visat.

primavera 2024

Tres maneres de Tolstoi

Miquel Cabal Guarro

La meva experiència traductiva amb Lev Tolstoi és triple. L'any 2013 en vaig traslladar al català la *Confessió*, que va publicar Angle. Deu anys després, el 2023, han aparegut les meves traduccions de *La Sonata Kreutzer* (Flâneur) i d'*Un matí del terratinent* (Cal Carré). Si bé aquestes tres peces és evident que no formen un corpus gaire destacable en termes quantitatius (cal tenir en compte que, a més a més de ser només tres, són obres més aviat breus, sobretot si pensem que l'autor no va exhibir sempre tanta mesura), els tres llibres en qüestió sí que representen una mostra significativa de les diverses maneres literàries de Tolstoi.

Això de les «maneres literàries» és una expressió que ha fet una certa fortuna en els estudis literaris i de traducció; sospito que perquè al·ludeix a una noció prou vaga per referir-se a la mena d'afers eteris i elevats de què aquestes disciplines s'ocupen, però alhora perquè és prou eloqüent perquè, al capdavall, tots plegats acabem intuint a què es refereix. En llegir un bon text literari, diria que, per poc que ens hi fixem, hi podem endevinar les maneres (literàries) de l'autor. Unes maneres que poden ser bones, esquerpes, brusques, dolces, altives i de moltes altres menes, però que ens agombolen en la lectura i ens la presenten i condueixen en un sentit i no en un altre.

Kornei Txukovski (1882-1969), traductòleg i home de lletres rus i soviètic, crític i teòric de la literatura i celebradíssim autor de literatura infantil, el 1936 va publicar *L'art de la traducció*, un llibre que més endavant va refer i ampliar amb el títol definitiu d'*Una art elevada*. En aquesta peça assagística, que és una de les obres fundacionals dels estudis de traducció a la Unió Soviètica, Txukovski ja avisa que «la tasca del traductor» (amb el permís de Walter Benjamin) consisteix a reproduir «el temperament, la personalitat, la veu, les *maneres literàries* i l'estil de l'autor traduït». I la cursiva és meva.

Doncs vet aquí que, com deia al començament, les *maneres literàries* de Tolstoi són diverses. Això vol dir que l'autor ens condueix per viaranys també variats en funció de la intenció estètica de cada composició literària. I és que dels textos pedagògics a la historicitat dinàmica de la novel·la *Khadjí Murat* (que fa poc temps ens ha tornat a catalanitzar Arnau Barios i que fins ara podíem llegir en una traducció de Francesc Payarols del 1934), o de la cruesa circular del relat *Després del ball* (traduïda fa pocs anys per Marta Nin) als excursos bèl·lics de la novel·lassa *Guerra i pau* (acabada de traslladar a la nostra llengua per Judith Díaz Barneda, per primera vegada directament del rus), de les diatribes religioses de *Confessió* a la claredat de les traduccions de les faules d'Esop, Tolstoi exhibeix moltes maneres, moltes de diferents. I cal compondre traduccions adequades per a totes, és clar.

Al final de la dècada dels seixanta del segle xix i al principi de la següent, després de la publicació de *Guerra i pau*, en plena crisi creativa i existencial, Tolstoi endega el projecte de l'*Abecé*: un seguit de manuals escolars que, a banda dels rudiments de les matemàtiques i la llengua, també incloïa relats i fragments de faules i de *bilines*, els antics poemes èpics dels eslaus orientals, amb el propòsit d'il·luminar la mainada en diversos plans. Per tirar endavant el projecte, Tolstoi decideix encarregar-se ell mateix de traduir del grec les faules d'Esop que vol que apareguin en els llibrets. I és llavors que reflexiona al voltant de la llengua com a instrument literari primordial.

