust. No em sembla que aquesta amable atmosfera lingüística de saló es pugui reproduir. Costa molt que elements tan arrelats en cada cultura i en la història de cada llengua es transmetin sense recórrer a excentricitats, i potser no cal aspirar a un «català de Puixkin». Sí que he provat de donar una certa naturalitat oral a la llengua de la traducció, tendint sempre que he pogut a la sinèresi: «aviat» l'he escandit en dues síl·labes, no en les tres reglamentàries. Si un lector de poesia s'hi entrebanca, recorro al consol (o a la *hybris*?) de pensar que l'original ja ho tenia una mica, això. D'altra banda, sense cap intenció de celebrar errors, a la traducció se m'hi ha esmunyit un gal·licisme propi: un castellanisme dissimulat. No va ser pas exprés; vaig badar, però ara ja m'hi està bé, com una *mouche* decorativa d'aquelles que les dames s'enganxaven a la galta. Tot i que al temps de l'*Oneguin* segur que ja no estaven de moda; el protagonista, dandi zelós, ho sabria.

L'altre motiu pel qual la llengua de Puixkin sobtava els contemporanis era el seu atreviment barrejant registres. Ara, passada la postmodernitat, passats els Monty Python, la revolució estilística d'incloure en una mateixa estrofa notes solemnes i lèxic popular fa de mal apreciar. A l'època, el rebombori va ser prou perquè Puixkin en deixés constància a les notes al peu: «A les revistes es van sorprendre que s'anomenés *donzelles* unes simples pageses mentre que més endavant, d'unes senyoretes nobles, se'n diu *mosses*» (Cinquè capítol). Com cal marcar aquests extrems estilístics? Vaig exagerar una mica, que es notessin: «oir», «ensems» o «enciser» per al vocabulari grandiloqüent; «nyonya», «carai» o «modernet» per al registre baix (un cop em vaig passar: havia posat «peles» per «diners», i sort que ho vaig treure).

Marcar la diferència? En això trobo el vers més bon potenciador que la prosa. Hi acceptem de bona gana les posicions més lleugeres i les més feixugues, amb el seu xoc i el seu joc: la ironia de parlar d'uns ànecs amb mots arcaics, la de descriure la glòria passada de Moscou amb expressions d'estar per casa. Diria que el vers rep millor aquests desnivells d'aplanament i d'elevació, sap passar amb més agilitat de

l’entremaliadura a l’èmfasi; mentre que la prosa, si no la clapegem de contrastos barrocs, divertits però a la fi esgotadors, tendeix fatalment cap a la neutralitat. El vers ajuda.

L’estrofa. Un curs ben guiat

Catorze versos. Esquema de rimes fix, amb acabaments plans i aguts sempre al lloc que toca. Vuit síl·labes. Peu iàmbic (és a dir, les vuit síl·labes estan distribuïdes dins del vers amb l’accent també fix: ta-tà ta-tà ta-tà ta-tà). Tot l’*Eugeni Oneguin*, amb l’excepció de les dues cartes que s’escriuen els protagonistes, una cançó de tall popular i les notes al peu en prosa, està escrit amb aquesta estrofa implacable repetint-se. I, amb una lleugeresa màgica, com si fos d’aigua, la novel·la corre a través d’aquests blocs rígids. Tornem a la lluita de contraris que tensa l’obra: aquest to fàcil i veloç el sostenen unes feixugues bastides immòbils.

Ja seria això, ja: les estrofes, com els arcs monumentals d’un aqüeducte, fan lliscar la llengua fresca i translúcida de Puixkin. La fan lliscar i en dirigeixen el curs: és important mantenir l’estrofa perquè tot allò que conté hi ha estat distribuït amb una intenció. L’efecte del començament de l’estrofa no és el mateix que el de la part del mig, i l’un i l’altre tendiran cap als últims dos versos, el tretze i el catorze, el rodolí final, que podrà ser resum, deducció, broma o incís de les línies que l’han precedit, o preparació per a l’estrofa següent. En definitiva, un element organitzador del text. Ens ho demostren els encavalcaments entre estrofa i estrofa, les poques vegades que una frase queda penjada entre totes dues. Sobretot en un episodi concret. La Tatiana ha escrit una carta d’amor a l’Eugeni, gairebé un desconegut, acte reprovable per a una dama de l’època. L’Eugeni no respon per escrit, sinó que li apareix a casa. Ella el veu i arrenca a córrer, fuig d’ell, s’amaga al jardí (Tercer capítol, estrofa 38):

—Ai!— Salta com una ombra, o més lleugera,

se’n va a la porta del darrere,

del porxo al pati i al jardí,

volant, volant; no es gira, aquí,

no gosa; en un instant, travessa

les platabandes, el passeig del llac,

el pont, el bosc i, d’un sotrac,

ha fet malbé els lilàs, passant-hi amb pressa;

vola cap al riuet entre les flors

i, sufocada, deixa caure el cos

39

al banc... [...]

