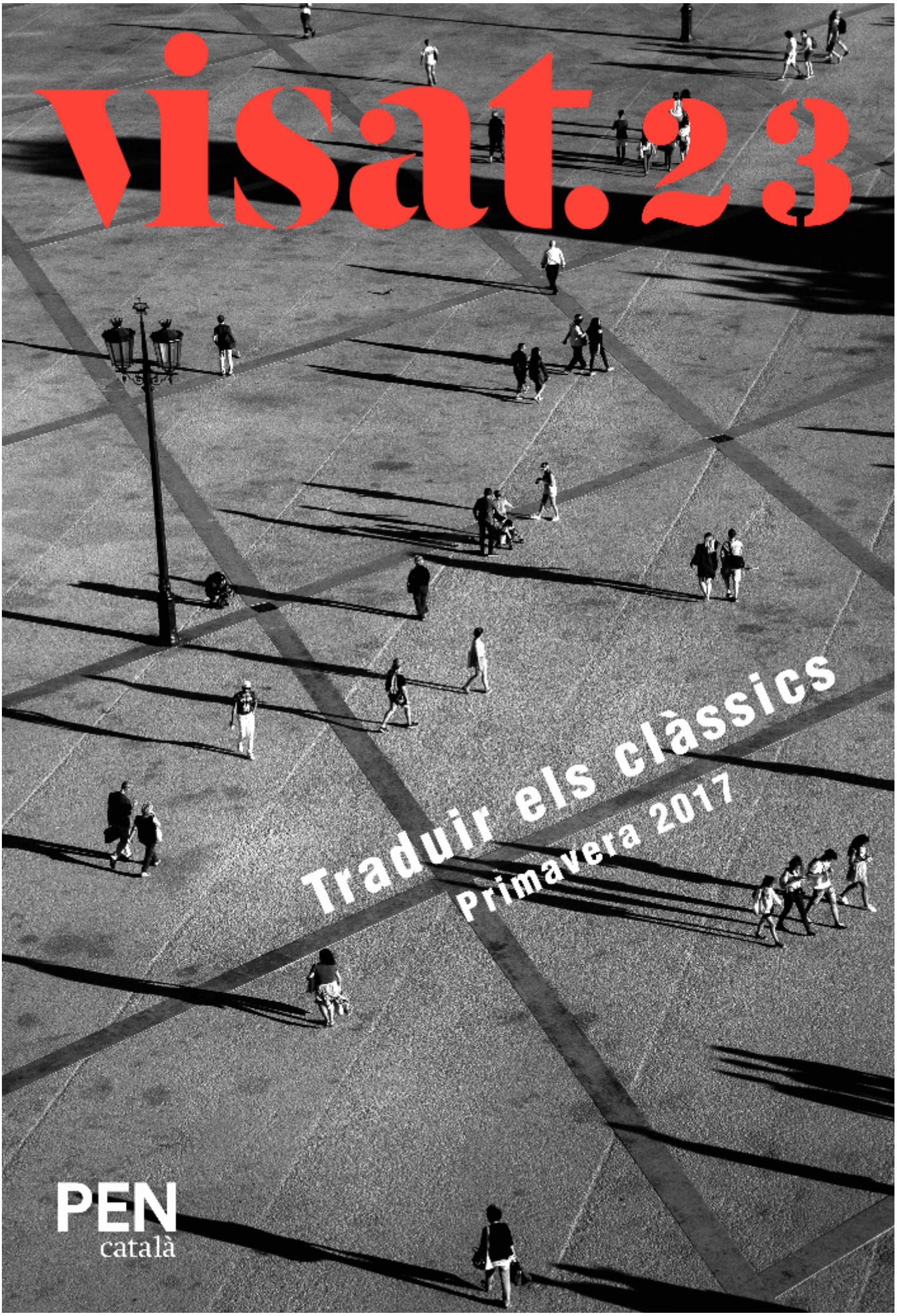
visat.23



Traduir els clàssics

Primavera 2017

PEN català

Índex

Editorial

Que Homer entri a casa. El «Ritual andrònic»
Lluís Ahicart

Les traduccions al català del teatre d'Eurípides
Roger Aluja

Carles Riba, traductor de Kavafis: De l'arxiu del poeta a les cartes retrobades
Eusebi Ayensa

«Totes les poesies són traduccions» Notes sobre les traduccions de Josep Palau i Fabre
Enric Balaguer

Traduir Ngugi wa Thiong'o
Josefina Caball

Les versions teatrals de Joan Oliver o res més lluny de «La porta falsa i còmoda de les traduccions»
Anton Carbonell

Anostrar Petrarca
Miquel Desclot

De les diverses maneres de traduir Kavafis
Joaquim Gestí

Traduccions de clàssics en editorials catalanes
Andreu Martí

Escriure per centrar els marges
Jordi Martín Lloret

Unes consideracions sobre la traducció d'A la recerca del temps perdut
Josep M. Pinto

L’Any Llull i les traduccions: pràctiques i difusió
Simone Sari

Sobre el paper del vers en escena
Joan Sellent Arús

Noves fitxes
Visat

Número editat amb el suport de:

Generalitat de Catalunya
Iniciativa d’Ocupació Juvenil
Unió Europea
Fons social europeu
L’FSE inverteix en el teu futur
Ajuntament de BCN

visat.

Primavera 2017

Editorial

Els camins infinits dels clàssics, antics i moderns, il·lustren i omplen el número de primavera que presentem: *Visat* arriba carregat d'articles d'actualitat sobre les traduccions que han protagonitzat els darrers mesos. El *Cançoner* de Petrarca, que ha obtingut el premi Ciutat de Barcelona de Traducció 2017, les versions per a l'escena de Shakespeare, la nova etapa de la col·lecció dels clàssics grecs i llatins de la Fundació Bernat Metge, la reedició de Kavafis i la recent publicació de Proust. El retorn dels autors eterns no és casualitat; cada època necessita fer-ne reinterpretacions. Ho reconeixia Carles Riba, mesos després d'haver publicat la segona versió de l'*Odissea*, el 1949, quan escrivia a Josep Pla: «si visc trenta anys més, deuré escometre la meva tercera versió». Que Homer entri a casa, sempre! Les noves versions dels clàssics, imprescindibles, són el fil conductor que guia el número, com també el seu paper de fundadores de literatures. Parlem de *ritual andrònic* perquè les traduccions se situen als fonaments de les arts escrites de totes les cultures.

L'art de l'escriptura també serveix per delimitar els marges, avui dia, tant en l'obra de Carson McCullers al sud dels Estats Units, com en la denúncia que fa l'activista Ngûgî wa Thiong'o de la problemàtica social i cultural de la Kenya neocolonial. És la nostra mirada transcontinental. I també trobareu, en aquest *Visat,* la mirada a través dels temps, articles sobre l'*Any Llull* i sobre les traduccions de Joan Oliver i de Josep Palau i Fabre. Clàssics antics i moderns, clàssics de tots els gèneres amaren la nostra literatura, més enllà de l'espai i del temps gràcies a la traducció. Us en servim un tast.

visat.

Primavera 2017

Que Homer entri a casa. El «Ritual andrònic»

Lluís Ahicart

Som al segle III aC, i un grec tarentí, esdevingut a Roma esclau d'un membre de la *gens* Lívia, es dedica a ensenyar als seus alumnes el grec i el llatí. Livi Andrònic, com així se'l va conèixer des que el seu amo el va emancipar, escriu en llatí un considerable nombre d'obres dramàtiques i líriques que configuren l'alba de les lletres romanes. A més, potser per facilitar la seva tasca didàctica, es llança a compondre l'obra que, amb gran consens, es té com a inicial, com a fundadora de la traducció literària: el poema èpic llatí en versos saturnis titulat *Odusia*; una traducció o versió, aquí no en farem qüestió, de l'*Odissea* homèrica. Livi Andrònic, doncs, situa la traducció literària en els moments fundacionals de la literatura llatina, fet que no s'havia donat en la literatura grega, i, a més, du a terme el que s'ha considerat, en paraules de Richard H. Armstrong, «*un paradigma per a totes les subsegüents cultures deutores de l'antiguitat per a l'articulació de les seves literatures nacionals*». Com afirma G.W. Most: «*La primera línia de la literatura grega és l'inici de la* Ilíada*d'Homer; la primera línia de la literatura llatina és l'inici de la traducció de l'*Odissea *d'Homer de Livi Andrònic*».

A partir d'aquell moment, les principals i més potents literatures diguem-ne «occidentals»en molts casos van tenir en la incorporació dels versos homèrics l'esdeveniment primigeni o d'autoafirmació com a literatura de primer ordre. D'aquesta manera, la incorporació d'Homer en el seu *corpus* els va facilitar un vincle amb la mitificada antiguitat clàssica, de la mateixa manera que la construcció i autoafirmació de les realitats que ara en diem nacionals s'havien anat basant en mitologies fundacionals autòctones que enllaçaven sovint amb la Troia caiguda que va cantar Homer.

Els motius d'Andrònic per a introduir Homer en l'albada de la literatura llatina se'ns fan esmunyedissos, però el cert és que, sense saber-ho, va començar d'alguna manera un ritual que s'ha anat reproduint, amb diferents cadències i intensitats, en la gran majoria

de les literatures lligades al passat grecoromà i, fins i tot, en algunes que hi són, o hi eren, totalment alienes.

La història d'aquest, diguem-ne, *ritual andrònic,* si se'ns permet la llicència, seria doncs la història completa de les *«versions homèriques»*, tan estimades per J. L. Borges i, per tant, aquesta tasca enciclopèdica no és òbviament el motiu d'aquestes ratlles.

El manteniment d'un *blog* anomenat *De Troia a Ítaca* que recull, amb simple ànim divulgatiu, referències a «*Les traduccions, els ressons i les influències d'Homer i la matèria troiana en les arts i la cultura catalanes i universals*» ens ha dut a conèixer la celebració de l'esmentat *ritual*, també, en el si de literatures pròpies de llengües minoritzades, o bé pròpies de cultures deslligades de la tradició clàssica greco-llatina. La repetició del gest d'Andrònic a càrrec d'un acadèmic de Ghana, d'un reconegut guionista cinematogràfic de la Romanya italiana, d'un arqueòleg kurd o d'un catedràtic de grec jubilat en la Sud-àfrica mandeliana, per posar alguns exemples, té motius molt diversos en cada cas, però porta a dintre, com veurem, el gen de l'autoafirmació literària i també, en algun cas, el de la hibridació entre cultures i tradicions en principi desconnectades.

Josep Carner, recordem, ja afirmava que *«Tota literatura formal ha començat per traduccions; Homer mateix posà en grec per a l'Odissea les rondalles dels navegants fenicis*». Potser Carner va portar molt enllà, amb aquesta afirmació, el concepte de traducció, però sí que és cert que, d'ençà de Livi Andrònic, tota literatura s'ha reafirmat i ha assolit la majoria d'edat a partir de les traduccions, i en particular amb les de les obres clàssiques, en el sentit més ampli del terme. I aquest fet, aquest *ritual andrònic*, aquest gest inicial i iniciàtic d'enllaçar amb els clàssics i incorporar-los es dóna fins i tot en aquelles literatures que, pel seu àmbit limitat, aspiren, a vegades agònicament, a elevar-se i a autoafirmar-se.

El professor Ofosu-Appiah i la seva Odissea «Penguin» africana

Som a l'any 1957, i Ghana acaba de declarar la seva independència del Regne Unit. El professor ghanès Ofosu-Appiah, format a Oxford i a Cambridge en llengües clàssiques, publica finalment el text complet de la seva traducció de l'*Odissea* d'Homer al twi, una de les variants de l'akan, la llengua autòctona amb més parlants del nou país. Ha dedicat uns quants anys a aquesta empresa. La traducció va

destinada a les escoles de la nova Ghana, i a divulgar i popularitzar l'obra a un públic general. El professor, format a la metròpoli, adopta per a la domesticació del text homèric estratègies paral·leles a les d'E.V. Rieu, que fou l'autor d'una traducció en prosa de l'*Odissea* a l'anglès (1946) que va encetar la sèrie «Penguin Classics»de la famosa editorial anglesa, amb un èxit editorial aclaparador (gairebé tres milions d'exemplars venuts), de manera que va esdevenir durant molts anys el text estàndard odisseic en anglès.

Lawrence Venuti, que qualifica l'obra ghanesa, per tant, de *Twi Penguinification of Homer* remarca que, malgrat això, difícilment pot ser vista com un exercici de narcisisme cultural, com una identitat formada en el mirall de la cultura imperial. Ho impedeixen les radicals diferències entre el grec homèric —i l'anglès— amb la llengua i la cultura twi.

Com es lamenta Ofosu-Appiah mateix en un article acadèmic sobre com va haver d'encarar-se amb els epítets homèrics, el passatge que, per exemple, en anglès fa: «*As soon as early dawn appeared, the rosy-fingered*» (equivalent, en la versió de Carles Riba, a «*Quan es mostrà en el matí, amb dits de rosa, l'Aurora*») ofereix una bella imatge que, malauradament, no pot ser traduïda acuradament perquè «*no hi ha cap paraula twi per a una rosa*». I la llengua de destinació, afegeix, tampoc no permet la convenció literària de la personificació, en aquest cas pel que fa a l'aurora, i impedeix així parlar mal que sigui d'una aurora rogenca. L'epítet, doncs, es lamenta el traductor, resta perdut i la traducció ha d'acabar en el passatge prosaic «*Anɔpahema a hann baa wiase»,* que seria «*al principi del matí quan la llum va venir al món*». I, en un altre exemple que remarca, les «*paraules alades*»homèriques han d'acabar essent «*paraules que volen en l'aire com ocells*».

El professor de clàssiques emmotllat a Oxford i a Cambridge ha d'adoptar estratègies assimiladores del text a girar, i en destaca la part negativa, limitadora, més que la possibilitat d'obrir vies d'hibridació més desacomplexades —malgrat que siguin menys acadèmiques i menys convencionals—, com anys després, veurem, s'han produït en l'àmbit africà pel que fa a la recepció homèrica. Però, en qualsevol cas, en el moment que el seu país es desconnecta de la metròpoli, Ofosu-Appiah situa la traducció a l'arrel de la incipient literatura en la seva llengua, com aquell esclau emancipat ho féu a Roma amb la incipient literatura llatina.

El *ritual andrònic* en els [auto]anomenats *dialetti* italians

Som a l'any 2007, i Alessandro Carrozzo i Pierluigi Visintin posen el punt i final, després de vuit anys de dedicació, a la seva *Odissee di Omêr*, una traducció integral de l'obra homèrica al friülà, en hexàmetres, publicada posteriorment, el 2009, amb tota cura i confrontada amb el text grec original. En els versos 466 a 468, Ulisses, després de naufragar, és llançat per la força de les onades a la riba del país dels feacis i es lamenta amargament, en friülà:

> «Puar mai me, ce mi tocjal? / Ce in fin mi sucederaial?
> Stant che se jo tal flum / te gnot di disgracie o vegli,
> o ai pôre che triste zulugne / dutun cun frede **rosade**,
> di debilece mi plei / intant che o cjapi flât:»

Que en la traducció de Riba fa:

> «—Ai, ¿què em toca patir? ¿Què serà de mi a la llarga?
> Si passo vora el riu en vetlla una nit de tristesa,
> temo que el serení cruel i la fresca **rosada**
> no em subjuguin el cor, que ja el tinc expirant de la basca;»

La paraula *rosade* friulana, que apareix en el text, és doncs la nostra *rosada* catalana. Més enllà d'això, però, és una paraula que té un petit lloc en la història del procés de reafirmació de l'idioma friülà. Així, Caterina Briguglia ens ho refereix en una obra recent: «*Pasolini narra, en un dels seus apassionats assaigs lingüístics, com va néixer el seu amor pel dialecte: estava assegut al balcó de casa seva, a Casarsa, un poble de la regió del Friül, a l'extrem nord-oest d'Itàlia, quan de cop i volta va sentir la paraula "rosada", pronunciada pel fill dels seus veïns pagesos.*».En paraules de Pasolini mateix: *«la paraula rosada pronunciada en aquell matí de sol, no era sinó una punta expressiva de la seva vivacitat oral. Sens dubte aquella paraula, durant tots els segles del seu ús al Friül,* mai no havia estat escrita. *Havia estat, senzillament, un so.*»

Entre aquell dia de la seva joventut que narra Pasolini i la publicació de l'*Odissee* friülana és evident que van passar moltes coses, i una és la repetició, en aquell context, del desig d'autoafirmar la pròpia llengua, en aquest cas clarament minoritzada, incorporant-hi els grans clàssics de l'antiguitat. Briguglia ens recorda, en aquest sentit, l'afany del Pasolini de la primera època per impulsar la traducció al friülà, fos de llengües estrangeres o de l'italià; i també que

emfasitzava en els seus escrits que «*no es tractaria de reduir, sinó de traduir: és a dir, que no es tractaria de transferir la matèria d'un pla superior (la llengua) a un d'inferior (el friülà), sinó de transportar-la d'un pla a l'altre amb igualtat de nivell*».

La traducció de l'obra d'Homer, o la producció de versions més o menys populars, didàctiques o, a vegades, purament amateurs, és una constant en els anomenats «*dialetti*» italians. I això tant pel que fa als autoanomenats «dialectes» que tenen un cert reconeixement, fins i tot a Itàlia, com a llengua que són i que tenen un cert corpus literari, com seria el cas del napolità, el venecià, el sicilià, el sard o el friülà mateix, com en d'altres de més mancats de tradició literària i, per tant, tant o més desitjosos d'una certa autoafirmació, mal que sigui simbòlica, incorporant alguna obra clàssica.

A Nàpols, al principi del *Settecento*, Nicolò Capaso tradueix alguns cants de la *Ilíada* al napolità; al final de la mateixa centúria Giacomo Casanova ho fa en toscà i en venecià; tots en *ottava rima*. És en les darreres dècades, però, que s'ha produït un esclat d'aquestes traduccions i versions

Així, Tonino Guerra, poeta i prolífic guionista cinematogràfic, autor o coautor de guions de tantes i tantes pel·lícules d'Antonioni, De Sica, Fellini i Angelopoulos (inclosa *ToVlemma tou Odyssea, La Mirada d'Ulisses,* coescrita amb Angelopoulos i amb Petros Màrkaris), un cop retirat a la seva estimada Romanya, publica l'any 2007, en doble versió romanyola i italiana, amb il·lustracions seves, una bella versió poètica de la temàtica odisseica, una *Odiséa* que, com subtitula, és un «*viàz de poeta sa Ulisse*», un viatge de poeta amb Ulisses. Guerra enllaça i posa en valor així les paraules, la cultura rural de la seva pàtria local, que autoafirma i eleva emprant-la per cantar les gestes d'aquell heroi *polutropos*, dels mil ardits. Elsa Morante conclou: « *Tonino Guerra è l'Omero della civiltà contadina»,* d'aquesta cultura rural, de la gent, que, malgrat tot, encara parla poc o molt en un *dialetto* que difícilment arribarà a ser una llengua de cultura de primera línia, però que sempre troba un o altre paladí que el vol reafirmar, dignificar i mantenir per la via de traduir-hi o versionar-hi els clàssics més emblemàtics.

I en aquesta línia podem situar les traduccions de l'*Odissea* (llibres I al XII) al sicilià, a càrrec de Rosa Gazzara (1991); al sard, juntament amb la *Ilíada*, obra d'Antoninu Rubatu (2005); al napolità, per Elvira

Garbato (2010); o al milanès, per Walter Moneta (2016). Com també, la traducció al romanyol de diversos cants de la *Ilíada* i de l'*Odissea* a càrrec de Pietro Guberti (*La dea farabutlona*) (2006); la «*versione metrica in dialetto bellunese*» de fragments de l'Odissea, de Thomas Pellegrini (2013); o *Le tribulassion d'Avuss* (*Lìbera version piemontèisa* de l'*Odissea*), de Carlin Porta (2014). Sense oblidar Adolfo Margotti, jubilat resident a Fusignano, el darrer de cinc fills d'una «*famiglia contadina*», que fa una «*libera interpretazione dialettale*» (2005), en romanyol, de la traducció italiana de l'*Odissea* d'Ippolito Pindemonte.

Filòlegs, hel·lenistes i també simples *amateurs* defensors d'una parla, la seva, amb clares limitacions, però ungits, tots ells, per l'esperit d'aquell llunyà Livi Andrònic, del qual repeteixen el gest.

Una *Ilíada* sud-africana post-apartheid. Hibridació i desig de reconciliació després de la ira i la brutalitat

Som a l'any 2012 a Ciutat del Cap, Sud-àfrica. Un professor universitari de clàssiques, Richard Whitaker, acaba de publicar la seva traducció de la *Ilíada* a l'anglès sud-africà. És una tasca que va començar fa més de dotze anys, quan encara era professor en actiu a la Cape Town University, de la qual és professor emèrit des del 2007.

L'anglès sud-africà, explica Whitaker, és un híbrid, com ho és la cultura de la qual ha sorgit. És un anglès que, a part d'haver-se modelat per circumstàncies històriques particulars, ha adoptat vocabulari dels múltiples idiomes de la regió: la parla boiximana (san) i koikhoi, el zulu, el xhosa i altres llengües africanes, i especialment l'afrikaans, la variant local del neerlandès. El traductor posa en valor que, d'alguna manera, aquesta hibriditat en la llengua de destinació no deixa d'existir en la de partida, el grec homèric, que és un híbrid dels dialectes eoli, jònic i àtic; de la mateixa manera que, fent-ne un paral·lel, l'obra èpica contemporània de Dereck Walcott, *Omero,* usa un anglès que va des de l'estàndard internacional a l'slang, amb pinzellades del francès crioll de la seva Santa Lucia nadiua.

Whitaker també ressalta que l'anglès sud-africà li facilita certs termes que permeten copsar amb més precisió paraules del grec homèric que si es valgués de l'anglès estàndard. Així, entre molts altres exemples, defensa que el terme homèric *fàrmakon*

(φάρμακον), que significa medicina, herbes medicinals, però també poció màgica, beguda verinosa o verí, marida perfectament amb el terme sud-africà *muti*, que recull tots els referits sentits en una sola paraula, perquè significa, segons el Dictionary of South African English (Oxford Press), *«substància o objecte que té o es creu que té poders curatius, preventius, protectors o nocius de naturalesa medicinal o sobrenatural»*. El professor sud-africà no només reivindica, reafirma, la variant de l'anglès pròpia del seu país com a vehicle vàlid per a girar-hi l'obra homèrica, sinó que ressalta aquelles característiques, encara que siguin puntuals o fins i tot anecdòtiques, que el fan especialment vàlid per a la tasca.

Més enllà d'això, el professor Whitaker, en oficiar el ritual, en repetir el gest de Livi Andrònic, hi vol donar un relleu simbòlic en un determinat moment històric. Així, recorda que la *Ilíada* és el cant de la ira, de la còlera d'Aquil·les i, també, de la d'Agamèmnon, i de les seves desastroses conseqüències per als aqueus i per als troians. És un recull del trencament de normes en les quals la societat es basa, com el suport als companys, la compassió pel suplicant, un mínim sentiment per la humanitat fins i tot de l'enemic; normes que Aquil·les deixa de banda un cop i un altre en el seu encegament. Però que en la *Ilíada* també, al final, Aquil·les abandona la ira i es produeix la sublim escena en la qual es commou amb la súplica de Príam, que va a la seva tenda i s'humilia per demanar-li que li torni el cadàver del seu fill Hèctor. I Whitaker, que ha traslladat l'obra d'Homer a la seva cultura sud-africana, reivindica que, després de la ira, de la còlera que ha regnat durant tantes dècades al seu país, ha arribat un moment, potser fugaç i imperfecte, però en el qual gent empresonada durant dècades com Nelson Mandela no ha mostrat rancor contra els seus carcellers, enemics declarats han passat a respectar la humanitat de l'altre, torturadors han estat perdonats per les seves víctimes.