En una carta escrita el dia de cap d'any del 1871 al poeta i traductor Afanassi Fet (1820-1892), Tolstoi rondina perquè li sembla que les traduccions russes del grec antic estan guarnides amb tota mena d'impostures estilístiques i ornamentacions lingüístiques que no troba justificades. El 22 de març de 1872, en una carta dirigida a l'editor i literat Nikolai Stràkhov (1828-1896), que a l'època li revisava els textos, Tolstoi diu:

> He canviat les tècniques d'escriure i la llengua, però, reitero, no perquè m'hagi fet l'efecte que era necessari; sinó perquè fins i tot Puixkin em sembla ridícul, per no parlar ja de les nostres elucubracions.

> En canvi, la llengua que parla el poble, i que té els sons per expressar tot el que un poeta pot desitjar, em resulta encisadora. A més a més, i això és el més important, aquesta llengua és el millor regulador poètic. Si vols dir alguna cosa supèrflua, ampul·losa, llastimosa... la llengua no t'ho permetrà; la nostra llengua literària, en canvi, no té ossos. [...] Només m'agrada el que és definit, clar i bell i mesurat, i tot això ho trobo en la poesia, la llengua i la vida del poble, mentre que tot el contrari ho trobo en les nostres.

La crisi vital i la pulsió pedagògica empenyen Tolstoi a *retornar* a «la llengua que parla el poble», que l'autor troba encisadora i que contraposa a la «llengua literària» de les seves «elucubracions». Una llengua literària que «no té ossos» i que, per tant, tot ho pot literaturitzar; una llengua que no calla, que es veu amb cor de tot. Després de l'esforç titànic de *Guerra i pau*, i just abans d'enfilar *Anna Karénina*, és evident (ho diu ell!) que l'autor vol fer net, que vol trencar una dinàmica estètica que li sembla que el conduirà al que és superflu, ampul·lós i llastimós. I, per aconseguir-ho, es vol servir del «millor regulador poètic»: la llengua del poble.

Per fornir l'*Abecé*, a banda de les traduccions d'Esop, en aquesta època Tolstoi treballa en els relats *El presoner del Caucas* i *Déu veu la veritat, però trigarà a dir-la*. A la mateixa carta a Stràkhov del 22 de març de 1872, i en referència a *El presoner del Caucas*, l'autor diu que és una mostra de les tècniques i la llengua amb què escriu i amb què escriurà les coses grosses. Si bé és força discutible que totes aquestes reflexions es trasllueixin realment en tota la creació tolstoiana posterior, sí que indiquen que l'autor és conscient de les seves maneres literàries, que sap com i per què pot modelar-les. I diria que no és poca cosa, això.

Tolstoi forja el projecte de la *Novel·la d'un terratinent rus* l'any 1852, però l'obra es desinfla una mica i acaba mutant en el relat llarg *Un matí del terratinent*, que l'autor no conclou fins al 1856. El gran debat de la intel·liguèntsia de l'època és l'abolició de la servitud a l'Imperi rus, el règim feudal que s'hi mantindria vigent *de iure* fins al

1861 (i, *de facto*, fins molt més enllà). Com Tolstoi, són molts els escriptors, periodistes, pensadors i gent de la cultura i el món acadèmic en general (és a dir, els *intel·liguents*, tan ben retratats per Xènia Dyakonova al seu captivador *Conte de l'alfabet*) que lliuren una batalla intel·lectual contra la servitud. Els serfs constitueixen la immensa majoria de la població de l'Imperi rus i viuen abocats a la misèria, la violència i la incultura. En un clima d'urgència reformadora, de canvi de cicle històric, Tolstoi enfila un relat que parla del poble ras i que el vol fer parlar.

Seguint una tradició que ve de lluny en la ficció de l'oralitat, per retratar la parla dels camperols, els autors russos del segle xix (i els d'abans fins a un cert punt també, per això parlo de tradició) modelen una llengua que vol aproximar els girs, les cadències, els anacoluts i les formes de l'oralitat més allunyades de la llengua literària. Doncs bé, si deia més amunt que, arran de la crisi vital del principi de la dècada dels setanta, Tolstoi es veu empès a *retornar* a la llengua del poble, l'experiència de traduir *Un matí del terratinent* em fa veure la dimensió d'aquest *retornar*. Perquè Tolstoi apel·la a *retornar* a la llengua del poble, sí, però també a la tradició literària, i per aconseguir-ho explota unes maneres modulades i riques.