La Tatiana ha pres tanta revolada que s'ha passat d'estrofa (en rus, tenim la paraula «caure» caient al començament de l'altra). No és tan sols un truc: crea sentit. Decidit, l'estrofa es conserva.

Els problemes venen ara. Rima consonant distribuïda en un esquema inalterable, quatre iambes. Impossible. Els camins que s'obrien desanimaven: o abocar pel broc gros, traduint dos versos i inventant-se els dos següents, o renunciar al iambe, o fer servir constantment les mateixes rimes productives, irritant el lector, o introduir algun canvi en l'estrofa. Modificar l'estrofa era una traïció sonada. Bé que hi ha la traducció a l'anglès de Johnson, extraordinària, àgil i amb l'estrofa original estricta! En llengües romàniques, però, l'estrofa sempre s'ha transformat, fins i tot en les millors traduccions. En francès, André Markowicz comet la proesa de conservar rimes planes i agudes, però no manté el iambe (potser el francès no ho permet). Ettore Lo Gatto va inflar tots els octosíl·labs a decasíl·labs (*endecasillabi* italians). Sembla que els que venim del llatí no tenim altre remei, qui sap per què, que deslligar l'estrofa oneguiniana. Afluixar-la només la mica que ens permeti respirar més a gust.

La rima. L'amor s'hi posa

Descordem la rima. L'esquema repetit d'acabaments plans i aguts equilibra l'estrofa i dona al lector la tranquil·litat de saber què es trobarà. AbAbCCddEffGhh (planes en majúscula, agudes en minúscula). Ara, podem seguir-lo, aquest esquema? Podem trobar dues paraules adequades que tinguin, a més, l'accent a la síl·laba adequada? Les rimes verbals, que Puixkin practica amb una despreocupació envejable, avui estan prohibides. D'acabaments amb «-at», «-er» o «-ment», tants com vulguis, però les rimes per a « temps» o «cor», paraules que sovintegen, caben als dits d'una mà. No són sonets solts que es llegeixen per separat, són les estrofes d'una novel·la en vers, enfilades en una seqüència, i les rimes més fecundes repetides un cop i un altre molestarien, ressonarien cada vegada més carregoses. Unes limitacions que ens llencen, doncs, o a l'avorriment o a la recreació massa alegre, al temut broc gros.

Descordem. Partim del fet que trobar dues paraules que se saludin pel final i que corresponguin al sentit d'una altra llengua ja és prou difícil. No hi afegim la dificultat d'obligar-les a ser planes o agudes: el malabarista accepta una altra bola, l'última, i tot li roda desbaratat per terra. Seguim altres criteris: els significats de l'original, la temptació d'una rima més rara, la necessitat d'evitar-ne una que ja ha sortit massa. Al final, amb aquest alleujament i tot, la tasca rimaire es mantindrà com l'operació central del procés de traduir. Dictarà totes les decisions la parelleta de paraules que haurem trobat per col·locar al final.

Llavors, val la pena tot l'esforç d'aquest cascavelleig de rimes? No és un element que disminueix les opcions de traducció, que obliga a hipèrbatons, a dislocacions i a mitges mentides, que deforma el text? No n'estava segur mentre traduïa i no n'estic ara. Per acabar-ho d'adobar, en català mai no rima a gust de tothom i, havent sacrificat el meu nord-occidental matern per un oriental especulat, i després d'innúmeres consultes als catalans de Moscou (em van patir en l'època més activa), ha quedat igualment alguna estella.

Un *Oneguin* sense rima guanyaria naturalitat i elegància, però perdria color i, cosa cabdal en l'*Oneguin*, potser més important que la naturalitat i l'elegància, perdria juguera, perdria la seva condició lúdica. I, tornant al tema del vers com a potenciador ambivalent, els versos còmics fan riure més, rimats, i els seriosos posen més distància; són versos qualitativament més carregats.