Una Ilíada kurda a la rodalia de Troia

Som al principi de l'any 2014, a Çanakkale, a la costa nord-occidental de Turquia, a tocar de l'estret dels Dardanels que separa l'Àsia Menor d'Europa, ben a prop de l'antiga Troia i de les ribes on va atracar l'armada aquea comandada per Agamèmnon per rescatar Helena. Un jove arqueòleg turcokurd, Fecri Polat, que treballa a les excavacions a càrrec de la Fundació Troia (Çanakkale-Tübingen Troia Vafki), i un jove professor de turc, Kamuran Demir, han enllestit la

traducció en llengua kurda dels quatre primers cants i del cant 24 de la *Ilíada* i ho fan saber a la premsa local. El llibre va sortir publicat finalment l'any següent.

Fecri Polat, de qui prové la iniciativa, exposa el repte que ha significat l'empresa i les admonicions rebudes sobre la dificultat filològica que comportava. No obstant això, ressalta la simbiosi produïda entre l'èpica homèrica i la tradició dengbêj kurda, la dels cantadors o recitadors d'històries èpiques, els poetes cantors dipositaris de les tradicions i de la llengua kurda, que els ha servit de suport per al procés traductològic.

La *Îliyada* de Polat i Demir apareix quan des de la dècada dels noranta la persecució de la llengua i la cultura kurdes a Turquia, que havia arribat al seu punt més alt el 1980, s'ha anat suavitzant. Com ha estudiat, especialment, la professora Clémence Scalbert Yücel, un fet clau en el procés de redescobriment de la figura dels dengbêj i en la promoció i fins i tot en certa manera la invenció d'una *tradició dengbêj* com a element clau i definitori de la cultura kurda es deu al «Projecte Dengbêj» del municipi de Diyabarkir.

L'any 1999, en aquesta ciutat, la principal del nord del Kurdistan (al sud-est de Turquia), el partit prokurd guanya les eleccions municipals i passa a ocupar l'alcaldia: va ser el primer cop que la resistència kurda va obtenir el control d'una institució governamental turca amb poder local. En els anys següents, a Diyarbakir, com en altres municipis prokurds, s'organitzen festivals d'arts i cultura, en què tornen a tenir un paper els dengbêj, la veu dels quals havia callat totalment l'any 1980, a causa de la prohibició total de parlar en kurd en qualsevol lloc públic. El municipi de Diyarbakir, en col·laboració amb institucions culturals sorgides per a preservar el folklore i les tradicions kurdes, engega el referit Projecte Dengbêj, que, inserit en el discurs de la diversitat cultural i el diàleg intercultural, rep fons i suport de la Unió Europea.

Com a conseqüència, una pràctica, la dels dengbêj, que com assenyala la professora Scalbert Yücel el moviment de resistència kurd i bona part de la població kurda havien menystingut i deixat de banda com a pràctica obsoleta i inserida en pràctiques feudals —els dengbêj eren generalment pastors, en la part més baixa de l'escala social, que treballaven i cantaven per a un amo, de qui rebien protecció i a qui cantaven lloances— és posada en valor i

institucionalitzada com a tradició amb un paper clau per a una renaixença cultural kurda.

Fecri Polat i Kamuran Demir, doncs, com ells mateixos subratllen, troben en la l'èpica transmesa oralment de la tradició dengbêj un suport per a traslladar al kurd l'èpica homèrica. I dins d'aquesta tradició, destaquen la figura d'Evdalê Zeynikê, el més famós i mitificat dengbêj, del segle xix, que atesa la seva ceguesa va passar a ser considerat, com no podia ser d'altra manera, «*l'Homer kurd*». La *Ilíada (Îliyada)* kurda, per tant, quan es publica l'any 2015, apareix dedicada a «l'immortal poeta Homer i a l'Homer dels kurds, Evdelê Zeynikê».

Autoafirmació, enllaç doble amb la tradició clàssica i amb la tradició pròpia, assimilació i hibridació a l'hora de posar una pedra fundacional i reputacional d'una literatura pròpia celebrant aquest recorrent ritual que uns joves kurds de Turquia oficien de nou.

visat.

Primavera 2017

Les traduccions al català del teatre d'Eurípides

Roger Aluja

Eurípides (c. 480 – c. 406 aC) va ser un dels tres grans dramaturgs tràgics de l'Atenes clàssica, juntament amb Èsquil i Sòfocles. De les més de noranta peces que la *Suda* li atribueix, se n'han conservat gairebé una vintena, i fragments —en certs casos d'extensió considerable— de gran part de les altres obres. El nombre de tragèdies conservades d'Eurípides supera amb escreix el de la resta de tragediògrafs junts; això es deu en part a la sort i a la casualitat —nou d'aquestes tragèdies s'han conservat en només dos manuscrits—, i en part al fet que després de la seva mort, sobretot a partir de l'època hel·lenística, la seva obra va tenir una popularitat creixent, fins al punt de convertir-se en un autor central en l'ensenyament escolar, al costat d'Homer, Demòstenes o Menandre. Les obres que ens han pervingut —senceres o pràcticament senceres— són el drama satíric *El cíclop* i divuit tragèdies: *Alcestis*, *Medea*, *Els fills d'Hèracles*, *Hipòlit*, *Andròmaca*, *Hècabe*, *La follia d'Hèracles*, *Les suplicants*, *Ió*, *Les troianes*, *Ifigènia entre els taures*, *Electra*, *Helena*, *Les fenícies*, *Orestes*, *Ifigènia a Àulida*, *Les bacants* i l'espúria *Resos*, d'atribució dubtosa.

Si es considera que Èsquil fou el creador del gènere tràgic i Sòfocles l'autor que el va dur a la perfecció formal, Eurípides, el més jove dels tres tràgics, es va distingir pel caràcter innovador i subversiu dels mites que portava a escena, i per l'experimentació tècnica i formal, amb un paper cada cop més marginal del cor, la presència d'extensos diàlegs esticomítics o el recurs habitual al *deus ex machina* per acabar les obres. Encara que alguns dels trets del seu teatre van ser fortament criticats i parodiats en l'antiguitat —només cal pensar en el retrat que Aristòfanes fa del poeta a *Les granotes*—, la seva obra va tenir una popularitat enorme, tant entre els seus contemporanis com en els segles posteriors, gràcies a autors com Ovidi o Sèneca, que van agafar i reelaborar molts dels seus mites.

Amb l'arribada de l'Humanisme, que preconitzava un retorn als clàssics grecs i llatins com a valor cultural i social, i la publicació l'any 1503 de l'*editio princeps* de la seva obra, a càrrec d'Aldo Manuzio, el teatre d'Eurípides es va començar a difondre de nou. Un dels personatges que més va fer perquè fos així va ser el prolífic humanista Erasme de Rotterdam, amb la publicació l'any 1506 de la traducció llatina de dues tragèdies euripidees, *Hècabe* i *Ifigènia a Àulida*; a aquestes traduccions llatines s'hi han d'afegir les de *Medea* i *Alcestis*, a càrrec de George Buchanan, publicades el 1539. La primera traducció a una llengua vernacla no és gaire posterior: a mitjan segle xvi, Lady Jane Lumley va traduir, com a exercici privat, *Ifigènia a Àulida*, inèdita ben bé un segle.

En l'àmbit català, la primera recepció de l'obra euripidea va ser indirecta, per mitjà de les traduccions medievals de l'obra d'Ovidi i de Sèneca, dos autors fortament influïts pel tràgic atenès. Ben aviat, però, també s'hi va afegir l'estudi i l'edició del més jove dels tràgics atenesos: al final de segle xvi, l'hel·lenista valencià Pere Joan Núñez, professor a les universitats de Barcelona i de València, va editar l'original grec d'*Alcestis* (Barcelona, 1577; València, 1581), que comentava a classe. No va ser fins a mitjan segle xix, però, quan es va començar a consolidar una certa tradició hel·lenista a Barcelona —primer de la mà d'Antoni Bergnes de les Cases i després de Josep Balari i Jovany, mestre de Lluís Segalà i Estalella, que fa d'enllaç amb les generacions de l'esplet català del nou-cents— que es va sentir la necessitat de disposar de traduccions dels clàssics grecollatins i que van començar a aparèixer versions disperses i escadusseres d'aquestes obres. En el cas d'Eurípides, les primeres traduccions documentades —directes o indirectes— apareixen publicades a la revista literària *Lo Gay Saber*: al llarg del 1868, J. R. i R. —versemblantment Josep Roca i Roca— ofereix la traducció íntegra de *Lo Cíclop*, i una dotzena d'anys més tard, entre l'abril i el novembre del 1880, apareix publicada *Ifigenia a Taurida* (*Trajedia d'Eurípides*), a càrrec d'Enric Franch, que anys abans ja hi havia publicat un *Edipo Rey* (*Traducció de Sófocles*). Al final de segle, però, es produeix un fet que marca decisivament la incorporació de la tragèdia clàssica a la cultura catalana: la revitalització del gènere teatral en el nostre país. A partir de l'any 1903 Adrià Gual, màxim exponent d'aquest moviment, comença a dur a escena tragèdia grega: l'*Edip Rei*,de Sòfocles, amb una traducció coral en què van

participar Eugeni d'Ors, el seu germà, Carles Capdevila, Jaume Pahissa i Xavier Viura, assistits per Josep Pujol; i el *Prometeu encadenat*, d'Èsquil, en traducció d'Artur Masriera, es representen aquell mateix any. En la temporada 1905-1906 ho és l'*Alkestis*, d'Eurípides, en versió de Salvador Vilaregut, publicada per Bartolomeu Baxarías l'any 1911.

Tanmateix, és el moviment noucentista que marca un abans i un després en la traducció dels clàssics grecs i llatins, no tan sols perquè sent la manca d'un passat literari inexistent que malda per reconstruir, sinó perquè es dota de les institucions que han de fer possible implementar el seu projecte polític i cultural, en què la recuperació, difusió i popularització dels clàssics grecollatins ocupen un lloc central. Carles Riba va ser sens dubte la figura que més va fer per incorporar aquests clàssics a la cultura catalana, especialment en l'àmbit de la tragèdia grega. Gràcies a la seva feina i dedicació incansables —que comença amb divuit anys amb la publicació d'una traducció de *Les Bucòliques* de Virgili (1911)—, el públic català va poder accedir a algunes de les obres més importants de la literatura universal de tots els temps: a més de la traducció completa dels tràgics atenesos, Riba va traduir Homer, Aristòtil, Virgili, Plutarc, Rilke, Hoffmann, Poe o Kavafis, entre molts altres. En el cas de la tragèdia grega, després de la primera traducció de l'*Odissea*, publicada l'any 1919 a Editorial Catalana, dirigida per Josep Carner, Riba va concebre fer igual amb el teatre de Sòfocles, i l'any 1920 publicava en un sol volum les tragèdies *Antígona* i *Electra* traduïdes en vers. Pel que fa a Eurípides, l'any 1922 tenia enllestida una versió poètica de dues tragèdies, *Alcestis* i *Medea*; la primera va restar inèdita —per bé que va ser representada al Teatre Studium l'any 1936—, i la segona només es va publicar al cap d'anys, parcialment al número de gener-desembre del 1926 de *La Revista* i sencera dins la *Miscel·lània Crexells*, editada a Barcelona el 1929. Malgrat aquestes traduccions primerenques, durant els anys vint i trenta Riba va dedicar tota la seva atenció i esforços en la feina d'editor, corrector i traductor a la Fundació Bernat Metge, una institució creada l'any 1922 amb la finalitat de popularitzar els clàssics grecollatins a casa nostra, per a la qual va acabar traduint en prosa, entre altres, tot el teatre d'Èsquil i de Sòfocles. En canvi, la represa de la traducció en vers del teatre d'Eurípides —una feina que, com va confessar a P. Rouquette en una carta, es reservava per a la seva

maduresa— va haver d'esperar encara uns quants anys, fins al període de semienclaustrament viscut al llarg de la postguerra, concretament entre els anys 1949 i 1951, per bé que no la va veure publicada mai: encara que l'any 1956 van aparèixer dues escenes de *Les troianes* d'Eurípides en la *Miscel·lània del Club dels Novel·listes 1956*, Carles Riba va morir abans que es publiqués íntegrament la seva traducció del teatre euripideu, que va sortir a la llum a Curial l'any 1977, en una edició en tres volums a càrrec de l'hel·lenista Carles Miralles.

De fet, a dia d'avui la traducció de Carles Riba és l'única que ens presenta complet el teatre d'Eurípides en català; no en tenim, però, cap traducció completa en prosa. Per bé que està documentat que l'any 1931 Anna M. Saavedra va lliurar la versió de les dues primeres tragèdies d'Eurípides perquè fossin publicades a la Fundació Bernat Metge —un dels criteris de la qual és publicar només traduccions en prosa—, si mai aquest projecte va anar més enllà de simples esbossos, aquestes versions van restar inèdites. Hem d'esperar fins a l'any 1966 perquè es publiqués el primer volum del teatre complet d'Eurípides en aquesta institució, un volum que conté una àmplia introducció a la vida i obra del tràgic atenès i la traducció en prosa de la tragèdia *Alcestis*, tot a càrrec de l'hel·lenista Josep Alsina. Tanmateix, el projecte de publicar sencer el teatre d'Eurípides es va tornar a truncar, i no va ser fins a la primera dècada del segle xxi que, sota la direcció editorial de Raül Garrigasait —a qui agraeixo les referències bibliogràfiques i l'ajuda per fer aquest article—, es va tornar a impulsar: a diferència de la resta d'obres publicades a la Bernat Metge, i amb la voluntat de posar fi a l'anomalia històrica que comportava no disposar de la traducció completa del teatre euripideu en aquesta col·lecció, es decideix encarregar la traducció de la resta de tragèdies que queden per traduir —això és, totes excepte *Alcestis* — no a una sola persona, sinó a un equip de traductors, que, a més de la traducció, s'encarreguen —com és d'habitud— de l'edició del text, de l'anotació de la traducció i de l'elaboració de notícies preliminars a cadascuna de les tragèdies. A dia d'avui ja han aparegut el segon, tercer i quart volums, que contenen un total de sis de les dinou tragèdies que conformen el corpus del teatre euripideu. El segon volum, a càrrec de Jaume Almirall, presenta la traducció de *Medea* i *Els fills d'Hèracles* i una actualització bibliogràfica dels estudis del teatre d'Eurípides des dels anys

seixanta del segle passat fins a l'actualitat. Aquesta traducció té la particularitat que, encara que és en prosa —com és norma en les publicacions de la col·lecció—, adapta rítmicament els versos de l'original. El tercer volum del teatre euripideu, a càrrec de Maria Rosa Llabrés, presenta la traducció de dues tragèdies més, *Hipòlit* i *Andròmaca*. Finalment, el quart volum publicat, a càrrec de Joan Pagès, conté *Hècabe* i *Les suplicants*. Està previst que abans del centenari de la creació d'aquesta institució, l'any 2022, la resta de tragèdies estiguin publicades: el cinquè volum, a càrrec de Maria Rosa Llabrés, contindrà *Electra* i *Hèracles*; el sisè, la publicació del qual està prevista per al maig del 2017, *Les troianes* i *Ifigènia entre els taures*, a càrrec d'Adrià Piñol; el setè, a càrrec de Jaume Almirall, *Ió* i *Hèlena*; el vuitè, *Les fenícies* i *Orestes*, a càrrec de Joan Pagès i d'Adrià Piñol, respectivament; el novè, *Les bacants* i *Ifigènia a Àulida*, a càrrec de Jordi Pàmias i Marta Oller, respectivament; i finalment, el desè, a càrrec de Montserrat Nogueres, contindrà el drama satíric *Ciclop* i la tragèdia espúria *Resos*, atribuïda tradicionalment a Eurípides. Les traduccions publicades en aquesta col·lecció, a més de mantenir el designi inicial de popularitzar i difondre els clàssics grecollatins a casa nostra, estan pensades també perquè resultin útils als estudiosos i interessats en la literatura clàssica; és per això que es fan amb el màxim rigor acadèmic i científic, en edició bilingüe amb el text original editat críticament i acarat amb la traducció, i amb introduccions, notícies preliminars, notes a peu de pàgina i una àmplia bibliografia que aprofundeix els aspectes més rellevants de l'obra.

Més enllà del projecte impulsat per la Bernat Metge, n'hi ha hagut d'altres que també han procurat fer accessible el teatre d'Eurípides al públic català. L'any 1990, per exemple, l'editorial Irina va publicar dins la col·lecció «La Quimera», dirigida per Joan Carbonell i Bàrbara Matas, una traducció en prosa de la *Medea* d'Eurípides a càrrec de Joan Alberich, el qual va publicar, anys més tard, la traducció també en prosa de dues altres tragèdies del més jove dels tràgics atenesos per a la col·lecció «L'Esparver Clàssic», de l'editorial La Magrana, dirigida també per Joan Carbonell i Bàrbara Matas: *Hipòlit* (2002) i *Les bacants* (2006). Dins la col·lecció «L'Esparver Clàssic», concebuda amb la finalitat d'oferir traduccions dels clàssics grecs i llatins en un català planer, accessibles a un públic ampli —també en edat escolar—, ja s'hi havien publicat l'any 1994 traduccions en

prosa d'algunes de les obres del tràgic atenès; concretament, *Medea*, a càrrec d'Àngela Carramiñana, i el drama satíric *El ciclop*, en un volum a càrrec de Ramon Torné dedicat a aquest gènere dramàtic —i que també contenia la traducció d'*Els sàtirs rastrejadors*, de Sòfocles—. Els volums d'aquesta col·lecció també presenten una breu introducció que aclareix aspectes rellevants de l'autor i la seva obra, del context històric o de la tragèdia que s'ha traduït.

Per la seva banda, l'associació de festivals de teatre grecollatí Prósopon ha publicat, entre els anys 2004 i 2008, la traducció en prosa d'algunes de les tragèdies euripidees més representades: *Medea* (2004), traduïda i explicada per María José Valle Fernández i Natividad Venegas García; *Les troianes* (2004) i *Les bacants* (2006), a càrrec de Joan Llull Vives; *Les fenícies* (2005), per Josep M. Rota Aleu; *Ifigènia a Àulide* (2008) i *Hèlena* (2008), a càrrec d'Antònia Soler i Nicolau; i finalment *Hipòlit* (2008), per Eduard Mayans Mevel. Aquestes traduccions, pensades per dur-les a escena davant d'un públic ampli i divers, es presenten en edicions senzilles i assequibles destinades a estudiants preuniversitaris, i generalment estan encapçalades per una introducció a la vida i obra de l'autor i una guia didàctica o de lectura adreçada a aquests estudiants.

Finalment, l'any 2013 van sortir publicades dues tragèdies d'Eurípides en dues col·leccions diferents dedicades a la traducció dels clàssics. D'una banda, dins la col·lecció «Clàssics del Gall», de Gall Editor, va aparèixer una traducció anotada de *Les fenícies*, a càrrec de Carme Llitjós i Pascual, que també en signa la introducció. De l'altra, dins la col·lecció «Aetas» d'Adesiara —una col·lecció que com diu a la seva pàgina web «està dedicada exclusivament a oferir traduccions acurades, en edició de butxaca i a un preu assequible, dels textos grecs o llatins més destacats»— Maria Rosa Llabrés va publicar la traducció anotada d'*Ifigènia a Àulida*, en edició bilingüe amb el text original acarat i amb una introducció que signa la traductora mateixa.

Així doncs, gràcies a l'esforç de projectes editorials ben diversos, avui dia disposem d'un bon nombre de traduccions catalanes de les tragèdies d'Eurípides, d'índole ben variada, que permeten a lectors i a públic en general d'acostar-se al teatre del més jove dels tràgics atenesos des de perspectives diferents, una varietat que encara serà més àmplia quan culmini la traducció en prosa de l'obra completa, que impulsa actualment la col·lecció Bernat Metge.

Bibliografia

Kovacs, George. «Reception of Euripides». A: Roisman, Hanna M. (ed.). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. 3 vols. Chichester—Malden—Oxford: Wiley–Blackwell, 2013, vol. ii, p. 1044–1050.

Malé, Jordi. *Carles Riba i la traducció*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2006.

Medina, Jaume. «Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba». *Els Marges*, 13 (1978), p. 102-110.

— *Carles Riba (1893-1959)*. 2 vols. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, esp. vol. ii, p. 233–265 [Apèndix III: «Les traduccions de tragèdies al català»].

Miralles, Carles. «Pròleg». A: Eurípides, *Tragèdies*. El cíclop - Alcestis - Medea - Els fills d'Hèrcules - Hipòlit - Andròmaca*. Traduïdes per Carles Riba. Barcelona, Curial, 1977, p. 5–33.

Riu, Xavier; Carruesco, Jesús; Reig, Montserrat; Pòrtulas, Jaume; Clavo; Maite. «Reception of Greek Tragedy in Catalan Literature». A: Roisman, Hanna M. (ed.). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. 3 vols. Chichester—Malden—Oxford: Wiley–Blackwell, 2013, vol. ii, p. 1058–1062.

visat.

Primavera 2017

Carles Riba, traductor de Kavafis: De l'arxiu del poeta a les cartes retrobades

Eusebi Ayensa

En el camp de la traducció literària, poques aventures trobaríem més sorprenents en el nostre país que la versió al català de seixanta-sis poemes de Kavafis feta per Carles Riba al cap al tard de la seva vida: una primera edició de Joan Triadú l'any 1962 i set més a cura d'Alexis Eudald Solà, del 1977 al 1993 (a banda d'un munt de reimpressions), donen fe de l'excel·lent recepció que ha tingut a casa nostra l'obra del gran poeta d'Alexandria, sense la qual, com ha assenyalat amb molt encert el crític Jordi Julià, una gran part de la poesia catalana contemporània no hauria estat com és.

Fa uns quants mesos va aparèixer una altra edició d'aquests poemes (la tercera) a càrrec de qui signa això, amb un nou pròleg i noves notes que completen les que redactà Riba –per identificar sobretot personatges històrics– a mesura que traduïa els seixanta-sis poemes que configuraren la seva tria.

Calia, però –ens hauríem de preguntar–, una nova edició d'aquests poemes més de mig segle després de la seva primera aparició i quaranta anys després que Solà els reedités novament amb un meritori pròleg que justifica –amb les dades de què disposàvem aleshores– l'interès de Riba per la poesia de l'alexandrí, la indiscutible qualitat del seu treball i els motius que determinaren la selecció? Nosaltres creiem que sí, i a contestar aquesta pregunta va dedicat el text que segueix.