A *Un matí del terratinent* exhibeix uns recursos lingüístics esplendorosos d'una manera reconcentrada. L'autor se serveix de la llengua (la dels serfs i la dels aristòcrates i la de les baules intermèdies) per marcar la naturalesa dels personatges i per caracteritzar-ne el tarannà, per bastir rèpliques humorístiques i per retratar l'horror de la indigència. En els diàlegs hi ressona la tradició, com deia abans; per exemple, la d'un autor com Aleksandr Radísxev, que el 1790 va escriure una de les peces fundacionals de la literatura dissident russa, el *Viatge de Petersburg a Moscou*, un llibre del qual tot just ara reviso la traducció inèdita que en va deixar Josep Maria Güell.

La traducció d'*Un matí del terratinent* em va exigir de recrear un vocabulari versemblant per als serfs, que havia d'anar acompanyat de (les ara mig habituals) marques de col·loquialitat (dislocacions, pleonasmes, anacoluts, *tenir de*, *etcel·lència*, *allavòrens*, etc.). També em va exigir una recerca profusa per traslladar els tecnicismes propis de l'àmbit de la construcció russa antiga (*tramada* , *cabiró*, *llinda*, *socó*, *entresolat*, etc.) i mots del món rural tradicional

(*fustegal*, *garbonera*, *semaler*, *rella*, etc.). I posar tot això en diàleg amb una llengua pretesament més *culta*, la del terratinent, que no havia de deixar de sonar un xic arcaica, també. Un bon compendi de maneres, tot plegat.

«¿Per què haig de viure, per què haig de desitjar res, per què haig de fer res?», es demana el Tolstoi de la *Confessió*. «¿La meva vida té un sentit que no quedi irremeiablement aniquilat per la mort que m'espera?». Amb un to marcat d'especulació filosòfica, l'obra és una elaboració teòrica al voltant de les tensions que es donen entre la fe, la raó i la ciència en relació amb la naturalesa de la vida i el paper de l'home al món. Amanit amb citacions de Schopenhauer i l'Eclesiastès, amb ecos de l'hinduisme i la filosofia clàssica i kantiana, el text es construeix en primera persona i aborda les grans qüestions a partir de l'experiència vital de l'autor. Per mitjà d'una mena de diàleg amb el Tolstoi del passat, l'autor adopta unes maneres gairebé antroposòfiques.

Confessió és un llibre complex i exigent amb el traductor. A banda de les moltes referències i citacions que inclou, i que òbviament cal contrastar i documentar, podríem dir que el text està redactat amb un estil genuïnament tolstoià: les frases (moltes de llarguíssimes) són plenes d'unes subordinacions que en rus tot sovint es construeixen per mitjà de participis de present o de gerundis, però que a nosaltres se'ns compliquen. I és que les hem d'ordenar i puntuar amb ull quirúrgic si no volem que l'argument que basteixen se'n vagi en orris. El to general de l'argumentari és incisiu i, per tant, en la traducció també cal fer un esforç per mantenir la tensió narrativa. Si és que en podem dir *narració*, és clar.

En aquest sentit, l'obra connecta amb l'epíleg que Tolstoi va escriure per a *La Sonata Kreutzer* deu anys després de la *Confessió*. I aprofito aquest epíleg de frontissa per enllaçar una obra amb l'altra. La necessitat d'exposar, de construir arguments, de voler explicar-se i, sobretot, convèncer, obliguen Tolstoi a exhibir un to ferm i unes maneres un punt pontificadores tant en un llibre com en l'altre. I també a citar la Bíblia, és clar. «Deixa la dona i vine amb mi», esgrimeix Tolstoi a l'epíleg per sostenir que la doctrina cristiana és contrària al matrimoni, fonamentant-se en Mateu (19,29): «I tot el qui

hagi deixat cases, o germans, o germanes, o pare, o mare, o muller, o fills, o camps, a causa del meu nom, en rebrà cent vegades més i tindrà en herència la vida eterna».