I, a més, una colla de passatges s'aigualirien, sense rima. Començant pels moments quan s'acosta al primer pla i se situa sota el focus. Quan el narrador se'n queixa (Sisè capítol, 44):

¿On és, oh somnis, la dolcesa?

¿On és l'eterna rima «jovenesa»?

Dues paraules forçades, assegudes juntes perquè rimin, amb una rialleta educada, però una mica cansada de Puixkin. O, un altre episodi cèlebre d'esgotament (Quart capítol, 42):

I la gelada ja s'hi posa

i argenta els camps amb un cruixit…

(s'espera aquí, el lector, la rima «rosa»,

aquí la tens, ja te l'he dit.)

A l'original, les paraules són *morozi*, 'gelades', i *rozi*, 'roses', que, seguint Puixkin, i potser injustament (tal com han demostrat alguns estudiosos), a Rússia s'han convertit en el paradigma de rima suada. En català no tenim cap rima suada per excel·lència perquè ens en puguem burlar i «gelades» o «gelada» no ens oferien cap associació feliç; hi trobem la terminació -ada/-ades, una de les més fèrtils, i res més. Amb «rosa», en canvi, sí que hi tenim un verset associat, un rodolí banal i infantil que el lector no és que s'esperi, però identifica. Queda el grinyol que no se solgui dir «la gelada s'hi ha posat» com diem «la boira s'hi ha posat». Salvem-ho recordant que a Rússia les gelades, si tot va com ha d'anar, comencen al novembre i s'hi arrapen fins al març. Durant mesos no se superen els 0 graus. Engiponant expressions per a fenòmens que no tenim, que no coneixem, les gelades a Rússia fan una mica com la boira a Lleida.

Amb tot, la rima no es torna important només quan acapara el protagonisme. Un dels moments més subtils d'ús de la rima a l'*Oneguin* el trobem a l'últim capítol. El protagonista ha desaparegut de la novel·la. En tot el setè capítol que no l'hem vist. Comença el vuitè, arribem a la setena estrofa, som en una festa mundana, un personatge inquietant atreu l'atenció del narrador (Vuitè capítol, 7):

¿Quin un, però, entre aquesta elit,

s'està callat, enterbolit?

Sembla un estrany per a tothom.

Els rostres, pel davant, li passen com

un avorrit espectre heterogeni.

¿Mostra en els trets supèrbia, *spleen*

o patiment? ¿Què fa, venint?

¿Què vol? ¿Qui és? ¿Pot ser… l'Eugeni?

Aquí la rima hi té un paper delicat i formidable: ens fa del lacai que anuncia els noms. És igual que *heterogeni* desentoni força i que vingui d'un altre camp lèxic, aquí cal mantenir l'acabament «-eni» costi el que costi. Em vaig entretenir a comptar-ho: a l'original trobem la rima «-eni» 37 vegades, inclosa aquesta. De les 37, en 32, com aquí, una de les paraules de la parella és el nom del protagonista, *Ievgueni*. D'aquests 32 casos, 1 és el que ens ocupa i 28 el precedeixen. És a dir, el lector de l'obra ha topat la rima «*-eni / Ievgueni*» vint-i-vuit cops abans d'arribar a la festa. En català, la rima

«-*eni*» no es fa tan trobadissa, però ja ha rimat amb el nom del protagonista cinc vegades, tres amb *geni*, dues amb subjuntius d' *emplenar* i *menar*. L'efecte, si més no en rus, és prodigiós: allò que des de la primera ullada creus que a aquell d'allà el coneixes però no n'estàs segur i et vas atansant i penses sí que és ell, sí, com pot ser. Tres versos abans ja l'hem clissat, la rima el delata.