Les cartes retrobades

Amb la informació que teníem fins fa pocs anys, l'interès de Riba per la poesia de Kavafis no deixava de ser paradoxal en una persona que, tenint en compte les cartes que havia escrit des de Grècia durant el seu únic viatge a aquell país, l'any 1927, havia mostrat un desinterès absolut per la Grècia moderna i la seva rica literatura (vegeu-ne alguns exemples prou eloqüents en el nostre llibre *D'una nova llum: Carles Riba i la literatura grega moderna.* Pagès Editors, 2012, p. 13 [Argent Viu; 117]). Aleshores, l'única Grècia que

comptava per a Riba era la clàssica, encarnada en els marbres relluents del temple de Posidó al cap Súnion, que retrobarem a la seva famosa segona elegia de Bierville. Aquesta Grècia, però, no deixava de ser una Grècia mutilada (com ho era el temple de Súnion), una Grècia parcial. Riba, amb la seva actitud (compartida per una bona colla de filòlegs clàssics del nostre país, massa condicionats per la imatge en bona mesura artificial de l'Hèl·lade que van afaiçonar els romàntics alemanys), semblava negar gairebé dos mil anys d'història al llarg dels quals el país que ara anomenem Grècia estigué sota domini bizantí, franc, venecià, genovès, florentí, català i turc, per no parlar de la centúria que separava aquell viatge de Riba de la constitució de l'estat grec modern, després d'una lluita aferrissada i sagnant contra l'ocupant otomà.

Per sort, aquesta actitud tan radical de Riba s'anà matisant amb els anys, i al final de la seva vida mostrà un interès desconegut per la Grècia moderna, gràcies, sobretot, a la seva amistat (en bona mesura epistolar) amb la hispanista grega Júlia Iatridi, amb la qual es cartejà sovint. A diferència, però, de la vintena llarga de cartes de Iatridi a Riba que s'han conservat entre els seus papers (i que es poden consultar a l'Arxiu Nacional de Catalunya), les del poeta i traductor català amb aquesta hispanista semblaven perdudes per sempre (Carles-Jordi Guardiola n'aconseguí editar només una en els quatre volums de cartes de Carles Riba publicats per l'Institut d'Estudis Catalans). Per sort, però, no s'havien perdut (almenys la majoria) i van reaparèixer, una cinquantena d'anys després de ser redactades, a l'arxiu particular de Júlia Iatridi, cedit pel seu fill Vassilis Iatridis a l'Arxiu Literari i Històric Grec (ELIA), d'Atenes. El Riba que es cartejava amb Iatridi té poc a veure amb aquell jove que visità Grècia l'any 1927. La seva darrera carta, escrita el 7 de març de 1959, quatre mesos abans de morir, acabava amb aquesta emocionant confessió: «Y escríbame, háblenos de Ud., de su vida; y de esa Grecia a la que cada día deseo más ardientemente volver (y esta segunda vez tiene que ser, más que un viaje de turismo arqueológico, un contacto con personas, con el presente vivo de mi Grecia eterna)». L'interès per la Grècia d'avui, que anà covant pacientment en el cor de Carles Riba i Clementina Arderiu, comprenia també la seva rica literatura, i en les pàgines de les vuit cartes de Riba que vam aconseguir localitzar a Grècia (i que vam editar a *Una nova llum,* p. 141-182), l'autor de les *Estances*

s’esplaiava parlant –molt encomiàsticament– de poesia popular grega (de la qual traduí unes mostres al castellà per a una antologia de poesia amorosa grega que finalment no veié mai la llum), de Nikos Kazantzakis, de Iorgos Seferis i, sobretot, de Konstandinos Kavafis. Aquestes cartes permeten resseguir el procés de traducció de seixanta-sis poemes de Kavafis al català i puntualitzar una sèrie de qüestions en relació amb el descobriment, fascinació i traducció del poeta grec. Per començar, queda provat que qui descobrí Kavafis a Riba fou Júlia Iatridi i no pas Gabriel Ferrater –contràriament al que havia manifestat aquest darrer en alguna ocasió–, amb la tramesa, primer, del poema «Ítaca», mecanografiat, en una carta datada el mes d’abril del 1954, i la del volum dels seus 154 poemes canònics, tres mesos més tard. Des d’aquell moment i fins a la mort de Riba, el projecte de traduir al català una selecció de poemes de Kavafis es convertí en un dels temes recurrents en la correspondència entre tots dos intel·lectuals: Iatridi s’oferí més d’un cop a resoldre-li els dubtes que li presentés la llengua de Kavafis (cartes del 23 de març de 1958 i 17 de març de 1959), i, a més, li envià, perquè l’ajudés en la redacció del pròleg i de les notes als poemes, la millor obra sobre Kavafis publicada fins aleshores, *El poeta K. P. Kavafis: l’home i la seva obra,* de Timos Malanos (carta del 10 de febrer de 1958). A més, la correspondència de Riba amb Iatridi deixava clar, entre d’altres qüestions, que, malgrat que la seva sobtada mort l’entrebancà de redactar un pròleg a les seves traduccions, quedaven circumscrites –per voluntat pròpia– als 66 poemes de la selecció final, i que, en la tria, es refiava molt de l’opinió de la seva muller, també poeta. En aquest sentit, no podem deixar de reportar aquí una sèrie d’informacions molt sucoses de Riba en relació amb la poesia kavafiana: «Voy leyendo a Cavafis, cuyo envío le agradezco vivamente; sí, es el más hondo de los poetas griegos modernos que conozco» (16 de setembre de 1954);«Cavafis da una lección de clasicismo eterno. Todo, empezando por su gran erudición, parecía conducirle a la imitación tonta de lo griego antiguo, la moda, por otra parte, reclamaba cuadros históricos teatrales, declamatorios. Le salvó lo más auténticamente griego: el sentido de la realidad y de la forma, la fe en el pensamiento distinto y coherente –que también tiene su música–, el amor lúcido, consciente, feroz, a esa vida a pleno sol que nos ha sido dada a los mediterráneos entre dos abismos de misterio…» (3 de febrer de 1958); «Hasta recibir los estudios de

Malanos, yo no conocía de C[avafis] más que versos. Desde los primeros que leí (*Ιθάκη, Μακρυά*...), tuve la impresión de que descubría un valor capital en la poesía del siglo xx. Veo producirse la misma admiración –casi estupor– en todos aquellos a quienes voy comunicando mis traducciones» (24 de febrer de 1958); i «He dado varias lecturas, en círculos más o menos íntimos; todo el mundo ha recibido la impresión de algo extraordinario, insospechado, muy de hoy en muchos aspectos. Para mí, Cavafis quedará asociado a una de las emociones más profundas de estos últimos años» (7 de març de 1959).

L'Arxiu Kavafis

L'aparició i publicació d'aquestes cartes –que permeten conèixer de primera mà, repetim-ho un cop més, els motius que portaren Riba a interessar-se per la poesia de Kavafis i els criteris que guiaren la seva tria– coincidí en el temps amb una decisió llargament esperada pels estudiosos de Kavafis de tot el món: l'accés, sense restriccions, a l'arxiu del poeta, vetat als investigadors pel ferri control que hi exercia el seu propietari, Manolis Savidis, fill d'un dels més insignes kavafistes i primer editor autènticament científic de la poesia de l'alexandrí. La venda de l'arxiu a la Fundació Onassis l'any 2012 va posar fi als entrebancs, sovint insuperables, que es posaven a tots aquells qui volien consultar els papers originals del poeta, dels quals només una petitíssima part –coneguda com a «fons Paputsakis»– era accessible a l'Arxiu Literari i Històric Grec. La Fundació que porta el nom del magnat Aristotelis Onassis ha iniciat un procés de digitalització de l'Arxiu Kavafis amb la intenció de posar a l'abast de tothom, ben aviat i sense cap mena de restriccions, els escrits del poeta, que contenen tant notes personals com, el més important de tot, primeres versions de molts dels seus poemes. La possibilitat de poder consultar (ara per ara *in situ* i aviat a la xarxa) els materials originals de l'Arxiu Kavafis obre a l'investigador un panorama impensable fa pocs anys. No ens podem esplaiar aquí en les troballes fetes a l'arxiu Kavafis en relació amb poemes traduïts per Riba, que vam intentar reflectir, tan bé com vam saber, a les *Notes complementàries.* Basti citar dos exemples, provinents dels dos corpus temàtics més coneguts de l'alexandrí: els poemes eròtics i els històrics.

En relació amb els primers, el breu poema «Jura» ens fa avinents els remordiments del protagonista (rere el qual s'amaga el mateix

Kavafis) per la seva *foraviada* vida nocturna:

«Jura a cada moment que esmenarà la seva vida.
Però quan ve la nit amb els consells que li són propis,
amb els seus compromisos i les seves promeses,
però quan ve la nit amb el poder que li és propi,
torna, perdut, a la mateixa
alegria fatal del cos que vol i cerca».

Doncs bé, el poema assoleix una dimensió especial si el llegim a la llum de les notes personals del mateix Kavafis que vam localitzar al seu arxiu i en les quals, amb afirmacions tan contundents com «Juro que no ho tornaré a fer!», expressava el poeta els seus tardans remordiments pel plaer il·legítim del qual acabava de gaudir, com deia ell mateix en el poema «Al carrer».

En el poema «Aristobul», Kavafis ens narra l'assassinat d'aquest jove hebreu, d'una singular bellesa, per ordre d'Herodes, rei dels jueus, portat per l'enveja i per la malfiança que sentia pels descendents que restaven de la destituïda dinastia asmonea, a la qual Aristobul pertanyia. El poema, en la versió que ens ha arribat, acabava amb el plany de la seva mare Alexandra i amb la seva intenció d'esbombar l'assassinat del seu fill –que Herodes havia volgut fer passar per un accident– entre els hebreus:

«I que s'hagi de veure impotent, i obligada
a fer com qui s'empassa llurs mentides;
no poder-se'n anar davant del poble,
sortir i a crits fer-ho saber als jueus,
dir-ho, dir-ho que s'ha comès l'assassinat».

Amb tot, en la versió manuscrita d'aquest poema que vam localitzar a l'Arxiu Kavafis, Alexandra exposava la seva intenció de denunciar l'assassinat no pas davant dels hebreus sinó davant de la reina Cleòpatra d'Egipte, que, juntament amb Marc Antoni, havia intercedit perquè Herodes nomenés Aristobul summe sacerdot entorn de l'any 35 aC:

«I que no tingui mitjà de venjar-se,
mitjà de fugir, d'anar a Egipte,

per llançar-se als peus de Cleòpatra

i dir-li, i dir-li com s'ha comès l'assassinat».

Un canvi, si es vol, puntual, però que no deixa de tenir importància en el context del poema i que, en la versió definitiva –la traduïda finalment per Riba–, li afegeix una bona dosi de dramatisme, perquè és entre els hebreus (i no entre una nissaga estrangera, com eren al capdavall els ptolemeus d'Egipte) que Alexandra, hebrea també ella de soca-rel, té la intenció d'esbombar la notícia de l'assassinat del seu fill.

Actualització bibliogràfica

Com és lògic, en els cinquanta anys transcorreguts des de la primera publicació d'aquests poemes (i en els quaranta que han passat d'ençà de la segona), la bibliografia kavafiana i, en general, el coneixement que tenim de l'obra de Kavafis ha augmentat considerablement. Per començar, Riba tingué accés només als 154 poemes que configuren la seva obra canònica (i que li foren enviats per Júlia Iatridi, com hem indicat anteriorment). Cap notícia podia tenir, doncs, dels anomenats poemes inèdits (en total, 74), dels rebutjats (27), dels inacabats (29), dels esborranys (4), dels poemes anglesos (3) i de les seves narracions en prosa (7), per no parlar dels seus textos d'assaig i de crítica literària, que han anat apareixent amb comptagotes en els darrers anys. Avui dia el coneixement de l'obra de Kavafis, doncs, és molt més ampli, ric i variat en registres que en època de Riba. La temàtica dels poemes no ha canviat pràcticament gens, i tot aquest material nou continua girant entorn dels seus grans temes de sempre: l'erotisme, un pessimisme esborronador i la història grega d'època hel·lenística i bizantina. En molts d'aquests poemes, doncs, trobem interessants paral·lelismes amb les composicions traduïdes per Riba, paral·lelismes que de vegades permeten qualificar-los de primeres versions, molt lliures això sí, d'algun dels seus poemes canònics. Aquest és el cas, per exemple, del poema «Segona Odissea», inclòs tradicionalment entre els inèdits i escrit una quinzena d'anys abans d'«Ítaca», possiblement el seu poema més famós, i en el qual, seguint la versió del retorn d'Ulisses que ens han transmès Dant i el poeta anglès Alfred Tennyson, Kavafis ens presentava un Ulisses molt diferent del que trobem en els poemes homèrics, un heroi que, al capdavall, incapaç de fer-se al ritme plàcid de la seva vida a la retrobada Ítaca, torna a

marxar, empès per la nostàlgia dels viatges. I el mateix fenomen es produeix en poemes com «Els passos» (1909), que té un precedent clar en el rebutjat «Els passos de les Eumènides» (1897), «El déu abandona Antoni» (1911), versió definitiva de l'inèdit «La fi d'Antoni» (1907), o «Jònica» (1911), la petja del qual podem rastrejar en el rebutjat «Tessàlia» (1896).

Pel que sabem, Riba disposà de molt pocs materials de suport per enfrontar-se a la persona i obra de Kavafis. D'acord amb les seves cartes a Júlia Iatridi i a altres intel·lectuals catalans, sabem que consultà l'obra de Timos Malanos *El poeta K. P. Kavafis: L'home i la seva època* (Atenes, 1957) que li envià Iatridi, el capítol de Philip Sherrard dedicat al poeta alexandrí en el seu llibre *The Marble Threshing Floor: Studies in Modern Greek Poetry* (1956) i la breu presentació que en va fer André Mirambel en la seva esquemàtica *La littérature grecque moderne* (1953), com també algunes traduccions de Kavafis a llengües estrangeres, sobretot la francesa de M. Yourcenar i K. Dimaràs i l'anglesa de J. Mavrogordato (a la biblioteca particular de Riba s'hi han conservat les segones edicions d'aquestes dues obres, del 1958 i 1952, respectivament).

El nombre de títols dedicats a Kavafis, però, ha augmentat considerablement en els darrers anys, amb aportacions importants de filòlegs com Iorgos Savidis, Mikhalis Pierís, Renata Lavagnini, Diana Haas, Dimitris Maronitis o Pedro Bádenas, entre d'altres, aportacions que projecten en molts casos una nova llum sobre molts poemes de l'alexandrí (fins al punt de canviar la interpretació que tradicionalment se n'havia fet d'alguns o de descobrir-nos la seva font d'inspiració concreta). Totes aquestes informacions –unides a les contingudes en la correspondència entre Riba i Iatridi i a les que ens revelen els papers personals del poeta– justificaven plenament la necessitat d'una nova edició. En aquest punt ens hi podríem estendre molt, però ens limitarem només a fer-nos ressò, per acabar, d'un breu manual, aparegut l'any 1942, però que no arribà mai a mans de Riba, en el qual el periodista i filòleg G. Lekhonitis recollí molts comentaris de Kavafis als seus propis poemes, de manera que tenim l'oportunitat de conèixer quin és el missatge últim de composicions com «Ítaca», «La ciutat», «El déu abandona Antoni», «Herodes Àtic», «Teòdot», «Cesarió» o «Teatre de Sidó (400 dC)», entre d'altres. Com a exemple del que volem donar entenent, no trobem millor manera de posar fi a aquesta nostra exposició –o, si preferiu, justificació– de

la nova edició que hem fet dels poemes de Kavafis traduïts per Riba que citant les paraules de Kavafis recollides per Lekhonitis entorn del tantes vegades discutit i impressionant poema «Ítaca»:

> «El sentit d'aquest poema és senzill i clar: l'home, en la seva vida, tot percaçant un objectiu (Ítaca), aconsegueix experiència, coneixements i, sovint, béns superiors a aquest mateix objectiu. De vegades, aquesta Ítaca, quan arriba al final dels seus afanys, la troba pobra, inferior a allò que esperava, però, tanmateix, Ítaca no l'ha pas enganyat, perquè "savi com bé t'has fet, amb tanta experiència, / ja hauràs pogut comprendre què volen dir les Ítaques"».

visat.

Primavera 2017

«Totes les poesies són traduccions» Notes sobre les traduccions de Josep Palau i Fabre

Enric Balaguer

La intenció inicial de Josep Palau i Fabre (1917-2008) era la de ser un escriptor trilingüe: en català, castellà i francés. Així ho comentava a propòsit dels poemes "Tierra fértil" i "La femme du poète", escrits respectivament en castellà i en francés, que formen part de *Laberint,* a *Poemes de l'Alquimista.* Aquest idea es va ensorrar amb l'arribada de la Guerra Civil i amb la duresa de la postguerra que significà un projecte de genocidi cultural contra el català. Palau, doncs, va renunciar a aquesta voluntat de multilingüisme i esdevindria un escriptor només en català.

L'interés de Palau per seguir la poesia europea, sobretot la francesa, persistirà de manera puixant; es pot veure, de bell antuvi, en els 20 números de la revista *Poesia* —de la qual fou el seu artífex—que es publicà de manera clandestina des de 1940 fins a 1945, a Barcelona. L' inventari dels autors traduïts en la publicació abraça des de Petrarca a Rilke, de Baudelaire a Elizabeth Barret —no totes les traduccions les realitza Palau—, i també hi ha poemes de Rimbaud, d'Apollinaire o de Mallarmé directament en francés. El número 13 està dedicat al surrealisme amb textos traduïts del Comte de Lautrémond, William Blake o Paul Éluard.

La creació palaufabriana, especialment pel que fa al camp poètic, s'alimenta de manera destacada de la poesia francesa. Figures com Baudelaire, Rimbaud o Artaud, són referències de primer ordre a *Poemes de l'Alquimista*. En el transcurs de l'escriptura no sols trobarem invocacions als autors i a determinades peces emblemàtiques d'aquests sinó que, d'alguna manera, són incorporats a la pròpia obra. En el cas de Baudelaire, Palau inclou el poema "L'étranger", del qual fa una traducció "metafísica" dotze o tretze anys després d'haver-lo llegit per primera vegada. La versió —si hom pot anomenar-la així— porta per títol "La identitat". Tot i que costa de veure en "La identitat" una simple traducció de "L'étranger".

L’autor comenta que no “el llegia, sinó que l’escrivia vivint-lo” i ho feia en el mateix lloc on el poeta francés l’havia concebut: la ciutat de París. En el cas de Rimbaud, Palau pren el poema “Sensation”, una de les millors expressions de joia vital i d’alegria, i hi glossa l’operació de lectura de la qual en fa cinc versions que van portant el poema del francés a una concreció completament diferent per part del lector/poeta català. Traduir i llegir esdevenen operacions creatives a l’alçada de les dels poemes normals.

Així, doncs, Palau i Fabre veu la traducció i fins i tot la lectura de poesia, com a creació. El fet cal destacar-lo perquè, d’alguna manera, esdevé un avanç de la poètica postmoderna. Una mena de postmodernitat *avant la lettre*,si més no per aquesta banda intertextual i metaliterària. En un petit text aparegut en el número 4 de la revista *Poesia*, titulat “Crear, traduir”, Palau equipara la tasca poètica amb la traducció: “Totes les poesies són traduccions. Tota poesia és la traducció d’un poema viu engendrat en l’esperit”. “Aquest original —prossegueix l’autor— és inassolible; resta sempre inèdit. La poesia és, per tant, l’art de traduir la vida de l’esperit mitjançant l’esperit”.

Pel que fa pròpiament a les traduccions, el gruix prové dels autors francesos en qui Palau estava interessat: Arthur Rimbaud i Antonin Artaud, especialment. De forma puntual, la novel·la d’Honoré de Balzac *L'obra mestra inconeguda* que aborda el procés de creació pictòric d’una faisó tan avançada, històricament, com lúcida, pel que fa al procés de creació. La novel·la de Balzac, de 1832, va amb un pròleg explicatiu on Palau pondera les fites de l’elaboració creativa: expressar la realitat. Molts pintors, com ara Picasso, retien culte a l’obra i Cézanne l’estimava tant que se la va aprendre de memòria. Precisament la versió que prepara Palau en Edicions del Mall, el 1986, conté les il·lustracions que l’autor de *Gernika* va preparar el 1931 per a l’edició que va fer-ne Vollard, a França.

L’autor més destacat en el conjunt de les traduccions de Palau i Fabre és, sens dubte, Arthur Rimbaud de qui posa a l’abast del lector català *Una temporada a l'infern* i*Il·luminacions* el 1966 per a d’editorial Vergara, edició que inclou un estudi previ i notes. La mateixa obra apareixerà el 1984 a l’editorial Bruguera. Hi incorpora *Els deserts de l’amor* i ens indica que es tracta d’una “versió renovada”. I encara hi haurà dues edicions més, aquesta vegada bilingües, a Edhasa i a Proa el 1991.

Rimbaud és per a Palau el poeta que porta l'empeny líric en una orientació afí als seus propòsits literaris. Es tracta d'una poesia concebuda com una exploració personal, com un laboratori existencial. La *vidència* i l'*alquímia* que invoca el francés interessen plenament a Palau, qui farà d'aquesta última el centre neuràlgic de la seua creació, no sols de la seua poesia. A més a més, compartirà amb Rimbaud el fet de convertir la poesia en una etapa de la vida de l'autor, però no l'única. Si el francés deixa d'escriure poesia als vint-i-dos anys —tot un senyal de precocitat i de genialitat—, Palau farà un paral·lel en abandonar-la als trenta-cinc anys, el 1952. El poema "Comiat", amb que clou *Poemes de l'Alquimista*, n'és una espècie d'explicació, d'aquesta renúncia, i un testament. En el cas de Palau, aquest final no deixa de ser metàfòric, atés que l'autor va continuar amb l'escriptura, encara que en altres gèneres diferents a la poesia: teatre, assaig i narració.

La traducció de la poesia de Rimbaud és, doncs, la d'un autor amb qui Palau està molt compenetrat. També, tot i que d'una manera més parcial, la figura d'Artaud, a qui arriba a tractar a París. El creador del teatre de la crueltat mostra un perfil atractiu per tal com representa una revolta dels valors convencionals i de la tradició literària. Les *Versions d'Antonin Artaud,* que va publicar per la Magrana el 1977, estan precedides d'un pròleg "Llegir Artaud" on explica l'especificitat subversiva d'una poesia que esdevé so físic —força d'emissió—, en dissoldre la paraula i tots els seus elements. La parula en Artaud, ens diu Palau, "és crit, és emissió gutural, és música, és sentència, és prosa plana, és desplegament verbal, és balbuceig, és metafísica, és física". Com adverteix en un moment donat, l'obra poètica del francés posa a prova la traducció poètica: ací no es tracta de traduir el sentit, les imatges o el contingut. I, llavors, com donar compte d'aquesta part material de la poesia? Aquesta *fisicitat* expressada mitjançant la fonètica? Palau accepta el repte més elevat de tots en el terreny de les traduccions.

Per la banda del francés cal fer esment de les traduccions que du a terme Palau del català ben especialment els llibres de Ramon Llull: *Le livre de l'ami et de l'aimé*, el 1953, i el 1958 poemes de Llull, Jordi de Sant Jordi i Ausiàs March en el volum *Trésor de la poésie universelle*. Aquesta tasca de traducció en doble sentit ens indica el domini lingüístic de Palau i Fabre, que coneixia el francés gràcies al seu entorn familiar, car la seua mare i l'avi n'eren parlants.