Doncs bé, resulta que «la dona» de la frase tolstoiana (la «muller» de la citació) no apareix al passatge al·ludit en les versions del Nou Testament que circulen a casa nostra, però, en canvi, sí que és a les versions més esteses en les Esglésies cristianes orientals (inclosa l'ortodoxa russa, no cal dir-ho). Aquesta mena de dissonàncies entre les Sagrades Escriptures de les tradicions romana i bizantina són font de problemes, pel fet que sovint impliquen una intervenció del traductor sobre uns textos que se suposa que són intocables. I, és clar, a les obres de Tolstoi en què l'element religiós és vertebral, cal vigilar molt aquestes subtileses.

La Sonata Kreutzer planteja tot un altre reguitzell de reptes traductius. Tolstoi construeix el llibre com una narració dins de la narració. Nodrint-se de les tensions matrimonials pròpies i de les seves dèries misògines, l'autor ens presenta un personatge turbulent que explica com va assassinar la seva dona. El criminal, escanyat d'oprobi, escup un discurs dinàmic amb pinzellades d'una oralitat que també cal recollir en la traducció. A banda, el seu interlocutor principal, com també la resta de personatges dels dos plans narratius, marquen els discursos amb força empremtes particulars. El llibre és capaç d'horroritzar-nos, més encara si tenim en compte tot el que Tolstoi té al cap quan l'escriu i que deixa clar a l'epíleg: si teniu ganes de comprovar fins a quin punt Tolstoi pot semblar que no toca ni quarts ni hores i que té unes maneres forassenyades, no deixeu de llegir-lo.

Però és just al final del text que vaig topar amb un escull que diria que val la pena comentar. En rus hi ha una manera formal i un xic arcaica d'acomiadar-se: la paraula *прощайте* (*prosxaite*), que en general podríem entendre com una mena d'*adeu-siau*. Ara bé, morfològicament aquesta expressió és un imperatiu (com la forma catalana, fet i fet) del verb que vol dir 'perdonar'. En el sentit etimològic propi, doncs, el mot també es pot entendre com un *perdoni*. I vet aquí que Tolstoi, en aquest cas adoptant unes maneres força juganeres, aprofita aquest possible doble sentit al final de la

Sonata. O, si més no, això és el que em va semblar a mi (i a en Barios també, pel que he vist a la seva versió de l'obra).

L'autor se serveix de les dues formes d'aquest imperatiu (sense entrar gaire en detalls, direm que els verbs russos tenen dues formes possibles en funció de l'aspecte de l'acció, perfectiu o imperfectiu), una en una rèplica i l'altra en la següent, la qual cosa *indueix* el traductor a recollir els dos sentits d'un *prosxaite* que, altrament i en el context de comiat en què es troba, sempre traduiríem per un *adeu-siau* o una cosa per l'estil. És a dir, que aquest imperatiu imperfectiu del verb rus, que en general vol dir *adeu-siau* i també pot voler dir *perdoni*, aquí dialoga amb l'imperatiu perfectiu del mateix verb, que només vol dir *perdoni*. De manera que les tres darreres rèpliques de la *Sonata* representen un maldecap considerable. Perquè cal decidir com integrem els dos significats en dansa, sempre que decidim que cal integrar-los, és clar.

He dit maldecap com podria haver dit plaer, en realitat. Perquè els traductors gaudim del plaer masoquista del dubte, la incertesa i el neguit que ens provoquen els grans reptes traductius. I molts d'aquests reptes tenen a veure amb les *maneres* de l'autor. Les maneres d'escriure. Les maneres de traduir, és a dir, d'aproximar-se al «temperament, la personalitat, la veu, les maneres literàries i l'estil de l'autor traduït», que deia Txukovski. Unes maneres que, en el cas de Tolstoi, són moltes. I que en la meva trobada traductiva amb ell són tres.

I ara no sé si acomiadar-me o demanar perdó per la tabarra que us he clavat, sobretot ara al final. Fent una mica com el Tolstoi de la *Sonata*, i per demostrar bones maneres, potser el que toca és que us digui «perdó, adeu».