El iambe. Quatre passos

Com en qualsevol mecanisme refinat, una alteració petita ho deslloriga tot. Per respecte al sentit de l'original, per manca de talent o per desesperació, hem decidit que rimaríem paraules planes i agudes segons que se'ns presentessin. Això trastoca el nombre de síl·labes de cada estrofa, en cancel·la l'equilibri. Una estrofa oneguiniana té sempre 118 síl·labes; si hi fem abundar les rimes planes, en tindrà més; si ens hem decantat cap a les agudes, menys. Però el problema realment greu de l'estrofa i del vers rus és que tenen més cabuda que els seus equivalents catalans. Per norma, i amb incomodíssimes excepcions, la capacitat d'un octosíl·lab rus és superior a la d'un octosíl·lab català. Vaig fer la prova de traduir en prosa retallada i de la manera més concisa i econòmica possible unes quantes estrofes a l'atzar: una em sortia de 127 síl·labes, l'altra de 139, l'altra de 125; totes, per tant, més extenses que les de l'original, mai iguals ni més breus. I això sense comptar que eren en prosa, sense cap dels allargaments o perífrasis als quals ens obliguen la rima i el vers mesurat.

Com? Que havíem modificat la quantitat de síl·labes de l'estrofa? Doncs portem-ho fins al final. Volíem conservar el sentit? Doncs que sigui el sentit que dicti la mesura de cada vers i de cada estrofa. Que la informació que conté una estrofa, sota la pressió de la rima, en determini la llargària. Que l'octosíl·lab es combini amb el decasíl·lab amb l'ordre o el desordre que imposa el sentit. Al cap i a la fi, el títol de la literatura catalana que més s'assembla a l'*Oneguin*, una gran obra narrativa en vers però no poema èpic, és el *Nabí* de Josep Carner, una explosió de metres diversos. A més, un lector de poesia del segle xxi s'ha fet un bon tip de vers lliure: el marejaran gaire, aquestes dues síl·labes intermitents afegides?

No hi ha descàrrecs que valguin, l'estrofa original s'ha desproporcionat. Ara s'encalla, ara s'allargassa. L'aigua llisca (bé, esperem!), però en lloc d'una meravella de l'enginyeria fluvial tenim

una segla descuidada, amb salts i entollaments. Hem fet malbé l'estrofa? L'hem perdut?

Em sembla que no, que hi ha un element constructiu més important que el nombre de síl·labes. És la unitat mínima de l'*Eugeni Oneguin*, el nucli irrenunciable, el principi formal que fa que soni d'aquesta manera i no d'una altra. El *ta-tà* redemptor. Octosíl·labs o decasíl·labs, quatre o cinc peus, però que facin tots aquest ritme. Amb això he volgut cohesionar les estrofes i l'obra. L'*Oneguin* puja tot a partir d'aquest *ta-tà* repetit, de manera que trobo justificada una traducció que intenti créixer sortint de la mateixa partícula màgica, del mateix primer tret, definitori, indivisible. El text de l' *Eugeni Oneguin*, abans que una novel·la que funda una literatura (això ve més tard), és una immensa successió de iambes. I, amb alguna coacció a la prosòdia espontània, la traducció prova de conservar-los.

«Avancin!»

A sang freda, encara

sense apuntar, els rivals tenaços,

amb passa lenta, ferma, clara,

han fet, exactes, quatre passos,

quatre graons cap a la mort.

(Sisè capítol, 30)

El gener d'enguany, a l'Horiginal, vaig sentir el Josep Pedrals recitar l'escena del duel i, encara que això recordi un nen que explica un conte de terror i s'acaba fent por a ell mateix, confesso que em va impressionar. Aquí el iambe, a més de ser el material de construcció de l'obra, es carregava de sentit i feia percudir una protesta davant de l'acte salvatge que estava a punt de cometre's: sonaven els quatre passos cap a la mort que els personatges marquen sobre la neu abans de tacar-la de sang. La paraula russa per a «crim», *prestuplénie*, està lligada amb l'acció de caminar; inicialment vol dir «anar més enllà» o «traspassar una barrera», i ve de la paraula «peu». Un peu que es mou endavant, iàmbic, amb l'accent a la segona.

No sé si les llicències formals que m'he permès amb l'*Eugeni Oneguin* es poden qualificar de crim. Em temo que així ho feia pel seu dedins el públic rus a qui donava explicacions. Però s'hi

reconciliaven, o jo ho percebia així, quan em posava a recitar l'estrofa en català, recalcant el iambe amb tota la intenció. No n'havia destruït l'arquitectura del tot! Ves si resultarà que l'estrofa oneguiniana es podia estirar una mica! Era gràcies a aquesta unitat mínima conservada? Aquella senyora del «sona bastant com Puixkin », si no era només una cortesia, havia distingit en aquest viatge de tornada, en aquest *Oneguin* fet estranger, un batec conegut? Tant de bo.