Per acabar l'inventari de traduccions cal consignar les que realitzà del dramaturg suec August Strindberg, *3 obres en un acte*, l'any 1983, amb la col·laboració de Hilveri Melgren, aquesta vegada motivat pel teatre. D'una manera especial cal destacar la traducció —en una edició singular de llibre en forma apaïsada que s'acosta al sobre de correus— de Mariana Alcoforado, *Cartes d'amor d'una monja portuguesa,* també per aEdicions del Mall, 1987. De l'obra, l'autor en fa la traducció, el pròleg i l'epíleg. Es tracta d'una aventura que, sens dubte, el fascinava, car la considerava "el més extraordinari epistolari d'amor que [havia] llegit mai". No content de fer un pròleg on explicava l'origen dels text i les versions, Palau fa un epíleg per tal d'advocar a favor de l'autenticitat de la història amorosa explicada a les cartes.

Aquest repàs d'obres traduïdes ens demana potser una recapitulació on caldria destacar la importància de la traducció per al poeta català. Una importància que, de bell antuvi, el porta a equiparar creació poètica amb traducció. I considerar la traducció com un quefer pròpiament poètic.

En el plànol de les traduccions concretes, Palau trasllada al català les obres de Rimbaud, de qui se sent pròxim; la de Balzac, *L'obra mestra inconeguda*, atret per l'interés de la seua temàtica pictòrica lúcidament abordada; i les cartes de Mariana Alcoforado, extraordinari inventari de les diverses posicions amoroses. Aitals llibres hom pot dir que tenen, en català, gràcies a la qualitat de les traduccions, l'estatus d'obres clàssiques. Palau hi esmerça un coneixement extraordinari del francés i del català i el resultat són uns textos de referència. Si les traduccions de Rimbaud semblen elaborades per algú que els ha escrit en un català ben genuí, *L'obra mestra inconeguda* té un llenguatge que s'acosta al classicisme, amb aire de sentència filosòfica, amb un punt arcaïtzant i dialèctic, però consubstancialment líric.

visat.

Primavera 2017

Traduir Ngugi wa Thiong'o

Josefina Caball

Quan l'editorial Raig Verd em va proposar traduir un llibre de memòries d'un autor kenyà, vaig acceptar-ho de seguida perquè, com a lectora, el gènere memorialístic sempre m'atreu i, a més, l'oportunitat d'endinsar-me en la història i en la societat d'un país del continent africà era massa temptadora per dir que no. I descobrir Ngũgĩ wa Thiong'o ha estat una experiència molt enriquidora, tant des del punt de vista literari com personal, en el sentit que m'ha aportat una visió des de dins, allunyada dels estereotips europeus, de la vida familiar i social en un poble africà.

Ngũgĩ wa Thiong'o, nascut el 1938, és autor d'assaigs, novel·les, obres de teatre i nombrosos articles; també és un prolífic conferenciant i un activista crític amb el colonialisme i amb els règims dels estats postcolonials, en els quals els efectes del colonialisme tant econòmic com cultural encara perviuen avui dia. El colonialisme cultural ha estat un dels cavalls de batalla en la carrera literària de Thiong'o pràcticament des del començament, la dècada dels seixanta. Si bé durant els primers vint anys de carrera va escriure en anglès, ben aviat va qüestionar el fet d'escriure en una llengua estrangera, com explicava l'autor mateix en una entrevista del 1977 a la revista kenyana *The Weekly Review,* poc després de publicar la novel·la *Petals of Blood*: «Com més anava, més decebut em sentia de l'ús de llengües estrangeres per expressar l'ànima de Kenya o per parlar de les condicions socials de Kenya. Crec que un poble hauria d'expressar les seves aspiracions nacionals i la seva història nacional en les diferents llengües autòctones de Kenya, inclosa la llengua autòctona principal, que és el suahili. Però totes les altres llengües africanes, com el kikuiu, el luo, el giryama, el kamba, el massai, formen part de la cultura nacional, i nosaltres ens hauríem d'expressar plenament en aquestes llengües, en comptes d'expressar-nos en llengües estrangeres com l'anglès». Aquell mateix any es va estrenar una obra de teatre titulada *Ngaahika*

Ndeenda (Em casaré quan vulgui), que va escriure conjuntament amb Ngugi wa Mirii en kikuiu, una de les llengües autòctones de Kenya i la principal de la seva regió; però després de la primera representació, l'obra va ser prohibida pel contingut de denúncia social i Thiong'o va ser detingut l'any següent. Arran de l'estada de gairebé un any a la presó, va decidir que a partir d'aquell moment escriuria les seves novel·les i obres de teatre en kikuiu, decisió que va argumentar àmpliament en l'assaig *Descolonitzar la ment,* publicat el 1986. Durant els quatre anys següents, va continuar escrivint teatre i articles periodístics, tot i que cada vegada tenia més problemes per representar les seves obres; d'altra banda, les novel·les i obres de teatre que havia escrit originalment en anglès es van anar traduint al kikuiu i al suahili. El 1982 un intent de cop d'estat a Kenya el va sorprendre a Europa, més concretament a Londres, on havia anat per a la presentació de les versions angleses d'una de les seves novel·les, *The Devil on the Cross,* i de la polèmica obra de teatre, *I will marry when I want*. Thiong'o ja no s'ha tornat a instal·lar al seu país. A partir d'aquell any i fins al començament dels noranta, quan es va traslladar als Estats Units, Thiong'o va portar a terme una intensa activitat com a conferenciant i professor convidat en diversos països europeus i als Estats Units. Actualment és professor a la Universitat de Califòrnia a Irvine. Pel caràcter reivindicatiu de les seves obres, la seva família no és ben rebuda a Kenya, i el 2004, durant una visita a la seva terra natal després de 22 anys d'exili, ell i la seva dona van ser agredits a casa seva.

Somnis en temps de guerra és el primer llibre d'una trilogia de memòries, en què Thiong'o ens parla dels seus anys d'infantesa, des dels primers records fins al dia que arriba al centre d'ensenyament secundari, on va començar la segona etapa de la seva educació. Aquest és el somni del petit Ngŭgĭ, estudiar, un somni que pocs nens de la seva condició social en aquells anys podien fer realitat. I el que li desperta aquest desig és la força i la música de les paraules que componen les rondalles i els contes que omplen les vetllades familiars. L'oralitat, la importància de la paraula, representa la tradició, els valors africans: els tractes es fan oralment i la paraula donada imposa un deure ineludible, els problemes entre veïns i entre familiars se solucionen per mitjà dels consells d'ancians, els cants són un mitjà per denunciar injustícies i conflictes. I quan el nen té deu anys i la seva mare li ofereix la possibilitat d'anar a escola, a la

fascinació de les paraules de la seva llengua s'hi afegirà l'encís dels relats de la història sagrada i de les lectures d'aquells primers anys escolars. En Ngũgĩ llegeix amb delit i està convençut que l'únic camí per poder escriure històries com les que llegeix és l'escola.

Des de la perspectiva d'un nen que observa el món adult del seu entorn rural, un món que de vegades no acaba d'entendre, Thiong'o ens parla de la seva extensa família, composta pel pare, quatre esposes i vint-i-quatre fills, i de l'intricat sistema de relacions entre tots els membres; i mentre va desgranant la història dels avis, dels pares i de la família més propera, ens va oferint pinzellades de la història del país durant la colonització britànica, des de mitjan segle xix fins als anys de les primeres accions de l'organització guerrillera del Mau-Mau. Descrivint escenes de la vida quotidiana d'una manera amable, de vegades amb ironia, Thiong'o reprodueix l'atmosfera d'injustícia i d'incertesa que es viu en un país colonitzat en uns anys convulsos, però, gràcies a la mirada infantil, la narració no transmet ressentiment, sinó que manté un distanciament lúcid i serè.

Els records no segueixen un fil lineal; ajuntant retalls d'aquí i d'allà, l'autor va component un quadre acolorit que plasma la riquesa i la vitalitat d'una terra i d'una cultura ancestrals. I quan arribem a l'última escena i veiem el petit Ngũgĩ davant l'entrada de l'institut, tenim ganes d'acompanyar-lo a dins per saber com continua la seva història. Però, per a això, haurem d'esperar el segon llibre de la trilogia.

visat.

Primavera 2017

Les versions teatrals de Joan Oliver o res més lluny de «La porta falsa i còmoda de les traduccions»

Anton Carbonell

Francesc Trabal escriu el 13 de març de 1939 una carta a Herman Ould, secretari general i tresorer del PEN Club a Londres, explicant-li la penosa situació dels escriptors exiliats a França, amb la intenció d'intercedir per la seva subsistència material i econòmica. Fa referència a Joan Oliver (1899-1986) i diu que, a banda de les dificultats per vestir-se adequadament, té la voluntat de marxar cap a l'Amèrica del Sud, perquè considera que, com a autor teatral, les seves obres més famoses es podran traduir al castellà i, a més, hi ha la companyia de l'actriu Margarida Xirgu que confia que es pot interessar per representar-les. Així és com l'escriptor sabadellenc afrontava un futur incert en l'exili xilè. En definitiva, Joan Oliver, tot i les circumstàncies adverses, tenia grans esperances de fer carrera literària en el camp teatral. I, com afirma en conversa amb Pere Calders, era un projecte molt pensat i assumit: «Quant al teatre, […], estic segur que jo hauria esdevingut un dramaturg més que no pas un poeta, si haguéssim guanyat la guerra i el país hagués pogut evolucionar normalment. Tenia aleshores i tinc encara ara una gran passió pel teatre. Jo hauria volgut ser director i autor del teatre de la Generalitat, tal com havia parlat amb el conseller Pi i Sunyer. No pas per programar només les meves possibles obres, sinó per a poder ser com Molière, modèstia a part, el qual podia veure les seves obres representades. ¿Com vols que els autors aprenguem a escriure teatre si no veiem les nostres obres a l'escenari, o les hi veiem en condicions precàries? ¿Com vols que el públic s'afeccioni al teatre i pugui discernir el bo del dolent? En conseqüència, he predicat, des dels temps de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que el teatre català hauria de viure molts anys d'aprenentatge amb traduccions».

Joan Oliver ja s'havia manifestat en un article publicat a la revista *Meridià* l'any 1938, en plena Guerra Civil, a favor d'un Teatre Nacional o Municipal, «ben dirigit i nodrit, d'antuvi, amb bones traduccions». Es tractava de disposar de «l'escola del bon teatre

estranger que ens serà lliçó i estímul». I, efectivament, aquesta és la línia que va seguir l'escriptor al llarg de la seva trajectòria com a autor teatral. Tot i la feblesa de la tradició dramàtica catalana, sempre valorava que hi ha prou aportacions estimables del teatre propi per ser considerades i, alhora, tenir molt en compte les bones traduccions d'autors clàssics i moderns. També, perquè una de les seves preocupacions era la creació d'un llenguatge teatral convincent i, en aquest sentit, pensava que podia contribuir-hi tant a través de l'obra pròpia com a partir de les seves versions del millor teatre universal.

És cert que arriba un moment (a partir dels anys seixanta) que experimenta una cert desànim com a autor i com a protagonista de la vida teatral del país. Així ho confessa a Montserrat Roig: «[...], em veig com un dramaturg frustrat, esberlat». I també, davant del panorama del teatre català, declara a Baltasar Porcel amb la seva rotunditat característica: «[...], vist el quadre, i sense prou empenta per a promoure un redreçament o almenys un endegament de l'escena professional (cosa que hem intentat més d'una vegada), vaig esquitllar-me per la porta falsa i còmoda de les traduccions».

De fet, Joan Oliver, quan retorna a Catalunya l'any 1948, després dels anys d'exili a Xile, s'implica a fons en la represa del teatre català en plena postguerra franquista. I si ens centrem en les traduccions o versions d'obres clàssiques i modernes que va fer, sobretot, en la dècada dels cinquanta, cal afirmar que es van convertir en un factor essencial per créixer com a autor teatral i per fer una aportació necessària al llenguatge i als recursos dramàtics de l'escena catalana. Per tant, no són en absolut una «porta falsa i còmoda». Ben al contrari, són una aposta exigent per superar les limitacions del teatre català i facilitar-ne la recuperació i la modernització. Com ha subratllat Miquel M. Gibert, Joan Oliver amb les traduccions té més la voluntat d'obrir camins al teatre català que la de servir una determinada opció estètica que li resultés pròxima com a autor. A més, no deixa mai de tenir present la realització escènica de les obres teatrals que tradueix i l'enriquiment expressiu que comporten per a la llengua catalana: «[...], pretenia traduir amb una fidelitat compatible amb la fluïdesa teatral i un irrenunciable sentit de l'idioma o, de vegades, fer una versió escènicament viable i lingüísticament creïble. Per tant, les traduccions i versions de l'autor esdevenen un instrument tant o més destacat que la seva obra

original en la creació d'una llengua dramàtica moderna i eficaç».

El misantrop, de Molière, una obra clàssica en versió modèlica de Joan Oliver

Joan Oliver havia publicat, en els moments inicials de l'exili, *Cucurell o el cornut imaginari*,una versió de la comèdia de Molière, a la revista *Catalunya* (Buenos Aires, novembre de 1941). Però quan, retornat a Barcelona, afirma, en una carta a Xavier Benguerel (22-VI-1948), que està traduint *El misantrop* sap que s'enfronta a «l'obra potser més madura i més seriosa» del comediògraf francès: «[...], hi ha una gran densitat expressiva i una certa complicació de sentiments, expressats d'una manera molt matisada. Crec que és [més] difícil que el *Tartuf*». Veu que, tot i les dificultats, aconsegueix de vèncer els primers obstacles i se'n sent satisfet. Engrescat amb el projecte, pensa fer arribar la versió a Carles Riba perquè, si la valora, faci gestions amb un grup de mecenes milionaris (Fèlix Millet i Maristany, entre altres) per proposar-los el finançament de la traducció de l'obra completa de Molière. De la mateixa manera que havien beneficiat escriptors com Riba (amb l'*Odissea*) i Sagarra (amb les obres de Shakespeare), Joan Oliver era conscient que, amb l'ajuda d'aquests mecenes, podria resoldre els problemes econòmics amb què s'havia trobat des que havia tornat de Xile. Malauradament, l'escriptor sabadellenc no va tenir l'oportunitat d'embarcar-se en aquesta empresa tan ambiciosa. No el devien ajudar gaire els problemes que no va parar de tenir amb les autoritats i la policia franquistes (l'any 1948 va patir diversos escorcolls domiciliaris i durant el mes de març de 1949 va passar deu dies a la presó Model de Barcelona).

En una carta a Benguerel del 7 d'agost de 1948 anuncia que ja ha acabat la versió d´*El misantrop* i que l'ha fet arribar a Carles Riba. L'amic Benguerel li elogia la feina feta, de manera entusiasta: «De debò, Joan, pels fragments que m'has enviat, crec que has fet una traducció perfecta. La lectura del "teu" Molière dóna la sensació d'una cosa sòlida, els versos queden ben travats; alguns superen l'original (ho dic amb tota consciència!) en el sentit de posseir una major riquesa lèxica» (carta del 23 d'agost de 1948). L'intercanvi epistolar entre Joan Oliver i Xavier Benguerel té un gran interès per conèixer el procés creatiu de la versió de l'obra de Molière, que s'allargà fins a l'any 1951, quan s'edità finalment el llibre de bibliòfil, il·lustrat amb aiguaforts i boixos de Granyer, després de superar problemes econòmics, de censura i de permisos administratius. Hi ha

uns comentaris molt reveladors de Joan Oliver en una carta a Benguerel (21 de juny de 1949) sobre la feina de comprensió i de traducció d'una obra clàssica com *El misantrop*, després d'haver-ne fet moltes lectures: «[...] Penetrant una obra t'hi fas vell, vull dir que hi guanyes una experiència intensiva, et familiaritzes amb el llenguatge de l'autor, fins i tot amb els seus vicis d'estil, que en Molière no són pocs. No es pot fer una traducció a primer cop d'ull, ni a segon, ni a cinquè, més que més quan es tracta d'un autor del segle XVII. [...] Per traduir bé es necessita posseir els dos idiomes i *a més* tenir el *sentit traductiu* (passez le mot), un sisè sentit que exigeix molta atenció i *ulleres*. El traductor també té un altre perill: enamorar-se de certes solucions que sorgeixen com per miracle, que són "dons de l'àngel dolent", del temptador. Saber distingir entre les inspiracions de l'àngel bo i les altres és a vegades difícil, i fins i tot impossible. L'amor encega, i l'amor que més encega és l'amor propi».

L'edició (Aymà, 1973) que es va fer de les tres obres de Molière adaptades per Joan Oliver (*Cucurell o el banyut imaginari*,*El Misantrop* i*El Tartuf*) va encapçalada per una «Lletra oberta», que conté algunes reflexions interessants sobre la feina del traductor. Després de declarar «temerària» i «impossible d'acomplir en forma passablement satisfactòria» la traducció en vers d'una obra important, escrita originalment en vers, qualifica d'il·lusori el procediment d'encabir en cada alexandrí català «tots els mots i tots els conceptes que conté cada alexandrí francès». És conscient que cal «contreure, seleccionar, capgirar, potser tergiversar paraules i idees; cercar –i no sempre trobar– expressions afins, formes i nocions equivalents o semblants a les de l'original o a penes aproximades». Tot, a la fi, per haver d'acceptar la inevitable «infidelitat» al text original: «En altres paraules: les meves versions són –és a dir, volen ser–, fins a cert punt, una refosa».

Tanmateix, les dues dècades que Joan Oliver va dedicar a fer i refer les seves traduccions del *Misantrop* i del *Tartuf* per millorar-les van ser una experiència i un aprenentatge d'escriptor absolutament gratificants: «Reeixir –o pensar-m'ho– quan tradueixo un autor que estimo fins a l'admiració i l'enveja, em proporciona un acontentament molt distint, i més ple, del que em procura rematar un poema que l'autocrítica de moment aprova. Em pregunto per què. Sospito que és el plaer de l'enamorat que aconsegueix suscitar un

somriure franc als llavis de l'estimada; i potser hi afegiria un altre incentiu: l'orgull de sentir-se, en certa mesura, col·laborador o torsimany del geni. Si no som uns pedants, dubtem sempre de nosaltres mateixos, però l'excel·lència del model traduït és una fermança que avala, per extensió, el modest treball del deixeble».

Hi ha, també, en aquestes traduccions de Molière l'admiració de Joan Oliver pel comediògraf que escriu per al teatre i per a un públic. Per això aposta per un llenguatge col·loquial, viu, comunicatiu. Perquè, en definitiva, «les presents versions han estat fetes pensant sempre en l'escena i en el públic, per hipotètics que siguin l'una i l'altra». En aquest sentit, quan la seva versió d'*El misantrop* va ser estrenada, amb un gran èxit artístic i de públic, al Teatre Romea de Barcelona el dia 25 de març de 1954, amb la direcció d'ell mateix, Joan Oliver devia sentir l'íntima satisfacció d'apropar-se una mica més a l'obra i a la personalitat dramatúrgica del seu estimat Molière. L'impacte d'aquesta representació va ser important. Ricard Salvat parla de la «fascinació verbal de la traducció admirable d'*El Misantrop*». I Feliu Formosa s'hi refereix amb aquests termes: «Aquest era el primer contacte que jo tenia amb el teatre com a "acte de servei i de fe en una llengua i en una cultura"» (mots d'una entrevista d'Oliver amb Baltasar Porcel, *Serra d'Or*, febrer del 1966). «Uns quants anys abans de la naixença de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, Oliver actuava com a director escènic i assolia, pel que jo recordo, un espectacle extraordinàriament reeixit, a la importància del qual contribuïa sens dubte la qualitat de la traducció».

***Pigmalió*, de George B. Shaw, una obra contemporània anostrada per Joan Oliver**

En una carta a Josep Ferrater Mora (21 de gener de 1957), Joan Oliver comenta: «[...] he fet una adaptació de *Pigmalió* de Shaw, al català. L'acció passa a Barcelona, època actual. Especulo amb les diferències entre el llenguatge parlat i l'escrit. Va ser un èxit de lectura». Integrat en l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), l'escriptor no sols s'aplica a les versions de clàssics com Molière o Goldoni, sinó que també mostra un interès especial per autors i obres rellevants del teatre contemporani. És el cas de *Pygmalion* (1913), de George Bernard Shaw, i d'autors com Txèkhov i Bertolt Brecht, entre altres. És indubtable que Joan Oliver se sentia esperonat a fer aquestes versions no únicament per gust personal o per necessitat econòmica. Hi havia uns factors essencials que, com a home de

teatre, l'impulsaven a la feina de la traducció: el fet de contribuir a la recuperació i renovació teatral catalana i la possibilitat de la representació que li oferia l'ADB.

Joan Oliver presenta el seu *Pigmalió* (1957) com una «adaptació lliure», que el porta a fer, com ha dit Miquel M. Gibert, una veritable «apropiació significativa de la comèdia». Mentre que en l'obra de Shaw l'acció se situa al Londres del 1913, Oliver la trasllada a la Barcelona del 1957: així el Covent Garden es converteix en el Palau de la Música Catalana, Eliza Doolittle esdevé la florista de la Rambla Roseta Fernandes i el professor Higgins és ara Martí Jordana. Per tant, hi ha una declarada intencionalitat d'apropar l'obra a la realitat històrica dels espectadors i no es defugen ni les referències a la burgesia catalana ni a la situació política del franquisme. Com apunta Miquel M. Gibert, hi ha tres elements reveladors en aquest sentit: «l'esment de les dificultats per parlar en públic; la presència d'una burgesia de nous-rics –que el públic de l'estrena havia de vincular als negocis grassos i tèrbols de la postguerra, al món dels estraperlistes– i l'elaboració d'un dialecte popular-marginal».

Tanmateix, un element que singularitza l'adaptació que Joan Oliver fa de l'obra de Shaw és la reflexió que ens proposa sobre la realitat lingüística catalana en unes circumstàncies de limitació i persecució de la llengua pròpia a càrrec del franquisme. A través dels personatges de Roseta i de Quim Fernandes, Oliver elabora un dialecte urbà autòcton que substitueix el *cockney* londinenc de l'obra original de Shaw. D'aquesta manera, Roseta s'expressa en una mena de xava barceloní que sembla, d'entrada, oposar-se a la parla culta del professor Jordana. Però la intenció d'Oliver no és la de criticar la parla de la florista (com sí que fa G.B. Shaw), sinó més aviat reivindicar-la; i d'aquesta manera, tal com observa Joan Casas, afegir «a la irònica crítica social una crítica solapada al model de llengua». I en aquesta orientació de l'obra és ben clar, com subratlla Joan Sellent, que la versió catalana «va més enllà i aconsegueix incrementar l'antipatia que desperten l'actitud i el caràcter de l'atrabiliari professor Jordana per la via del model de llengua que fa servir: un català correctíssim, això sí, però encarcarat, esquitxat amb molts dels tics més afectats del noucentisme i amb més limitacions expressives que el de la florista Roseta abans de ser sotmesa a l'experiment (un cop "reeducada" lingüísticament, Roseta parla un català tan o més encarcarat que el del seu professor)».

S’ha remarcat que tant Joan Oliver, amb la seva versió de *Pigmalió*, com Salvador Espriu, amb *Primera història d’Esther* (1958), fan un veritable homenatge i una elegia a un model de llengua popular que està en perill d’extingir-se per culpa de la repressió lingüística i de la contaminació imparable del castellà. Però Joan Oliver, des de la perspectiva d’intel·lectual crític i lliurepensador que el definia, «no estalvia tampoc les ironies contra la tendència al cultisme pedantesc, a la hipercorrecció que anul·la tota vitalitat i és símptoma d’endogàmia tribal», com diu Joan Casas. Perquè el parlar xava de la Roseta no és en absolut un català empobrit, tot i la contaminació del castellà i les incorreccions normatives; ben al contrari, «Oliver acoloreix la parla de la florista amb uns recursos expressius que a estones fan semblar el registre del professor Jordana encara més opac i encarcarat», destaca Joan Sellent. En les primeres intervencions de la Roseta, després que li han tirat per terra la panera de flors, trobem una sèrie d’expressions singulars, típiques, genuïnes i de creació autònoma, al costat de les seves peculiaritats fonètiques: «Pasterada! Tot a can Taps! ¿Que té elsuis al clatei aquet pera?», «¿És aixòs lo que aprenen als col·lègits de pago? L’estapliment a la missèria! I amb el fangueig que hi ha! Aquesta sí que serà la nit del lloro! Tot per culpa d’un mec que més valdría...».

La riquesa lingüística de la parla de la florista no és, evidentment, reflex de la realitat, sinó una pura ficció d’aquell català que hauria pogut desenvolupar-se sense amenaces, amb tota la seva diversitat de registres i en tots els àmbits socials, lluny de la situació repressiva provocada pel franquisme durant la postguerra. Per tant, Joan Casas l’encerta plenament quan defineix el parlar de la Roseta com «un sensacional pastitx, una síntesi feta amb records de les parles populars de preguerra, l’invent d’un llenguatge ja inexistent». El públic, format pel sector minoritari d’una burgesia de tendència catalanista liberal, que va assistir el 26 de maig de 1957 a la representació de l’ADB devia «deixar-se endur per la il·lusió de realitat que els oferia aquell peculiar i radical anostrament del *Pygmalion* de Shaw», tal com observa Joan Sellent. Perquè, més enllà de les parets del teatre, la situació de la llengua catalana era tota una altra.

La introducció en el *Pigmalió* de Joan Oliver d’algunes escenes i rèpliques totalment originals afavoreixen tant la vivacitat expressiva dels diàlegs com l’ambientació en la societat catalana dels anys

cinquanta. La impressió que l'obra va provocar en els espectadors va ser enlluernadora. Així ho denotava Ricard Salvat: «Voldria recordar que quan vàrem tenir la sort d'escoltar aquest monument d'intel·ligència i d'ironia, la nit històrica per al teatre català en què aquesta recreació verbal del text es va estrenar a Barcelona, vàrem sentir una veritable emoció. Simple i pura emoció de la paraula». Perquè, en definitiva, el valor més destacable de la versió de *Pigmalió* és haver superat la pura literalitat per una feina de creació, sobretot lingüística, que ha acabat sent memorable per al teatre català.

Dos autors clau adaptats i recuperats per al teatre català: Txèkhov i Brecht

Calia destacar el paper rellevant que juguen les versions de Joan Oliver d'*El misantrop*,de Molière, i de *Pigmalió*,de George B. Shaw, en l'obra teatral de l'autor, sobretot pel que tenen d'adaptació elaborada dels seus interessos artístics i de les seves inquietuds intel·lectuals. Podríem dir, en aquest sentit, que l'anostrament de dos autors cabdals del teatre contemporani, com Txèkhov i Brecht, també comporta per a Oliver una implicació personal que va més enllà dels encàrrecs que li pogués fer l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

Joan Oliver es va interessar l'any 1925, primer, pels contes de Txèkhov, que va llegir en traduccions castellanes, a partir de les quals en va publicar algun en català en revistes de vida efímera. El mateix any va adquirir a París les obres completes de Txèkhov en francès. La lectura del teatre de l'autor rus no li va resultar, d'entrada, prou atractiva. Però a l'exili va descobrir-ne de nou l'obra dramàtica i, llavors, li va semblar extraordinària: «Hi vaig trobar un amor profund de l'autor envers els seus personatges, gent fracassada, il·lusionada a estones, submergida en ambients estantissos, pobres, sense sortida. Un teatre sense tesis, sense demagògia social. El vaig preferir a Ibsen i a Strindberg, a Andreiev, que fins aleshores per a mi havien estat grans figures».

Precisament, *Un prometatge*, una de les seves versions de Txèkhov, va ser la primera obra teatral estrangera, presentada en català l'any 1952, que va tolerar el règim franquista. Oliver era conscient que n'havia fet una traducció molt lliure: «potser amb massa desimboltura en vaig permetre d'afegir-hi alguna rèplica i

d’accentuar-ne alguna altra». En una carta del 19 de gener de 1952, Xavier Benguerel el critica de manera contundent: «Perdona que et digui que no estic d’acord amb el teu procediment *Prometatge*-Txèkhov. Ni que tampoc en diguis una “adaptació” malgrat tots els procediments. Crec que cal traduir… i prou! Crec que es pot transigir només en adaptar coses “insignificants”: noms de persones i coses que no lliguen amb l’ambient del país en el qual l’obra serà representada». La resposta de Joan Oliver (carta de 31 de gener de 1952) als retrets de Benguerel és molt reveladora de la seva opció a l’hora de traduir: «Dius que no estàs d’acord amb les adaptacions. En principi tens raó. Però pensa que en el meu cas es tracta d’una obreta russa traduïda directament del francès. Puc saber per ventura fins on arriba la fidelitat del traductor del qual tradueixo? Aleshores, tot traduint, se m’han acudit paraules, imatges, interjeccions, etc.; petits canvis o petits afegits que de fet fan l’obra més divertida. Ho he constatat en els assaigs. El que no he fet és anar contra l’esperit de l’obra, ni contra el caràcter dels personatges. He accentuat certs passatges, només. He afegit pintoresc a la farsa».

Joan Oliver fou molt respectuós amb l’esperit de les obres de Txèkhov. En va fer un nombre considerable de versions (*El cant del cigne*, *L’ós*, *Un prometatge, L’aniversari*, *Els danys del tabac*, *La gavina*, *Les tres germanes*, *El cirerar*, publicades en un volum d’edicions Aymà l’any 1982) i és indubtable la seva utilitat i vigència, perquè són les obres més representades del teatre que Oliver va traduir. La proximitat personal i l’admiració envers les obres teatrals de l’autor rus es deixa sentir en aquestes paraules de la «Nota preliminar» que va escriure per introduir l’edició de *Les tres germanes*: «[…] un teatre que aconsegueix de transfondre a l’escena, amb coneixement, honestedat i noblesa, el pes del passat i del present, les nostres misèries morals i també les nostres esperances. Fixem-nos-hi: Txèkhov no judica mai les seves inoblidables i lamentables criatures, car, com digué ell mateix, estimava profundament, irremeiablement, entre la decepció i la fe, mig piadós i mig resignat, l’aventura de les nostres vides amb llurs insuficiències, llurs somnis, llurs dramàtiques contradiccions».

Entre els papers del Fons Joan Oliver de l’Arxiu Històric de Sabadell, hi ha molts escrits dedicats a la figura i a l’obra del seu admirat Txèkhov. En el marge d’un d’aquests textos, hi ha una nota manuscrita molt expressiva d’aquesta devoció: «Us dic que em sento

mòdicament orgullós del fet que unes determinades circumstàncies m'hagin permès de contribuir a aquest anostrament de Txèkhov –bé que sempre he lamentat la inexistència d'un altre Andreu Nin per a oferir-vos unes magistrals versions directes del rus».

En l'entrevista de Montserrat Roig a Joan Oliver, l'escriptor comentava amb un cert orgull: «Vam fer per primera vegada Bertold Brecht a Espanya, a la Península, en una funció que va ser prohibida mitja hora abans d'aixecar-se el teló, i que, després de tres o quatre mesos, vam poder representar». *L'òpera de tres rals*, que Joan Oliver considerava «un dels clàssics més importants del teatre contemporani» i que «conserva la seva força d'ariet anticapitalista», es va estrenar al Palau de la Música Catalana el 12 de novembre de 1963, sota la direcció de Frederic Roda, en la que va ser l'última representació pública de l'ADB. La versió catalana es va fer, com en el cas de Txèkhov, a partir de la traducció francesa de l'original alemany. La intenció d'Oliver era fer amb el text de Brecht una adaptació semblant a la que havia fet amb el *Pigmalió* de Shaw i traslladar el món de l'hampa anglesa de ficció al submón dels pinxos del barri xinès barceloní del principi del segle XX. Com explica Feliu Formosa, que es va encarregar d'adaptar els textos de les cançons de l'obra, gent de l'ADB el va convèncer de mantenir-se fidel a l'original, perquè «pensaven amb un criteri respectable que calia estrenar un Brecht tal com era, ja que aquest autor era representat per primera vegada d'una manera no "clandestina" en llengua catalana». Més tard, el 29 de març de 1984, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya va promoure una nova representació de *L'òpera de tres rals*. Feliu Formosa i el director Mario Gas van recuperar la idea de Joan Oliver d'ambientar l'obra de Brecht en la Barcelona de l'Exposició Internacional del 1929. Amb un respecte absolut pel llenguatge de la versió de l'escriptor i sota la seva supervisió, es va establir el text definitiu que va ser publicat el mateix any i incorporat al seu volum de *Versions de teatre* (1989).

Valor de les versions teatrals de Joan Oliver en la seva obra literària

Com hem vist, gran part de les versions teatrals de Joan Oliver responen als encàrrecs fets per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, en la qual l'escriptor exercia funcions d'assessor. En aquest sentit, caldria referir-se també a obres com *El criat de dos amos*,de Goldoni, que sintonitzava amb la necessitat de traduir clàssics europeus i que

es va representar l'any 1956. *L'anunciació a Maria*,de Paul Claudel, va ser traduïda per Joan Oliver i Ferran Canyameres, a iniciativa de l'actriu Montserrat Julió, encara que va ser acollida dins de la programació de l'ADB l'any 1956. A instàncies de l'entitat «L'Alegria que Torna» (que fomentava una funció teatral anual adreçada a l'alta burgesia més selecta i adinerada, veritable font d'ingressos per a la supervivència econòmica de l'ADB), va fer una versió del vodevil *Un barret de palla d'Itàlia*,d'Eugène Labiche, una obra en què l'autor no deixa d'expressar una dura crítica de l'avidesa del guany, la hipocresia, la corrupció de la burgesia del seu temps. Es va representar l'any 1960 i Joan Casas en fa el comentari següent: «Joan Oliver devia xalar com un ximplet traslladant la implacable màquina de fer teatre de Labiche al seu català fluent, versemblant i eficacíssim. Jo diria que en són una mostra els noms amb què va rebatejar alguns dels personatges del vodevil, com la Marquesa de Praliné, la Vídua de Papatou, la senyora Delapierre, la senyoreta de Chantematins o la senyora Musaraigne».

L'any 1958 tenia enllestida la versió de *Tot esperant Godot* de Samuel Beckett, que posa en evidència l'interès d'Oliver per l'actualitat teatral internacional i per textos declaradament innovadors. L'obra de Beckett no es va representar en la temporada 1958-1959 de l'ADB, tot i que va ser llegida per l'entitat; la va estrenar al final de la dècada dels seixanta el Teatre Experimental Català. Joan Casas en fa una referència interessant: «El rígid ascetisme verbal de Beckett s'avé malament amb els "anostraments" oliverians. La paraula pelada de l'irlandès exigeix dels traductors una contenció que, en general, Oliver va saber mantenir». I Joaquim Molas, en el pròleg a l'edició de *Tot esperant Godot*, remarca que «la traducció que Joan Oliver ens dóna potser és més fidel a la violència espiritual de l'obra que a la lletra. Ha sabut trobar, en cada cas, l'expressió col·loquial catalana equivalent a la francesa, [...]». Altres traduccions com *Visquem un somni*,de Sacha Guitry, *Anònim venecià*,de Giuseppe Berto, i *Ubú rei*,d'Alfred Jarry, estan fetes per encàrrec o per iniciativa del mateix Oliver. La versió de l'obra de Jarry va ser editada l'any 1983 i no va pujar a l'escenari.

Un balanç de les versions teatrals de Joan Oliver ens porta a destacar la importància d'aquesta activitat creativa en l'obra literària de l'escriptor. La incorporació de textos decisius del teatre universal complementa, com ha apuntat Feliu Formosa, una feina molt

valorable en el terreny del llenguatge teatral que queda reflectida en la pròpia obra dramàtica. L'esforç per la intel·ligibilitat, la voluntat de claredat, la capacitat de saber usar de forma lliure i inspirada la riquesa lèxica que posseïa, el sentit expressiu i col·loquial del diàleg i de la versemblança escènica determinen una contribució memorable al teatre català. Ricard Salvat, amb una certa contundència, ho deixa ben clar: «El que Josep Pla va fer amb la prosa catalana, ara ja sabem que Joan Oliver ho va fer amb el llenguatge modern teatral».

D'altra banda, la seva implicació, amb les seves versions teatrals i amb la pròpia obra dramàtica, en la posada en marxa del teatre independent en l'època fosca i difícil de la postguerra franquista és un element més del seu activisme, com a escriptor i intel·lectual digne i compromès, a favor de la literatura catalana.

Referències bibliogràfiques

Àlbum Joan Oliver. Coordinat i fet per Anton Carbonell. PEN Català, 2016.

Benguerel, Xavier / Oliver, Joan. *Epistolari*. Barcelona: Edicions Proa, 1999.

Fons Joan Oliver. Arxiu Històric de Sabadell

Formosa, Feliu. «El teatre». A: *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, 1969.

Gibert, Miquel M. *El teatre de Joan Oliver*. Barcelona: Institut del Teatre, 1998.

Oliver, Joan. *Versions de teatre*. Pròleg de Joan Casas. Barcelona: Edicions Proa, 1989.

— «Lletra oberta». A: Molière. *El banyut imaginari-El Misantrop-El Tartuf*. Barcelona: Aymà, 1973.

Oliver, Joan / Ferrater Mora, Josep. *Joc de cartes (1948-1984)*. Barcelona: Edicions 62, 1988.

Oliver, Joan / Calders, Pere. *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Editorial Laia, 1984.

Riera, Ignasi. *Joan Oliver / Pere Quart. L'inventor dels jocs*. Barcelona: Edicions Proa, 2000.

Sellent, Joan. «Jocs de llenguatge en escena». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 58 (2015).

Vallverdú, Francesc. «Pròleg». A: Joan Oliver. *Pigmalió*. Barcelona, Edicions 62,

visat.

Primavera 2017

Anostrar Petrarca

Miquel Desclot

Com ja he explicat algun cop, vaig començar a traduir sonets de Petrarca d'una manera tan impremeditada que no vaig tenir temps de plantejar-me criteris específics per a aquella feina que semblava ocasional. Necessitava uns quants sonets del gran toscà per a una conferència sobre el madrigal italià del segle XVI, i em vaig trobar que dos o tres d'aquells sonets no s'havien traduït mai al català; de manera que m'hi vaig posar sense pensar-hi gaire, per cobrir ràpidament una necessitat immediata. Però aquell començament va tenir conseqüències també immediates, i al cap d'un any ja havia acumulat prou traduccions de poesies del *Cançoner* que no s'havien traslladat mai al català per pensar a publicar-les d'una manera o d'una altra. En aquell punt, un dia vaig tenir la debilitat d'ensenyar-les al poeta Ángel Crespo, reconegut responsable d'una *Divina comedia* i un *Cancionero* en castellà, i l'home de seguida em va convèncer, amablement però severament, de no conformar-me amb aquell tast i d'emprendre sense dilacions la traducció de tot el *Cançoner*. Haig de confessar que, per estrany que pugui semblar, la idea ni tan sols no m'havia passat pel cap, però l'engrescament del poeta castellà se'm va encomanar amb facilitat i d'aquesta manera tan senzilla vaig acceptar l'envit sense més embuts.

Encara que inicialment no m'havia pogut aturar a reflexionar com havia de traduir la poesia de Petrarca, sí que tenia clara una convicció fonamental que devia més a l'instint que a la raó, i que m'ha acompanyat sempre des dels primers intents de traducció poètica, en plena joventut. És a dir, que cada poeta ja ens sap comunicar ell mateix la manera com vol sonar en la nostra llengua, i que només cal saber callar i escoltar-lo amb atenció, sense voler imposar-li res més de nosaltres que la voluntat de servir-li les paraules de la nova llengua. Cada poeta ens «dicta», per un obscur canal de freqüència inexplorada, els seus versos en la llengua dels nostres pares. Crec que aquest ha de ser el mateix canal per on ens

arriba allò que hem convingut a dir-ne la inspiració. Petrarca dicta d'una manera diferent de Shakespeare, com Hardy dicta d'una manera diferent de Prévert, o Goethe de Dante. S'ha de reconèixer, però, que l'esmentat canal és també de freqüència irregular, i que sovint no forneix un so prou clar i net; quan això passa, ens hem d'arriscar a interpretar allò que ens sembla que sentim, i és evident que tot sovint ens equivoquem miserablement.

Així i tot, la continuada intimitat amb el poeta que una obra de gruix ens procura ens ajuda a afinar progressivament la percepció de la seva veu, encara que ens arribi amb interferències i distorsions, la qual cosa tampoc no és cap garantia d'encert.

La primera evidència que s'imposa en començar a traduir sonets del poeta que va universalitzar aquesta forma italiana és que el resultat no es pot limitar a proposar poemes de catorze versos i prou: els poemes han de ser veritables sonets en català, resolts en catorze decasíl·labs rimats distribuïts en dos blocs de dos quartets i dos tercets, respectivament. Podria semblar que aquest principi tan estricte havia de forçar els sonets catalans a invencions més o menys desviades del text original. Res més lluny de la realitat: Carles Riba ens va ensenyar amb la seva mítica *Odissea* que la millor manera de traduir poèticament és traduir tan arrapat al text original com es pugui. De bon principi, doncs, vaig començar per respectar escrupolosament l'esquema de rimes de cada sonet, conscient que les solucions petrarquianes van esdevenir models per als poetes de tot Europa durant segles. Només en un sol cas, en un sonet especialment revés, vaig haver d'introduir una cinquena rima a l'esquema original de quatre; valgui, doncs, com a excepció a la regla. En escometre les altres formes del llibre, fossin balades, madrigals o cançons, vaig mantenir el mateix criteri de respectar la mètrica i l'esquema de rimes originals. En el cas particular de les cançons, el gènere més difícil de traslladar del llibre, vaig intentar mantenir com en els altres gèneres el criteri bàsic de no repetir cap rima al llarg del poema; però observar aquest criteri en un sonet de catorze versos, és clar, no és el mateix que observar-lo en una cançó de cent quaranta! Val a dir que al principi encara ho vaig aconseguir, però a mesura que avançava en les cançons més complexes vaig comprendre que un excés de rigidesa en aquest aspecte em portaria fàcilment a esgarriar-me massa enllà del text original. Cal tenir en compte, a més, que la pèrdua de la síl·laba post-tònica de l'acusatiu

llatí fa que diverses rimes de l'italià es resolguin en català en una de sola (per exemple, *vento*, *gente* i encara el gerundi *movendo* queden en *vent*, *gent* i *movent*; és a dir, les tres rimes italianes *-ento*, *-ente* i *-endo* es redueixen a una sola *-ent* en la nostra llengua), cosa que restringeix la varietat del rimari català per esguard de l'italià. Així, doncs, a desgrat de tenir present, com em xiuxiuejava Petrarca a l'orella, que la recerca de la perfecció formal feia part per a ell de la recerca de la perfecció espiritual, vaig claudicar en aquest punt i em vaig avenir a repetir alguna rima dins una cançó, procurant sempre que hi quedés almenys prou allunyada de la primera aparició perquè l'orella l'hagués poguda oblidar.

Però, és clar, la literalitat poètica no es basa tan sols en la replicació de les formes mètriques i estròfiques, sinó també en el seguiment de prop de la sintaxi i del lèxic, fins allà on ens ho permetin els nostres propis recursos lingüístics, naturalment. Pel que fa al lèxic, cal tenir en compte que Petrarca va reduir el seu a un mínim indispensable: com a toscà desterrat de la Toscana des d'infant, no va viure en plenitud la llengua dels seus pares, i no es va poder sentir fascinat com Dante per la riquesa efervescent de la llengua popular, fins al punt que va abraçar amb passió el llatí clàssic com a llengua literària i fins i tot com a llengua d'ús domèstic. El toscà de la seva poesia amorosa és una destil·lació de la llengua dels pares, sovint reconduïda aristocràticament a les seves arrels llatines. En definitiva, el toscà de Petrarca que va servir de model literari a Pietro Bembo i als poetes del segle XVI és una llengua inventada, un idiolecte literari elaborat amb gust i amb cura per un escriptor de vastíssima cultura i d'infinits recursos. A l'hora de servir-li les paraules catalanes, doncs, m'ha calgut anar amb compte d'evitar aquelles que no haurien entrat en el seu univers restringit, encara que més d'una vegada, sobretot forçat per la rima, he tingut la sensació de desobeir vergonyantment el dictat del poeta. Alhora, l'enriquiment de la llengua toscana a través del llatí clàssic recobrat per Petrarca em suggeria un enriquiment paral·lel del català a través de la nostra pròpia llengua clàssica, tan lamentablement apartada de la formació escolar que hem rebut. En certa manera, doncs, el toscà inventat de Petrarca queda poc o molt reflectit en un català «inventat» a propòsit i en exclusiva per al seu *Cançoner*. Potser ningú no ha sabut inventar un idiolecte literari com Carles Riba per a la seva *Odissea*, però en definitiva aquest és justament l'ideal de tot escriptor, sigui traductor

o no.

Tractant-se d'un transvasament entre dues llengües romàniques tan pròximes, la sintaxi de la traducció poètica de Petrarca es pot acostar remarcablement a la de l'original sense forçar gaire la naturalitat de la llengua nova que l'acull. Així ho he intentat, doncs, sempre que he pogut, fins i tot en casos que poden resultar sorprenents per a un lector actual, com ara el de la concordança guerxa en frases amb un subjecte bimembre o trimembre i un verb en singular, on el verb concorda només amb el primer membre del subjecte. De vegades, en canvi, l'evolució del català central, que és el meu dialecte, m'ha obligat a allunyar-me de les solucions originals; penso, per exemple, en el cas de la primera persona del present d'indicatiu de la majoria de verbs, que en el meu català adopta una terminació en *-o* que la fa pràcticament inviable com a rima amb substantius, adjectius o adverbis. Així, doncs, quan el text de Petrarca introdueix una rima en primera persona d'indicatiu, jo he hagut de buscar gairebé sempre una altra mena de solució sintàctica, més o menys apartada de l'original.

La sintaxi de Petrarca és sovint complexa, com a reflex del seu ric pensament construït en un llatí no gens vulgar, i de vegades no és fàcil d'entendre a la primera lectura. També en aquests casos he volgut seguir el dictat del poeta, sense la més mínima temptació d'esmenar-li la plana i fer-lo més llegidor (cosa, per cert, que ja m'ha valgut alguna crítica adversa). En lloc de buscar solucions més digeribles per al lector d'avui, he preferit aclarir les dificultats en un aparat de notes semblant al que necessita un lector italià actual del text petrarquià. M'he limitat, doncs, a obeir el xiuxiueig a cau d'orella del poeta, i crec que he actuat com calia, encara que no sempre l'hagi sabut obeir prou bé.

Pel que fa a la prosòdia, haig de dir que al començament em vaig decantar per una prosòdia clàssica, sense tanmateix pretendre emular els versos medievals d'Ausiàs March. De seguida, però, se'm va fer evident que per aquell camí em costaria d'igualar la musicalitat dels versos petrarquians i sobretot la seva densitat. Encara que l'extensió sintagmàtica del lèxic italià és sempre superior a la del català, la facilitat d'aglutinació vocàlica de la llengua transalpina (i el fet que els plurals hi acabin en vocal i no en consonant) fa que un *endecasillabo* pugui encabir un contingut molt més compacte del que podria semblar a priori. Vaig haver d'admetre,

doncs, la llicència habitual de la sinèresi en el contacte vocàlic entre paraules, cosa que no hauria fet mai un Jordi de Sant Jordi, posem per cas.

Sobre la rima, vaig partir de la fonètica del meu propi dialecte, però, com en altres aspectes de la llengua que vaig anar construint per al *Cançoner*, vaig haver de decidir-me sovint per una fonètica supradialectal que anés més enllà de la meva pràctica. Així, per exemple, la terminació en *-ecte*, que en el meu dialecte central vacil·la entre una pronúncia tancada i una d'oberta, l'he comptada sempre com a oberta, com fan els dialectes occidentals. Semblantment, he rimat totes les terminacions en *-or* independentment de si la r emmudia en la meva parla (puc rimar *amor* amb *honor*, però també amb *pastor*), tot i que quan m'ha convingut també les he fetes rimar amb *-ó* (*pastor* amb *cançó*). Etcètera.

Però més enllà de totes aquestes qüestions formals i lingüístiques, que responen a decisions poc o molt racionalitzables, hi ha en la traducció poètica, com apuntava al començament, un important factor instintiu que es resisteix a la verbalització mateixa. Un instint que ens guia en decisions poètiques que no sabríem explicar, però que creiem dictades per aquella veu, sentida o pressentida, del poeta. Aquella veu que potser hauríem d'anomenar sense més embuts *inspiració*.

visat.

Primavera 2017

De les diverses maneres de traduir Kavafis

Joaquim Gestí

L'any 1975 Joan Ferraté publicà els vuitanta-vuit poemes de Kavafis que Riba no havia inclòs en la seva antologia pòstuma de 1962. La satisfacció de veure acabada una vella aspiració, de seguida deixà pas a la constatació que aquelles traduccions eren incompatibles amb les de Riba. Ferraté havia desenvolupat un criteri traductològic propi, basat en l'experiència lectora, l'apropiació poètica i la posterior reescriptura que donaven com a resultat unes versions particulars: «Tant per part de Riba com per la meva part, Cavafis havia sofert l'empremta d'un gust i una manera de fer personals que, a desgrat de la nostra coincidència en el propòsit de ser literalment fidels a l'original, ens havia dut inevitablement a resultats de conjunt molt sovint força divergents».

Crític literari i autor de poemes originals i traduïts, l'obra de Ferraté és, sens dubte, una de les més singulars i heterodoxes del món de les lletres catalanes.Llicenciat en Filologia Clàssica per la Universitat de Barcelona (1953), va ser professor de llengües clàssiques a la Universidad de Oriente (Santiago de Cuba) entre 1954 i 1960 i el 1962 es traslladà a Edmonton (Canadà) per ensenyar literatura espanyola i, des del 1969, literatura comparada a la Universitat d'Alberta, on va treballar fins a la jubilació (1985). Entremig, del 1970 al 1973, s'encarregà de la direcció literària de Seix Barral.

L'obra de Ferraté neix de la passió de lector, especialment, de poesia. L'afany de llegir amb tota precisió i d'interpretar amb la màxima racionalitat, el va dur a fixar-se en textos literaris pràcticament d'arreu del món i de totes les èpoques i a escriure assaigs, anàlisis, comentaris, traduccions i edicions filològiques. Al mateix temps, Ferraté reflexionava teòricament sobre l'«operació de llegir» i de la reescriptura, l'assimilació i l'apropiació personal del text. Aquests conceptes són claus per a entendre el Ferraté traductor.

Ferraté en justificava el mètode a partir del criteri de «traduir la poesia subratllant el rigor formal, purament extern (metre i rima), de la meva obra, en lloc de prescindir-ne del tot, com se sol fer»;és a dir, les traduccions intentaven adaptar la sonoritat rítmica i mètrica de l'original grec al català, i criticava amb ironia el fet de negligir el principi d'adaptació mètrica i rítmica, «norma (per no dir mandra) usual», que prescindeix del rigor formal de la poesia».A més, «el metre i la rima són dues possibilitats d'organització, les més fàcils i assequibles, sense cap dubte les que a mi em van més bé», i reblava amb sornegueria: «més val això que res! Les he usat no per satisfer la meva vanitat, sinó per no trair l'original».

Les paraules de Ferraté ens permeten reflexionar sobre la traducció poètica i, en concret, sobre les diverses maneres d'atansar-se a l'obra de Kavafis. Deixant de banda el supòsit, sovint repetit, que la poesia és intraduïble per la pròpia naturalesa del gènere, el traductor pot triar, fonamentalment, entre cinc opcions diferents. La primera és intentar reproduir íntegrament el model original, amb el mateix metre, la mateixa combinació de rimes i ritmes, una tasca complexa per la manca d'equivalències absolutes entre la llengua de partida i la d'arribada i relativament poc utilitzada, mai en el cas de Kavafis. La segona és la reproducció del model, però amb una combinació de rimes i ritmes diferents i/o amb un metre també diferent; és, pel que fa a la diferència en la combinació de rimes, la més habitual al llarg dels segles xix i xx i la que emprà Ferraté per a versionar el poemes de Kavafis, en què el metre i la rima hi son presents. La tercera possibilitat és la utilització de versos blancs per a un original amb rima fonètica: se sol mantenir la mètrica i de vegades el ritme, però es renuncia a un tret fonamental en el model triat pel poeta, la rima; aquest mètode permet transmetre el sentit literal al lector, però també experimentar una poètica pròpia per part del torsimany; és el cas de les versions de Riba (considerades per Pla la seva poesia més reeixida) i, per extensió d'Eudald Solà, la pretensió del qual no era sinó continuar l'obra del mestre. La quarta opció és la traducció formalment lliure, que no trasllada a la nova llengua cap dels trets del model triat pel poeta, ni el nombre d'estrofes, ni la rima, ni el metre, habitual en traduccions funcionals, però també pot ser el camí triat per a traduccions literàries; un exemple són les versions kavafianes en prosa de Margueritte Yourcenar. L'última possibilitat és la reelaboració del poema traduït en una versió que esdevé original

del nou autor, a la manera de Segimon Serrallonga o de Joan Ferraté, que tanmateix no l'emprà amb Kavafis.

Vegem alguns exemples d'aquests atansaments diferents en les traduccions de Riba, Ferraté, Solà. Un dels poemes de temàtica existencialista en què es fa ben palesa la tècnica de Ferraté és el poema «Imploració», no traduït per Riba:

Η θάλασσα στα βάθη της πήρ’ έναν ναύτη.—	El mar cap al seu fons s'ha endut un mariner. —
Η μάνα του, ανήξερη, πηγαίνει κι ανάφτει	La mare, que no ho sap, escull, d'entre els que té,
στην Παναγία μπροστά ένα υψηλό κερί	i l'encén a la Verge, un ciri llargarut,
για να επιστρέψει γρήγο και νάν’ καλοί καιροί —	perquè l'hi torni a casa, al seu port de salut —
και όλο προς τον άνεμο στήνει τ’ αυτί.	i para, al mateix temps, l'orella al buf del vent.
Αλλά ενώ προσεύχεται και δέεται αυτή,	Però, mentre ella resa i implora, vehement,
η εικών ακούει, σοβαρή και λυπημένη,	la imatge se l'escolta, greu i trist el posat:
ξεύροντας πως δεν θάλθει πια ο υιός [που περιμένει.	ja sap que no vindrà, el fill tan esperat.

Ferraté reprodueix les vuit d'estrofes de l'original, reunides en grups de dos versos de catorze síl·labes, adaptant la mètrica a alexandrins (6+6), respectant escrupolosament la rima consonant de les estrofes: AA BB BB CC i emprant un ritme iàmbic (U—) en totes les estrofes. Comparem el resultat amb la versió de Solà, en què, en paraules de Ferraté, «la mètrica i, sobretot la rima, que considerem absolutament irreproduïble, ultra obligar-nos a fer un esforç del qual érem incapaços, ens hauria obligat a prescindir d'aquella literalitat i exactitud que, per damunt de tot, hem assajat d'obtenir... »:

> La mar ha acollit en les seves entranyes un mariner
> La seva mare, que no ho sap, se'n va davant la Verge
> i encén un ciri llarg
> perquè torni aviat i tingui bon temps.

I sense treva para l'orella al vent.
Però mentre ella prega i suplica,
la icona escolta, seriosa i trista, sabent
que mai no tornarà el fill que la mare espera.

Vegem un altre exemple d'adaptació ferratiana amb el poema «Τα Παράθυρα», «Finestres», i amb la versió de Solà:

	En aquest lloc de cambres fosques, passo
Σ’ αυτές τες σκοτεινές κάμαρες, που περνώ	dies feixucs, voltant amunt i avall, i m'escarrasso
μέρες βαρυές, επάνω κάτω τριγυρνώ	buscant-neles finestres. —S'obrirà
για νάβρω τα παράθυρα.— Όταν ανοίξει	una finestra, i em traurà el desfici.—
ένα παράθυρο θάναι παρηγορία.—	Però no hi ha finestres, o be sóc jo que no
Μα τα παράθυρα δεν βρίσκονται, ή δεν μπορώ	les puc trobar. Potser de no trobar-les és millor.
να τάβρω. Και καλλίτερα ίσως να μην τα βρω.	Potser la llum serà un nou suplici.
Ίσως το φως θάναι μια νέα τυραννία.	Qui sap les novetats que portarà.
Ποιος ξέρει τι καινούρια πράγματα θα δείξει.	

Ferraté elimina l'article del títol grec «Τα» i opta per la forma més indeterminada «Finestres» i no «Les finestres». La mètrica de l'original són catorze versos amb rima consonant perfecta: AA BC AA CB. Ferraté proposa un predomini de versos decasíl·labs, respecta magistralment la rima tot fent servir altre cop un ritme iàmbic (U—) a la composició: di*es* fei*xucs*, vol*tant* a*munt* i a*vall*, i *m'es*ca*rra*sso. La traducció de Solà fa així:

En aquestes cambres obscures on passo
dies que pesen, camino amunt i avall
per trobar les finestres. Quan s'obrirà
una finestra serà un consol.
Però de finestres no se'n troben, o no les se trobar.

Potser val més que no les trobi!

Potser la llum seria un nou turment.

Qui sap quins nous afers no mostraria.

Finalment, dos poemes traduïts per Riba i Ferraté, que acompanyem amb les versions angleses d'Edmund Keeley i Phipip Serrard. El primer és «Επήγα»**:**

Δεν εδεσμεύθηκα. Τελείως αφέθηκα κ’ επήγα.
Στες απολαύσεις, που μισό πραγματικές,
μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν,
επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.
Κ’ ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς
που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής.

HI VAIG ANAR (Carles Riba)

Jo no estava lligat. Completament vaig desfermar-me.
Vaig anar cap als gaudis, que mig eren reals,
mig me'ls feia girar dins el cervell;
hi vaig anar, en la nit il·luminada.
I vaig beure vins poderosos,
com els que beuen els valents del goig.

HI VAIG ANAR (Joan Ferraté)

No estava encadenat. Em vaig desfer del tot i hi vaig anar. Cap a uns plaers que mig eren reals,
mig giravolts del meu cervell,
vaig anar, dins la nit il·luminada.
I vaig beure uns vins forts, d'aquells
que beuen els valents del goig

I WENT (Edmund Keeley/ Philip Sherrad)

I didn’t hold myself back. I gave in completely and went,
went to those delectations that were half real,
half wrought by my own mind,
went into the brilliant night
and drank strong wine,
the way the champions of pleasure drink.

A diferència dels títols anteriors, es tracta d'una composició de vers lliure, sense rima i amb una mètrica indefinida, tot i que la poesia de Kavafis sempre oculta un ritme interior no fàcilment detectable. La paraula clau del poema és la forma verbal επήγα, que li dóna títol.

Apareix al primer vers i es repeteix en el quart en forma d'hipèrbaton, figura retòrica molt emprada en la poesia grega moderna: «Cap als plaers... hi vaig anar». Riba desplaça el verb del primer al segon, mentre que Ferraté i Keleey i Sherrard el mantenen al primer. Ferraté respecta l'ordre estròfic i l'hipèrbaton inicial del segon vers, «cap a uns plaers que mig eren reals», mentre que Riba obre el segon vers amb el «vaig anar» del primer i tradueix: «vaig anar cap als gaudis», sense respectar l'hipèrbaton. El sintagma preposicional μες στην φωτισμένη νύχταambé dóna traduccions amb matisos diferents. Riba proposa «en la nit il·luminada» i Ferraté, «dins la nit il·luminada», traslladant el sentit de les preposicions μες στην, *enmig de, dins de*, que l'anglès recull en la forma «into brilliant night». Pel que fa a l'adjectiu δυνατά, que determina «vins poderosos/ vins forts», les traduccions també presenten diferències. Riba pren el sentit de l'arrel de l'adjectiu, la paraula δύναμις, «poder», i proposa «poderosos», mentre que Ferraté i Keleey i Sherrard opten pel sentit més habitual del terme, especialment referit al vi: «forts», «strong». El darrer vers enfronta els traductors amb la paraula η ηδονή, «el plaer», tan present en l'obra de Kavafis. Riba i Ferraté tradueixen «goig», mentre que en anglès trobem «pleasure». S'ha escrit molt sobre l'ús deliberat de Riba de la forma «goig» per evitar traduir «el plaer», i no hi insistirem, només hi afegim una qüestió mètrica que potser explica la diferència: «goig» és un monosíl·lab que en poesia funciona millor que el bisíl·lab «plaer», especialment en traducció.

A l'últim, vegem un dels poemes més famosos de Kavafis: «Θυμήσου, Σώμα...». Els títols de Riba i Ferraté no coincideixen del tot. Riba opta per una forma que en català podria ser ambigua, com «Recorda, cos...», mentre que Ferraté hi afegeix el pronom feble: «Recorda-ho, cos...»; Keleey i Sherrard inverteixen l'ordre dels sintagmes: «Body, remember».

Σώμα, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες,
όχι μονάχα τα κρεββάτια όπου πλάγιασες,
αλλά κ’ εκείνες τες επιθυμίες που για σένα
γυάλιζαν μες στα μάτια φανερά,
κ’ ετρέμανε μες στην φωνή — και κάποιο
τυχαίον εμπόδιο τες ματαίωσε.
Τώρα που είναι όλα πια μέσα στο παρελθόν,
μοιάζει σχεδόν και στες επιθυμίες

εκείνες σαν να δόθηκες — πώς γυάλιζαν,
θυμήσου, μες στα μάτια που σε κύτταζαν·
πώς έτρεμαν μες στην φωνή, για σε, θυμήσου, σώμα.

RECORDA, COS... (Carles Riba)

Cos meu, recorda
no solament com t'han arribat a estimar,
no solament els llits on has jagut,
sinó també aquells desigs que per tu
lluïen dins els ulls obertament
i tremolaven dins la veu —i algun fortuït entrebanc els va fer vans.
Ara que tot això ja són coses passades,
fa gairebé l'efecte que també als desigs
aquells vas ser donat —ah, com lluïen,
recorda, dins els ulls que se't clavaven,
com tremolaven dins la veu, per tu, recorda, cos.

RECORDA-HO, COS... (Joan Ferraté)

Cos, recorda't
no sols de com vas ser estimat,
no solament dels llits on et vas estirar,
sinó també d'aquells desigs que resplendien
per tu en els ulls obertament
que tremolaven en la veu —i algun
obstacle fortuït els va fer inútils.
Ara que tot és ja dins del passat,
sembla quasi com si també t'hi haguessis
lliurat, a aquells desigs —com resplendien,
recorda-ho, en els ulls que en tu es fixaven;
com tremolaven en la veu, per tu,
recorda-ho cos.

Body, remember (Edmund Keeley/ Philip Sherrad)

Body, remember not only how much you were loved,
not only the beds you lay on,
but also those desires that glowed openly
in eyes that looked at you,
trembled for you in the voices—
only some chance obstacle frustrated them.
Now that it’s all finally in the past,
it seems almost as if you gave yourself
to those desires too—how they glowed,

remember, in eyes that looked at you,
remember, body, how they trembled for you in those voices.

Aquesta és, a parer nostre, una de les traduccions més reeixides de Riba. El poema, de vers lliure, conté, tanmateix, un seguit de rimes i ritmes interns, que Riba adaptà en tirades de mètrica variable. Per no trencar ni allargar la primera estrofa, divideix el primer vers i afegeix una estrofa més a les onze de l'original. Possiblement per aquestes raons no emprà el pronom feble «-ho». La versió de Ferraté és potser menys lluïda, més prosaica, més literal. De fet, generalitzant, en aquelles versions en què Riba mostra el geni poètic més gran, Ferraté queda un graó per sota. Aquest n'és l'exemple més il·lustratiu juntament amb «Ítaca», els versos ribians més immortals de Kavafis.

Bibliografia:

-*Poemes de Kavafis*. Traducció de Carles Riba. Il·lustracions de J. Subirachs. Nota preliminar de Joan Triadú. Barcelona: Teide, 1962.

-«Quatre poemes de C.P. Cavafis». Nota i versions de Joan Ferraté. *Serra d'Or*, 156 (setembre 1972),

-«Una versió catalana de trenta poemes de K. Kavafis».Traducció d'Alexis Eudald Solà. Dins: *In memoriam Carles Riba* (19591969). Barcelona: Ariel 1973, p. 377-389

-*Vuitanta-vuit poemes de Cavafis*. Traducció de Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62, 1975.

-*Poemes*: Edició bilingüe. Traducció i notes d'Alexis Eudald Solà. Barcelona: Curial, 1975.

-*Tretze de l'arxiu de Kavafis i altres coses*. Traducció de Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62, 1976.

-*Poemes*. Traducció de Carles Riba. Pròleg d'Alexis Eudald Solà. Barcelona: Curial, 1977.

-*Poemes II.* Traducció d'Alexis Eudald Solà. Barcelona: Curial, 1977.

-*Les poesies de K.P. Kavafis*. Traducció de Joan Ferraté. Barcelona: La Gaia Ciència, 1978 [Reeditat a Barcelona: Quaderns Crema, 1987.]

visat.

Primavera 2017

Traduccions de clàssics en editorials catalanes

Andreu Martí

L'objecte d'aquest article és fer un breu repàs de les traduccions al català d'autors grecs i llatins d'acord amb el que s'ha editat els darrers deu anys.

Un peix que es mossega la cua

El perpetu debat a la xarxa sobre ensenyament s'ha centrat darrerament en la lliçó magistral (EPD) i les humanitats (RIP). Pel que fa a la primera, si els alumnes no projecten ells mateixos un PowerPoint i l'expliquen, ai las, llegint un paperet, es veu que, segons els pedagogs *à la page*, no acaben d'aprendre del tot; pel que fa a la segona, sí, els professionals del ram veiem que el Grec i la Literatura Universal són presents al currículum, però es veu que no hi ha prou demanda. El mateix passa al món de la difusió dels idiomes moderns; per exemple, l'estimat Instituto Cervantes, encarregat de difondre les llengües i cultures d'Espanya, prou que oferirien català, eusquera, gallec, però si no hi ha demanda...Primer matem el matxo, i després diem al manescal que ja no necessitem els seus serveis, que la bèstia ja és morta.

Els qui ens dediquem a l'ensenyament comprovem de manera alarmant que la imatge i el so, de la mà de les noves tecnologies, han vingut no pas a complementar sinó a substituir la paraula i el text. Si per contestar-nos la pregunta d'on han de sortir els lectors, tant de clàssics com de moderns, l'opinador-tertulià de torn ens adreça a l'escola, tots els qui sabem el pa que s'hi dóna ens posem les mans al cap. Parlem només del Batxillerat (els regnes de la plastilina i dels projectes els deixem per a la primària i l'ESO): les humanitats malviuen enmig d'un currículum utilitarista-tecnològic on el Llatí manté amb prou feines les constants vitals (però tothom dóna per entès que no serveix per res), el Grec es troba en estat de necrosi i la Literatura Universal brilla per la seva absència. I a l'Alma Mater? Doncs pla de Bolonya, optimització de recursos, pocs alumnes matriculats. Tornem a la pregunta: d'on surten els lectors de textos

grecs i llatins traduïts al català?

I, tanmateix, n'hi ha. Per a una altra ocasió quedaria veure qui són els traductors. No n'he fet cap estudi exhaustiu. Ara, si bé no sé d'on sortiran els futurs lectors, tinc la certesa que la majoria dels traductors dels clàssics grecs i llatins es guanyen les garrofes a les aules.

Passem a veure quines editorials han tret llibres que es trobin als «prestatges de Clàssiques»de les llibreries. Els darrers deu anys han anat apareixent títols puntuals, la majoria força dignes i acurats, algun fins i tot bilingüe, tot i que la majoria d'editorials no disposen de prou volums per agrupar-los en forma de col·lecció d'autors clàssics. També trobem, però, algunes editorials, de signe ben divers, que resisteixen, podríem dir que heroicament, tan galdosa situació i publiquen algun llibre, i, fins i tot, col·leccions d'autors clàssics.

Al pot petit hi ha la bona confitura (fins que s'esgota)

Més enllà de les versions explícitament destinades a representacions dramàtiques adreçades a estudiants de secundària com ara les que, també en català, ha fet Prósopon Teatro (com ara *El soldat fanfarró*, de Plaute, traducció de Tere Febrer, 2009), ens trobem que recentment algunes petites editorials catalanes han gosat publicar algun títol clàssic encara que sigui de manera aïllada. Així tenim alguns bolets solitaris, com ara unes *Meditacions* de Marc Aureli (traducció de Joan Alberich, Llibres de l'Índex, 2008), textos d'Epicur (traducció de Montserrat Jufresa, Proteus, 2008) i Epictet (traducció Teresa Fau, Proteu, 2010), o bé, per esmentar algunes editorials de fora de Barcelona, els *Caràcters* de Teofrast (traducció de Josep Batalla, Obrador Edèndum, 2009), les antologies que ha traduït Joan Ferrer i Gràcia per a Ela Geminada (*De Tales a Demòcrit*, 2011, i *D'Arquíloc a Teognis*, 2016), la que ha fet Mònica Miró de la poesia epigràfica llatina (*Perennia*, Godall, 2015), les *Bucòliques* de Virgili (traducció d'Antoni Cobos, Palamedes, 2015) o les traduccions que Maria Rosa Llabrés ha anat traient en editorials de les Illes: *Himnes homèrics* (2009), un text de Plutarc (*Contra el fet de menjar carn*, 2010) i l'antologia *El iambe grec* (2015).

La prestigiosa Quaderns Crema o el gran segell Edicions 62 (amb Empúries i Proa) tenien al seu fons editorial traduccions de Catul, Ovidi, Plató, Safo i Virgili fetes al final del segle passat, però algunes ja estan descatalogades; l'única novetat ha estat la traducció de l'

Odissea (Joan Francesc Mira, 2011). A benefici d'inventari necrològic, no em puc estar d'esmentar una col·lecció que no era ben bé de clàssics, però que també tenia algun autor antic: els textos filosòfics de l'extinta editorial Laia, que en mans de 62 ha tornat a passar a millor vida, talment Llàtzer, i aquest segon cop sembla que de manera definitiva.

En canvi, sí que veiem impreses de bell nou les versions d'Eurípides en vers fetes per Carles Riba (ed. Curial, 2015). I encara, potser d'un interès no sé si dir-ne metafilològic, trobem un segona edició (la primera era del 1920) de les seves traduccions de l'*Antígona* i l' *Electra* sofòclies (Barcino, 2017), i una fins ara inèdita de les *Bucòliques* virgilianes feta per Joaquim Balcells el 1936 (PAM, 2009), totes a l'inici de la nostra tradició traductora moderna.

Fins aquí, tenim un panorama una mica atomitzat, dispers, esmicolat, cosa que m'imagino, deu ser, fins a un cert punt i ateses les circumstàncies, bastant normal, que passa a les millors cultures europees, vaja. Però també hi ha hagut intents més o menys reeixits de fer col·leccions que apleguin autors de l'antiguitat.

El primer intent, els anys noranta, fou la col·lecció «La Quimera»de l'editorial Irina, precedent del que va ser després la col·lecció «L'esparver clàssic»de La Magrana, i finalment «Els clàssics de Grècia i Roma»dins del grup RBA. Han arribat a publicar una cinquantena de títols, algun dels quals són *long-seller*, de vocació explícitament escolar i rigorosamentmonolingües. Tot i que va tenir un bon moment, ara em fa por que la cosa no hagi quedat una mica aturada perquè fa un parell d'anys que no treuen res de nou; els darrers són del 2015: *L'art d'estimar* d'Ovidi (traducció de Teresa Puig) i *Els germans* de Terenci (traducció de Gemma Puigvert).

Contra tot pronòstic en els temps que corren, la novetat dels últims deu anys ha estat una intrèpida editorial, Adesiara, amb Jordi Raventós al capdavant, que ja suma una trentena de títols bilingües a la seva col·lecció «Aetas». Per dir-ne uns quants: *L'enemic de la barba*, de Julià (traducció de Pau Sabaté, 2016), o els *Poemes priapeus* (traducció de Victòria Bescós, 2015), més alguns altres a la col·lecció «Summa Aetatis», en què acaben de sortir un *Satiricó* de Petroni (traducció de Sebastià Giralt, 2017) i els textos sobre el teatre de *L'escena antiga* (traducció de Roser Homar i Esther Artigas, 2017).

Camí d'un centenari

Però si Adesiara està a punt de fer una dècada, l'autèntic degà en aquest món és, sens dubte, la Bernat Metge, que acaba de celebrar el 95è aniversari. Si la voluntat inicial de Cambó i Estelrich era dirigir-se «al gran públic català no familiaritzat amb les lletres clàssiques», dista de ser una col·lecció escolar, i sovint ha publicat obres molt rigoroses i erudites.

Fins el 2005, l'editorial Alpha n'havia publicat gairebé 350 volums, però sovint es tractava d'autors de segona o, fins i tot, tercera fila, i hi havia mancances clamoroses: Homer brillava per la seva absència, d'Heròdot només se n'havien publicat els dos primers llibres.Però els autors més abandonats eren Xenofont i Eurípides. De l'un, se n'havia publicat el primer volum de la *Ciropèdia* l'any 1965..., i allí es va quedar; del segon, se n'havia publicat una única tragèdia l'any 1966, i prou.

A poc a poc els darrers anys s'ha anat posant remei a aquesta situació i els forats s'han anat omplint: Joaquim Gestí ha enllestit feliçment els set volums restants d'Heròdot (2006-2012). Els anys 2007 i 2013 s'han publicat dos volums més de la *Ciropèdia* (traducció de Núria Albafull). I encara, un equip de traductors ha reprès Eurípides i del 2015 ençà que ja n'han sortit tres volums amb dues tragèdies cadascun.

Montserrat Ros havia començat la traducció de la *Ilíada* el 2005, però malauradament va quedar pengim-penjam el 2009, quan només se n'havien publicat la meitat dels cants en tres volums. En canvi, per a l'*Odissea*, la Bernat Metge va decidir recuperar la mítica traducció en vers de Riba i publicar-la en quatre volums amb la col·laboració de Joan Alberich i Francesc Cuartero (2010-2014). I entre unes coses i unes altres, la col·lecció ha arribat a 417 volums, que aviat és dit.

Al mateix temps, s'havien iniciat diferents projectes per divulgar el fons de la col·lecció de manera parcial i a preus més assequibles. Un primer intent va ser la col·lecció «Biblioteca Grècia i Roma de la Bernat Metge», que Alpha i 62 van treure conjuntament. Es tractava d'uns volums monolingües de tapa tova, amb breus i noves introduccions, però amb les traduccions de sempre (de Riba per a Sòfocles, de Joaquim Icart per a Suetoni...). Tot i que el projecte no va acabar de funcionar, també se'n va posar en marxa un altre, «Els clàssics de la Bernat Metge», amb els 50 volums més llaminers,

«imprescindibles»deien, en edició facsímil, bilingüe i a preus molt populars. Fou una primera i exitosa col·laboració amb el diari *Ara*, que després va engegar una segona campanya adreçada a les escoles. Potser les *Olímpiques* de Píndar o el *Fedó* de Plató als centres de primària és un pèl excessiu, però que els alumnes de batxillerat no puguin remenar quatre llibres d'autors clàssics a la biblioteca del seu institut ens hauria de fer caure la cara de vergonya a tots plegats.

Doncs bé, la notícia d'aquest primer trimestre del 2017 ha estat que l'editorial canvia de propietaris. Després que l'Institut Cambó i la família Guardans hagin dut les regnes del projecte durant 95 anys i hagin arribat a col·laborar fins i tot amb Enciclopèdia en l'edició del magnífic *Diccionari Grec-Català* (2015), és el grup Som (Ara llibres, revista Sàpiens...) que d'ara endavant pren el relleu per editar la Bernat Metge. La continuïtat del projecte sembla garantida en la figura del director de la col·lecció, Raül Garrigasait, que fa deu anys que n'és al capdavant, i en l'aval de CaixaBank, que féu els honors d'amfitrió en la celebració del 95è aniversari, el 22 de març al CaixaFòrum. També sembla garantit el mateix preu, 36 euros.

Entre les diferències s'apunten, entre d'altres, el fet que surtin quatre volums cada any, i no sis com havien anat sortint fins ara. La part més positiva seria que potser es guanyarà en distribució, que fins i tot potser es vendran alguns volums més que no es venien quan eren en mans de l'Institut Cambó. A curt termini hi ha projectats títols com les *Argonàutiques*, de Valeri Flac, les *Tragèdies* de Sèneca, la *Metafísica* d'Aristòtil, les *Lleis* de Plató, etcètera.

Amb vista al futur, em pregunto si no hi cabria, a més dels ínclits 400 volums, una altra col·lecció, menor, de clàssics populars, només en català, que no necessàriament tirés del fons de les velles traduccions de la casa, sinó que donaria l'ocasió de renovar versions: algunes obres potser s'haurien de tornar a treure amb nous criteris: per exemple, publicar Marcial sense censura (com ja s'ha fet amb Catul); tornar a traduir Aristòfanes en el registre apropiat; reescriure Plató en català (i no en provençal, modalitat trobar clus); i altres versions, que al principi foren el banc de proves de la llengua de Fabra acabada d'estrenar, el pas natural del temps les ha fet envellir, que 95 són molts anys, i ara tenen un nou públic que ha après un nou català a l'escola, afinat als mitjans de comunicació.

Per molts anys, doncs, a la nova Bernat Metge. O com deia el vell Guardans per burlar la censura franquista, que pugui continuar publicant llibres «sólo hasta acabar la colección».

visat.

Primavera 2017

Escriure per centrar els marges

Jordi Martín Lloret

Lula Carson Smith va viure només cinquanta anys (1917-1967), però va tenir prou temps per deixar un grapat d'obres literàries d'una bellesa rara, que amb el temps no tan sols no han envellit, sinó que han guanyat una vigència extraordinària, com si haguessin estat escrites per romandre en espera fins que els arribés el moment de ser descobertes per altres generacions de lectors potser més capacitats per connectar-hi que els contemporanis de l'autora.

Carson no va ser una persona afortunada. A quinze anys se li va manifestar una febre reumàtica que la va tenir sotmesa tota la vida i li va acabar paralitzant la meitat esquerra de la cara. La malaltia no va impedir que, a disset anys, marxés de la seva Columbus natal, a l'estat de Geòrgia, per anar a estudiar piano a Nova York, a la Juilliard School of Music. Però no s'hi va poder matricular perquè va perdre al metro els diners que portava i que havia aconseguit amb la venda d'un anell heretat de la seva àvia. A Nova York va fer feines diverses i va estudiar escriptura creativa a la Universitat de Colúmbia i al Washington Square College de la Universitat de Nova York. D'aquelles classes va sortir-ne un conte, «Wunderkind», que va ser publicat a la revista *Story.* Aquest relat autobiogràfic sobre la frustració musical d'una adolescent dotada d'un gran talent per al piano, la primera obra publicada de McCullers, no s'ha pogut llegir en català fins al 2016, gràcies a la traducció de Yannick Garcia per a L'Altra Editorial del volum *La balada del cafè trist i altres contes*. La *nouvelle* que dóna títol a aquest recull, publicat per primer cop als Estats Units el 1951, ja havia estat traduïda el 1987 per Jordi Castelló per a Columna, que el 1996 en va fer una nova edició per a la seva col·lecció de butxaca.

El 1937 Lula Carson es va casar amb Reeves McCullers, també aspirant a escriptor, el qual li va donar el cognom amb què es va donar a conèixer com a novel·lista. La parella es va divorciar el 1941 i es va tornar a casar el 1945, però la relació sempre va ser difícil i

tempestuosa —durant els anys de separació Reeves havia tingut una relació amorosa amb el compositor David Leo Diamond, i Carson s'havia enamorat de l'arqueòloga, fotògrafa, periodista, novel·lista i viatgera suïssa Annemarie Schwarzenbach, que no la va correspondre mai—, i va tenir un final dramàtic, amb el suïcidi de Reeves el 1953.

El 1940 Houghton Mifflin havia publicat la primera novel·la de Carson, *The Heart Is a Lonely Hunter*, ambientada en el *deep South*, la pàtria vital i literària de l'autora, i protagonitzada per la primera de les criatures marginals de l'imaginari de McCullers: John Singer, un sordmut solitari que atreu com un imant tota una col·lecció d'éssers desemparats que li confien les seves penes. Escrita durant una de les convalescències de l'autora, la novel·la va tenir un èxit immediat. La primera traducció catalana, *El cor és un caçador solitari*, va arribar el 1965, obra de Ramon Folch i Camarasa per a Edicions 62. El 1996 va ser inclosa en la col·lecció «Les millors obres de la literatura universal», i el 2007 (més de quaranta anys després) es va reeditar per al catàleg de Labutxaca.

El 1941 va aparèixer *Reflections on a Golden Eye*, que no es va poder llegir en català fins a cinquanta anys més tard, el 1991, en la traducció que Vicenç Llorca va fer per a Columna. A principis del segle XXI encara hi havia dues novel·les seves inèdites en català: *The Member of the Wedding* (1946) i *Clock Without Hands* (1961). Aquesta última va ser publicada el 2008 per Edicions del Salobre, amb el títol de *Rellotge sense busques*, dins la col·lecció «Els Argonautes», en traducció de Marta Ferrer i Antoni Picornell. I el 2009 Eugènia Broggi, aleshores editora d'Empúries, va encarregar a qui signa aquest article la traducció de *The Member of the Wedding*. El 2016 la mateixa editora, aquest cop al capdavant d'un jove segell editorial independent, L'Altra Editorial, es va proposar de recuperar tota l'obra de McCullers de cara a la celebració del centenari del seu naixement. L'operació de rescat es va iniciar amb *La balada del cafè trist i altres contes* i ha continuat al febrer de 2017 amb *Frankie Addams* (*The Member of the Wedding*), en la mateixa traducció publicada vuit anys enrere per Empúries i revisada pel mateix traductor, que en el moment en què escriu això treballa en una nova versió de *The Heart Is a Lonely Hunter*, prevista també per a aquest any del centenari.

Quan vaig començar a traduir *The Member of the Wedding*, només havia llegit *El cor és un caçador solitari*, ja feia uns quants anys, i quasi no coneixia l'autora. Però potser aquesta és la millor manera d'abordar un clàssic modern, sense aquell respecte extrem que frena ni aquella por de no estar-hi a l'altura. McCullers té la virtut de saber explicar com ningú la tragèdia de l'ànima, la solitud, el desvagament neguitós, la desesperança, tot allò que depassa l'ésser humà perquè no acaba de cabre dins els límits del seu llenguatge. Per això la seva prosa és addictiva, perquè ens furga per dins d'una manera que no acabem d'entendre, sempre nova, sempre sorprenent. Carson ho va escriure tot lluny de la seva terra, i segurament per això va ser capaç d'expressar amb tanta precisió les xafogors asfixiants, els paisatges encegadors i els arquetips neuròtics amb què havia crescut, fins al punt de convertir-se en un dels exponents més clars del «gòtic del sud».

L'obstacle definitiu en el procés de traducció de qualsevol clàssic antic o modern és que no podem demanar a l'autor que ens aclareixi cap dubte d'interpretació. D'altra banda, McCullers sotmet el traductor com a creador a una humilitat i una fidelitat incondicionals, gairebé cegues. De primer et qüestiones el sentit d'una frase, i potser et sents temptat d'afegir-hi tu un matís discret per fer-la més «racional», més convencional, en definitiva. Però quan revises la traducció i tornes a l'original t'adones que no, que allò era allà d'aquella manera perquè havia de ser així, sense cap matís que suavitzi res. Si Carson escriu, per exemple, que l'estiu era «verd i boig» («*green and crazy*»), hi has de creure. Pel que fa al to, aquella barreja seva de puresa incorrupta, lucidesa i mala bava t'obliga a triar bé les paraules per no trair-la. Carson, com tots els grans escriptors del sud dels Estats Units, ho escriu tot tal com li raja, des de les entranyes, i no fa cap concessió a cap mena de convenció. Té tirada als extrems i als contrastos, i sap combinar magistralment la sordidesa amb la bellesa, l'amargor amb una certa esperança candorosa, la decadència amb un cert esperit de superació. Té una escriptura inimitable, obsessiva i irresistible, i és d'aquelles autores que et modifica per sempre. Haver llegit qualsevol obra de McCullers et fa pujar de categoria com a lector i afegeix un filtre privilegiat a la teva manera d'entendre la literatura.

Si comparem la Carson amb altres grans escriptors del sud dels Estats Units —Capote, Faulkner, Williams, O'Connor, Lee, etc., fins i

tot Twain—, ens adonarem que, malgrat que cadascun té el seu estil personalíssim, tots comparteixen una mirada, una manera revoltada de ser en el món sobre el qual escriuen. Hi ha una biografia molt interessant, *The Lonely Hunter*, de Virginia Spencer Carr, que ajuda a entendre per què McCullers escrivia com escrivia. A part de la malaltia, va patir de depressió i d'alcoholisme, i es va intentar suïcidar abans de morir, el 1967, d'una hemorràgia cerebral. Havia estat amiga de W. H. Auden, de Benjamin Britten, de Paul i Jane Bowles, de Truman Capote i de Tennessee Williams. A més dels contes i les novel·les, també va deixar les peces teatrals *The Member of the Wedding* (adaptació de la novel·la homònima, 1951) i *The Square Root of Wonderful, a Play in Three Acts* (1958); un recull de poemes, *Sweet as a Pickle and Clean as a Pig* (1964), i dues obres pòstumes: el recull d'escrits *The Mortgaged Heart* (1972) i una autobiografia inacabada, *Illumination and Night Glare* (1999).

Si totes les traduccions són el reflex d'un moment, tant generacional com lingüístic, i d'unes contingències editorials, podríem concloure que cada època necessita la seva interpretació dels clàssics, sempre que es faci en les millors condicions possibles per oferir al lector contemporani l'obra restaurada en tota la seva dignitat. I és fascinant pensar que la Carson del segle xxi potser tindrà més o altres coses a dir al lector català i d'arreu del món que la Carson del segle XX, perquè les bones obres, les obres mestres, no tan sols no envelleixen, sinó que amb els anys guanyen en profunditat.

visat.

Primavera 2017

Unes consideracions sobre la traducció d'A la recerca del temps perdut

Josep M. Pinto

A hores d'ara, quan fa més de vuit anys que freqüento de manera continuada l'obra de Proust, em resulta difícil dir alguna cosa relacionada amb el fet de traduir Proust que no hagi dit ja. Com que, de tota manera, sempre hi ha la possibilitat d'explicar les coses d'una altra manera i confiar que, en el decurs d'aquest exercici de recreació, aparegui alguna anècdota, alguna perspectiva diferent, alguna certesa o, per què no, alguna petita epifania de petit abast i d'ús particular, enceto, doncs, aquestes línies amb tota la curiositat.

Primer de tot potser convé aclarir les circumstàncies que em van dur a traduir *A la recerca del temps perdut*, i les que continuen empenyent el projecte, ara que corregeixo el quart títol dels set de què consta, *Sodoma i Gomorra*. Un cop el quart títol sigui acabat i imprès, hi haurà vuit volums a les llibreries, justament a causa de les particularitats, que després explicaré, de l'encàrrec editorial. Perquè de fet la traducció de la *Recerca* va ser un encàrrec, però suscitat per uns exercicis que jo anava incloent en un blog de nom proustià (Combray) que des de fa anys està paralitzat, però que durant un temps, des del 2004 fins al 2009, va ser el dipositari de textos propis de ficció, de petites ressenyes de llibres i també de fragments traduïts, sobretot de Proust.

Justament va ser un d'aquests textos traduïts, en concret la lluminosa, juganera, brillantíssima descripció de la cambra de la tieta Léonie a Combray, el que va cridar l'atenció de Marcel Riera, magnífic poeta i traductor, a més de membre del comitè editorial del «Cercle de Viena». Riera, que no coneixia aleshores, em va escriure un missatge al mateix fil del fragment traduït: hi deia que em posés en contacte amb ell, a través de l'adreça de mail que incloïa a títol privat en el missatge. I signava així: Marcel. No cal que digui que em va semblar un acudit.

Resumint, li vaig escriure, vam intercanviar telèfons, ens vam trucar. Em va preguntar si la traducció del fragment de la cambra de la tieta Léonie era meva. Li vaig dir que sí i em va demanar quina obra pensava que podria traduir per a la seva col·lecció a Viena. «*Ala recerca del temps perdut*», vaig contestar, més ingenu que agosarat: per a mi el títol de la obra és un, aquest. Els altres títols són els títols dels volums, que és com dir títols de capítols, no són «obres»de Proust. Va riure. «Això no pot ser; al "Cercle de Viena" publiquem volums de 250-300 pàgines. Què se t'acut que podríem fer?»Tots els llibres que va escriure Proust són interessants per algun motiu, intrínsec o de context: des de les obres de joventut, els primers intents que van dur a la *Recerca* o les traduccions de Ruskin i els seus respectius i il·luminadors prefacis... Però si se m'oferia traduir alguna cosa de Proust per publicar-la tot seguit, no se m'acudia moure'm de la *Recerca*.

Va ser així com va sorgir la possibilitat de traduir *Combray*, la primera part del primer volum (*Pel cantó d'en Swann*) d'*A la recerca del temps perdut*. Des d'un punt de vista personal, tenir la possibilitat de traduir només aquesta primera part representava la possibilitat de fer un esforç raonable (traduir la *Recerca* íntegra probablement no es pot considerar del tot raonable) treballant en un text que és un dels que m'agrada més de tota l'obra proustiana. Un caramel, en definitiva. Cal dir que, a més de tenir un blog que es deia justament *Combray*, estava a punt d'acabar un llibre, que va sortir publicat un any després del *Combray* proustià, que es titulava *Combray, de lluny*. La quadratura del cercle.

Des d'un punt de vista editorial, no era cap disbarat publicar separadament *Combray*: hi ha innumerables possibilitats de publicar la *Recerca*, pel que fa al pla de l'obra: a França s'ha publicat en els set volums canònics, però també en tres, en quatre, en deu, en dotze, en catorze... Hi ha fins i tot un volum (de butxaca!) que conté tota la recerca, amb més de tres mil pàgines. A més, tot i que potser no és la part que s'ha aïllat més freqüentment (*Un amor d'en Swann* és el volum que s'acostuma a considerar més «autònom»), hi ha força edicions de *Combray* tot sol, fins i tot en format de còmic.

El dia que uns quants representants de la premsa cultural van acudir a la seu de Viena Edicions, al carrer de Tuset, per a la presentació d'aquest llibre ja publicat, hi va haver una pregunta recurrent: «Quan en sortirà la continuació?». D'aquí en va sorgir la continuïtat d'aquest

projecte que en principi estava subjecte, per necessitats editorials, a la rebuda que havia de tenir cada volum. Avui dia aquesta condició, si no hi ha cap daltabaix, ja no és vigent, i cada any es va traduint i publicant un nou volum de l'obra de Proust. D'aquí, també, aquest pla de l'obra en catorze volums, en catorze meitats de títol proustià, i en catorze anys: el final coincidirà, si fa no fa, amb el centenari de la mort de l'autor francès. Una coincidència que no es va buscar mai, no cal dir-ho.

Tot això ho havia referit, potser sense tant de detall, en altres ocasions. Del que sí que no havia parlat mai és del tipus d'edició que duem a terme el «Cercle de Viena»i jo mateix com a traductor. És palès que no parlem d'una edició crítica. La mateixa gènesi d'aquesta edició de la *Recerca* explica, en part, per què no es va fer aquesta mena d'edició, que hauria resultat sens dubte interessant, entre d'altres raons perquè l'altra traducció que tenim, la de Jaume Vidal i Alcover per a Columna, tampoc no és una edició crítica. He dit que en part l'explicació és la pròpia gènesi de l'edició nostra; també el fet que al «Cercle de Viena»no n'hi ha, d'edicions crítiques; la vocació d'aquesta col·lecció és, si no m'erro, posar a l'abast del públic, sense més aparat que el propi text traduït, el que anomenen clàssics moderns. Per acabar i, pel que em pertoca, el més important, és que em reconec incapaç de dur a terme una edició d'aquest tipus, i no crec que sigui legítim muntar una aparença d'edició crítica a còpia d'afusellar, llimar i rentar la cara a altres edicions d'aquest tipus, començant per la de la Pléiade.

Així, encaro la traducció amb la idea de fer arribar al lector en català l'obra de Proust de la manera més directa possible, propòsit gens original, sinó que més aviat és o hauria de ser la llei número u del decàleg de tot traductor. Això no vol dir que no hi hagi d'introduir algunes notes, al final o al peu, depenent del caràcter de la nota en qüestió.

He de dir que no m'agrada gaire anar farcint el text de notes, i és per això no introdueixo les que fan referència al context de l'època, vist que pràcticament qualsevol dubte es pot resoldre, com se sol dir avui, amb un clic. Sí que hi ha elements que són tant del context de l'època i d'algun camp tan concret que m'ha estat impossible trobar-los si no era, justament, en edicions crítiques, la de la Pléiade, o la de Mauro Armiño, per exemple. En aquest cas he posat notes al final. Dit això, reconec que l'abast o el caire de les notes que he anat posant

en el decurs dels vuit anys que fa que traduïm la *Recerca* ha anat canviant, un fet totalment atribuïble a un afinament progressiu dels criteris.

Hi ha un altre tipus de notes que intento evitar, però que de vegades és obligat incorporar: els jocs de paraules, les caricatures dialectals o de classe, etc. En aquest cas miro de trobar solucions concretes, equivalents, de manera que el text llisqui amb un joc de paraules en català que el lector entengui, i que no s'hi aturi. Un exemple: en un episodi concret d'*El cantó de Guermantes*, la duquessa de Guermantes s'inventa un sobrenom per al seu cunyat, el baró de Charlus, que resultava d'impossible traducció. El joc en concret feia referència al verb *taquiner*, és a dir, 'burxar', 'tocar el voraviu', 'mofar-se', 'empipar'. La gran «troballa»d'Oriane de Guermantes consistia a batejar el baró de Charlus com a «Taquin le Superbe», contrafent el nom del rei Tarquí (Tarquin), anomenat el Superb. El text original deia així:

> *[...]Il y a beaucoup de gens qui voudraient qu'on leur fît des taquineries de ce genre. Aussi en entendant ce mot de taquin appliqué à Charlus parce qu'il donnait un si beau château, Oriane n'a pu s'empêcher de s'écrier, involontairement, je dois le confesser, elle n'y a pas mis de méchanceté, car c'est venu vite comme l'éclair, « Taquin…taquin…Alors c'est Taquin le Superbe ! »]*…

Em vaig trencar el cap buscant alguna equivalència que em permetés respectar el nom d'aquest rei etrusc, però no hi havia manera. De fet, sento com una petita derrota haver de posar una nota al peu explicant què havia volgut dir Proust. Ho he hagut de fer en alguna ocasió, i tant, però miro de trobar una solució sempre que sigui possible. Així que, entre d'altres expedients a què vaig recórrer (llistes de sinònims, de verbs, etc.), en un moment donat se'm va acudir mirar una llista de reis etruscs, i després, de cèsars i d'emperadors romans. I hi vaig trobar la solució: l'emperador Nerva. Així va quedar el text traduït:

> […] Hi ha molta gent que li agradaria que els enervessin d'aquesta manera. Així que, tot sentint aquesta paraula «enervar»aplicada a en Charlus perquè donava un castell tan bell, l'Oriane no es va poder estar d'exclamar, involuntàriament, ho he de confessar, no hi va posar cap dolenteria, perquè li va

> venir de cop i volta com un llamp: ‘Enervar… enervar… Aleshores és l’emperador Enerva!’ […]

Altres vegades, com ja he dit, es tracta de transcriure modismes dialectals, o bé el parlar de persones de baixa condició que volen fer el fatxenda emprant vocables cultes. Emprant-los malament, és clar, la qual cosa dóna lloc a acudits verbals brillants i divertits. Un altre cas és el de la Françoise, la minyona, que té una manera característica de parlar, molt arrelada en la saviesa popular, i en aquest cas es tracta de trobar-hi un equivalent. El parlar de minyones, d’àvies, de tietes que haguem conegut ens hi pot ajudar?

Així, quan la Françoise deixa anar aquest refrany que li deia sa mare: *Qui du cul d'un chien s'amourose Il lui paraît une rose*, vaig poder recuperar un verb que deia la meva àvia Maria en comptes d’enamorar: «Qui del cul d’un gos s’enimora, li sembla una rosa.»Aixòsí, vaig haver de convertir en quasi-assonant una rima consonant.

Aquesta mena de travetes que l’autor va posant al traductor són compromeses, de vegades, però al mateix temps són molt estimulants. No sé com resoldré encara, ara per ara, una paraula que l’Aimé, el *maître* de l’hotel de Balbec deixa anar a *Sodoma i Gomorra II* (que tot just corregeixo) i que remet a aquesta mena de crítica irònica del parlar amanerat de certes capes populars. Així, parlant d’un cel estelat espectacular, l’Aimé diu al protagonista que el cel està *parcheminé d’étoiles*, joc de paraules entre *parsemé* (‘sembrat’, ‘constel·lat’) i *parcheminé* (‘apergaminat’). És evident que no puc posar que el cel està «apergaminat d’estrelles», perquè hem perdut tota la referència de semblança fonètica entre tots dos verbs. Així que el primer que faig és mirar què fan alguns dels traductors que consulto en fase de correcció: alguns hi han posat una nota al peu, d’altres hi han posat, directament, «sembrat d’estrelles»(o el seu equivalent en l’idioma corresponent), una solució que permet que el text es continuï entenent, però on s’ha perdut el joc.

Òbviament parlem d’una sola paraula en una obra de diversos centenars de milers de paraules. Però ja insistiré, ja; perseveraré fins a trobar (si me’n surto) una solució que em satisfaci, i no només perquè aquesta mena de reptes, de *sudokus*, m’agraden molt, sinó sobretot perquè cada petita traïció que pugui evitar no anirà a parar al sac de les que, sens dubte, ja perpetro sense adonar-me.

visat.

Primavera 2017

L'Any Llull i les traduccions: pràctiques i difusió

Simone Sari

Les celebracions del 700 aniversari de la mort de Ramon Llull començaren el mes de novembre del 2015 i s'acabaren el mateix mes del 2016. L'*Any Llull* ha marcat una fita important per a la coneixença i la difusió de l'obra del beat mallorquí, tant en terres catalanes com a l'estranger. A banda de moltes publicacions acadèmiques i d'articles a la premsa, les editorials catalanes han publicat edicions crítiques i populars de moltes obres lul·lianes que posen a l'abast de tothom la possibilitat d'acostar-se a les seves grans obres tant de caràcter literari com de caire més tècnic, connectades amb el mètode de coneixement que és a la base del seu pensament, o sigui l'Art. A l'estranger, on Llull sembla una figura més coneguda sobretot en ambients acadèmics, s'han publicat moltes traduccions que permeten llegir directament l'obra del beat, la qual cosa demostra el gran paper i l'interès que desperta entre els estudiosos i el públic lector.

La traducció és una eina important de difusió, a la qual ell mateix va recórrer per fer arribar el seu missatge. A part d'usar constantment el català i el llatí, el beat va escriure llibres en àrab –tots perduts– i també va fer traduir els seus llibres més literaris a les llengües de cultura del seu temps: l'occità i el francès antic. Hem volgut entrevistar alguns dels traductors que estan a punt de publicar o han publicat traduccions del beat coincidint amb l'*Any Llull* per entendre com han conduït les seves traduccions, per què han decidit traduir Llull i a quin públic pensen que s'han de dirigir aquestes obres. Són Jana Balacciu Matei [JBM], que ha traduït al romanès el *Llibre de meravelles* (*Cartea Minunilor*, Bucarest: Meronia 2016) i la *Doctrina pueril* (*Doctrina pueril: despre educaţia copiilor*, Bucarest: Meronia 2016); Jean-Claude Morera [JCM], que ha traduït al francès l'antologia lul·liana curada per Francesc Tous *Ainsi parlait Raymond Lulle. Dits et maximes de vie*, París: Arfuyen, 2016; Robert Desmond Hughes [RDH], que ha traduït a l'anglès el *Romanç d'Evast e Blaquerna* (

Romance of Evast and Blaquerna, Barcelona-Woodbridge: Barcino-Tamesis 2016); i qui firma aquesta pàgina [SS], que ha traduït el *Llibre de santa Maria* (*Libro di santa Maria*, Milà: Paoline 2017 [en premsa]) a l'italià.

JBM té una llarga relació amb les lletres catalanes i també amb Llull. Com diu la mateixa traductora: «Era investigadora a l'Institut de Lingüística de Bucarest, adscrit a l'Acadèmia Romanesa, i m'interessava el català per raons lingüístiques. Des d'aquí vaig fer el pas cap a la traducció i cap a l'edició: l'any 1998 vaig esdevenir l'editora de la col·lecció "Biblioteca de Cultura Catalana" publicada per l'editorial Meronia de Bucarest» que va publicar també altres títols de Llull, el *Llibre del Gentil* (*Cartea Păgânului şi a celor Trei Înţelepţi,* Bucarest: Meronia 2010), el *Blaquerna* (Bucarest: Meronia 2011), el *Llibre de contemplació* (*Cartea contemplării lui Dumnezeu*, Bucarest: Meronia 2013), i, a l'editorial Polirom de Bucarest l'*Ars Brevis* (2015).

JCM no es defineix com a traductor professional, però va enllestir una antologia de poesia catalana al francès, *Huit siècles de poésie catalane. Anthologie* (París: L'Harmattan 2010), i altres volums dedicats a Catalunya com la *Histoire de la Catalogne* (París: L'Harmattan 1993), a més de ser poeta.

RDH s'ha dedicat a molts aspectes de l'obra lul·liana: ha escrit articles i traduït a l'anglès moltes obres medievals, no només del beat mallorquí. Diu: «Conec Llull, de nom i de renom, des de jove, quan vaig fer la meva primera visita a l'encantadora illa de Mallorca. Després d'alguns anys, finalment vaig emprendre estudis avançats relatius a aquest mateix autor l'any 1998 a la Universitat de Lancaster, on vaig fer el meu doctorat sobre l'Art i la cristologia lul·liana». Ha traduït també els dos manuals més importants per comprendre Llull que han sortit en els últims anys: *Raimundus Lullus. An Introduction to his Life, Works and Thought*, edició d'A. Fidora i J. E. Rubio (Turnhout: Brepols, 2008); i L. Badia, J. Santanach i A. Soler, *Ramon Llull as a Vernacular Writer: Communicating a New Kind of Knowledge* (Londres: Tamesis, 2016).

SS s'ha dedicat principalment a la poesia lul·liana des del anys del doctorat, acabat el 2009, a l'*Escola Europea de Doctorat en Filologia Romànica*, per les universitats de Siena, Milà, Pavia, París-Sorbonne IV, Santiago de Compostel·la i Zuric, i ha curat per a l'*Any Llull*

l'edició del *Desconhort de nostra Dona*, Barcelona: Barcino 2016, obrade la qual ja havia publicat l'edició crítica el 2012. Com a traductor ha versat a l'italià una antologia de la *Vita Christi* d'Isabel de Villena (Milà: Paoline 2013) i alguns poemes de Llull.

Totes les traduccions han rebut, de manera directa o indirecta, subvencions de l'Institut Ramon Llull, contribucions que van ajudar molt a acabar la feina i que demostren el paper fonamental que aquesta institució duu a terme per divulgar les lletres i la cultura catalanes a l'exterior. Igualment, el fet de poder participar en les celebracions de l'*Any Llull* va ser un incentiu per preparar les traduccions, però l'interès que Llull suscita supera l'aniversari mateix.

Traduir obres medievals és una tasca ben complexa, que obliga el traductor a recórrer a eines diferents. Gairebé tots els traductors van usar, a més del diccionaris del català antic (ara disponibles en línia), molts articles sobre les obres traduïdes, traduccions a altres llengües, i també van consultar estudiosos de Llull per aclarir dubtes i resoldre problemes de traducció. La majoria de les publicacions inclouen una introducció a càrrec d'aquests especialistes, mentre que les notes al text són en general fetes pel traductors mateixos, que normalment no expliquen només els dubtes de traducció, sinó que més aviat aclareixen l'Art lul·liana i el pensament del beat. Les obres traduïdes tenen totes un interès literari, que és la raó principal per la qual es publiquen, però els traductors són conscients de la dependència de les obres traduïdes a l'Art lul·liana i s'han dedicat a explicar-la, de manera més o menys aprofundida. S'assoleix d'aquesta manera un dels objectius que Llull havia confiat a les seves obres de caire literari, o sigui encuriosir totes les tipologies de lectors en el funcionament del seu sistema, amagat en un embolcall més tradicional com el de la novel·la, tal com afirma clarament RDH: «Jo espero personalment que aquesta entrada al món i a l'obra lul·liana impulsarà el públic comú a fer aquella altra entrada que representa la decisió de llegir les obres d'aquest autor que són més tècniques, és a dir, filosòfiques i apologètiques. No hem d'oblidar, però, que l'interès literari pot ser una finalitat en si mateixa. Dit tot això, crec que mostrar interès per les obres, diríem, més populars o accessibles de Llull, podria convertir-se —fàcilment, penso jo, però potser tan sols amb el pas del temps— en l'anhel de fer més viatges exploratoris dintre de la geografia conceptual i escrita de Ramon

Llull».

El públic a qui es dirigeixen aquestes traduccions és variat, però culte. JBM diu: «El públic destinatari de les traduccions catalanes al romanès, és, en la meva opinió, un públic cultivat o, com a mínim, amb una certa cultura. No m'interessa traduir, almenys en aquest moments, llibres per a tots els lectors, sinó els del "cànon" de la literatura catalana, tan clàssica, com contemporània. Això perquè la col·lecció "Biblioteca de Cultura Catalana" té com a objectiu mostrar la gran tradició literària en aquesta llengua, coneguda fins fa poc per la majoria dels romanesos, fins i tot intel·lectuals, com a llengua "menor". I Llull n'és una prova enlluernadora. Potser el públic comú es quedarà només amb la percepció d'un geni català singular –medieval i alhora postmodern, de la seva originalitat i interdisciplinarietat». JCM confirma que «La intenció de la col·lecció és dirigir-se a un públic ampli, més aviat culte i que s'interessa per la saviesa i la mística sense ser-ne especialista. Interessarà un públic que molt escassament anirà a les obres completes de Llull o bé servirà d'introducció a aquests estudiosos que voldran anar més enllà». Per RDH: «En general, suposo que, en aquests temps, el públic lector de Llull de parla anglesa serà una classe de persona força lletrada i culta, potser, però no necessàriament familiaritzada ni amb les obres ni amb el món conceptual i literari que ha creat Ramon Llull. Aquesta traducció és important perquè forma part d'una successió de traduccions a l'anglès de l'obra catalana de Ramon Llull; així, el públic comú de parla anglesa disposarà de prou obres lul·lianes per a començar a fer una valoració —que ja fa temps que s'hauria d'haver dut a terme— de les capacitats —literàries, almenys— del nostre autor.» SS, al contrari, diu que: «La col·lecció on es publica el *Llibre de santa Maria* té com a objectiu difondre els clàssics de l'espiritualitat cristiana de tots els temps. En la llarga introducció que he preparat he hagut d'aclarir la majoria dels problemes que un lector comú podria trobar a l'hora de llegir Llull. En italià s'han publicat diverses obres lul·lianes ,però que difícilment es dirigeixen a un públic no necessàriament culte; el desafiament que l'editorial ja havia començat amb la traducció del *Llibre del Gentil* continua amb la publicació d'aquesta obra de devoció mariana que conté molts fragments de gran literatura i que, amb l'ajuda de la introducció, pot servir per divulgar l'obra lul·liana i el seu paper important en la història de la mariologia».

Sobre el paper de Llull com a pare de la llengua, en destaquen les opinions de JBM i RDH. La primera diu: «N'estic profundament convençuda. Aturem-nos un moment a la *Doctrina Pueril* i pensem en el públic per al qual Llull va escriure aquesta obra. Joan Santanach va mostrar que "efectivament, una part important dels usuaris de la *Doctrina pueril* estava formada per laics. Hi trobem sobretot mercaders, ciutadans i artesans, encara que també alguns juristes i nobles i, fins i tot, algun clergue". Aquesta obra va contribuir només a la seva educació religiosa, sense cap impacte sobre la seva competència lingüística? Per a mi això és impensable. Jo crec que Llull va contribuït decisivament a la fixació d'una "bona llengua", capaç de continuar desenvolupant-se i de resistir tots els "accidents" de la història». RDH afirma: «Crec que Ramon Llull no és només el pare de la llengua catalana, sinó també la mare, perquè si utilitzem aquesta analogia parental i acceptem les funcions tradicionalment atribuïdes a un parell generatiu de descendents, Llull ha d'exercir tant la funció d'engendrador com la de la persona nodridora. No és simplement una qüestió de si en èpoques posteriors hi va haver deixebles de Ramon Llull, encara que n'hi va haver prou, sinó de si la llengua i les concepcions de Llull continuen informant, fertilitzant i nodrint el català modern. Jo diria que sí, sobretot en l'aspecte de proporcionar un exemple fascinant tant del poder expressiu i expositiu com de l'abast conceptual del català medieval. I el català no se separa fàcilment de la història del català com a llengua. El text del *Blaquerna* exemplifica molt bé tots dos aspectes —engendradors i nodridors— del compromís lul·lià amb el seu idioma natal, sovint per l'autoconsciència de l'autor mateix, però també per la mirada vers el futur que sempre es dóna en la novel·la».

A la pregunta de si difondre l'obra de Llull pot ajudar a demostrar el valor internacional de la literatura catalana i de si a través de les traduccions a altres llengües es pot ajudar els catalans a entendre la importància internacional de la seva pròpia llengua, els traductors diuen: [JBM] «les traduccions poden beneficiar els nadius a entendre els valors propis i això passa en molts països petits; veure l'interès que desperten els autors nadius en altres espais els dóna més confiança en els seus valors. Tant més en el cas de Llull. Tenir al començament de la cultura escrita en la seva llengua un autor de tal magnitud, l'obra del qual continua despertant tant interès al segle XXI –i les traduccions d'avui ho demostren plenament– és una raó

d’orgull. I hauria de ser un impuls per conèixer-lo i, respectivament, per fer-lo més conegut». [RDH]: «Les obres de Ramon Llull figuren en la història de les idees —tal com la recompta els estudiosos de parla anglesa— si figuren gens, com una mena d’absència o de buit, amb les notables excepcions dels escrits de Frances Yates, Robert Pring-Mill i Anthony Bonner. Això s’explica en part pel fet que hi ha en la tradició anglo-americana una forta resistència a les idees que gosen provenir de l’Europa continental, sobretot a les idees de caire filosòfic que no es conformen al model empíric, és a dir, a qualsevol cosa que sigui sistemàtica o que suggereixi el racionalisme. La manera poc comuna de pensar i d’escriure de Llull, utilitzant lletres, figures giratòries, etc., i llibres sencers estructurats sobre un pla sistemàtic però poc convencional a Occident, un pla a més religiós i devocional, fa de Llull una figura liminar, a mig camí entre la ciència i l’apologètica, entre el públic laic i l’orde religiós, entre l’estament matrimonial i esposar-se amb Crist, entre el cristianisme i el no-cristianisme, fa d’ell un “altre” que s’adreça a l’Altre, un *cristianus arabicus*, en efecte. Això no obstant, em par molt estrany que després de 700 anys encara continuem introduint al món modern el pensament i els escrits de Llull. Em sembla molt evident el valor de la seva obra —o almenys el gran interès que té— en diversos camps, és a dir, en els de la literatura, la filosofia, l’apologètica, l’epistemologia i les teories del mètode, i no només des del punt de vista històric. El problema rau potser en el fet que encara els esforços més sistemàtics com l’*Any Llull* mateix, el programa de publicació de les obres de Llull com el *Raimundi Lulli Opera Latina* o la *Nova Edició de les Obres de Ramon Llull*, i la publicació de traduccions de la seva obra, caldran ser suplementats per una sèrie contínua d’intervencions populars i universitàries que situïn l’obra de Llull no només en els departaments de literatura o de filologia, sinó també en els de filosofia i d'història.Les obres d’un autor que es tradueixen a altres idiomes es consideren ja com una forta indicació de la importància de l'autor i l'obra, sobretot si es tradueixen a l’anglès. Però, estrany com pugui semblar, els autors de parla anglesa no han de patir aquesta mena de prova tan rigorosa, perquè els seus escrits ja són en anglès. El fet que es tradueixin les obres d’un autor de parla anglesa a altres idiomes és vist tan sols com una prova més per confirmar el domini de la llengua anglesa i de la seva aplicabilitat universal. Per això, el catalans, en aquest cas, haurien de sentir-se no només complaguts sinó també doblement orgullosos del fet

mateix que alguns dels seus autors ara es puguin llegir en anglès». [SS]: «Llull és un autor extraordinari en tots els sentits, capaç d'escriure versos d'una bellesa sublim enmig de fragments de teologia o lògica pura. La seva llengua és en la majoria dels casos de fàcil accés, diferentment d'altres autors medievals, i sempre em sorprèn saber que a Catalunya es llegeixi tan poc. Dante és lectura obligatòria en les escoles italianes i algun cop crec que és per això que a vegades no és gaire llegit dellà dels circuits universitaris i va necessitar lectures públiques, com la de Benigni, per sortir de l'antipatia escolar. En el cas de Llull, la fascinació que provoca la seva lectura, entrar en el seu món utòpic però alhora tan contemporani, entendre el seu missatge o simplement deixar-se conduir en les selves on es troben els seus personatges ens ajuda a comprendre millor què som. Les lluites pel poder del *Llibre de les bèsties* són tan contemporànies que a vegades és espantós pensar que les coses negatives del segle XIII encara són vàlides avui dia. L'acceptació de la diversitat que comporten els seus diàlegs interreligiosos haurien de ser la normalitat en el nostre segle, però malauradament no és així. Els catalans haurien de llegir més Llull i fer-ne un símbol de la seva nació, no només en la forma o per la seva antiguitat, sinó més aviat perquè el seu missatge és d'una modernitat sorprenent».

visat.

Primavera 2017

Sobre el paper del vers en escena

Joan Sellent Arús

Davant la petició que se'm va fer d'escriure alguna cosa sobre la meva experiència com a traductor de textos teatrals, en què em donaven carta blanca per enfocar l'article com em vingués de gust, ben aviat vaig decidir centrar-me en la traducció del teatre en vers.

En l'àmbit teatral d'avui dia, un dramaturg que escrigui en vers és un espècimen tan insòlit com un compositor actual que produís simfonies a la manera de Mozart. En canvi un traductor, segons què li encarreguin, es pot fer un tip de redactar teatre en vers en ple segle XXI: si rep l'encàrrec de fer una versió, posem per cas, d'una obra de Shakespeare o d'un neoclàssic francès, sap que això li oferirà l'oportunitat i el repte de posar a prova les seves aptituds de versificació.

També pot ser, és clar, que l'encàrrec obligui el traductor a recrear en prosa un original versificat. No ha estat aquest el meu cas, afortunadament; i dic afortunadament perquè tinc la sincera convicció que traduir en prosa un text que originàriament va ser escrit en vers —i sobretot si es tracta d'una versió per a l'escena— ja és una opció que comporta un empobriment d'entrada, per més que el traductor s'hi escarrassi.

I no és pas que no hi hagi precedents il·lustres de la renúncia al vers en traduccions destinades als escenaris, com seria el cas del *Hamlet* d'André Gide o de *Le conte d'hiver* de Bernard-Marie Koltès, per esmentar només un parell d'exemples de versions shakespearianes redactades al segle XX. Seria absurd pretendre desqualificar globalment o qüestionar les moltes virtuts d'aquestes versions, però, modestament, penso que això no priva que em reafirmi en la convicció que si haguessin recreat el vers hi haurien afegit una virtut més, i no precisament de segon ordre.

Pot semblar contradictori que un traductor de teatre que pretén acostar els clàssics al públic d'avui dia s'obstini a mantenir un recurs formal —la versificació— tan aliè a les opcions d'escriptura dels

dramaturgs actuals. «Quin sentit té —podrien preguntar-li— arrossegar aquest llast arcaïtzant, si l'objectiu és llimar el text d'arcaismes?». El traductor, si vol ser honest, s'ha d'esforçar per oferir una rèplica raonada a una pregunta com aquesta, que aparentment té la seva lògica. I això és el que em proposo de fer tot seguit.

Una de les raons per les quals els dramaturgs d'altres temps recorrien majoritàriament al vers era de caire mecànic i pragmàtic: el text versificat facilita la memorització als actors. Això és un fet sobradament demostrat, però seria una insensatesa pensar que la presència del vers en les peces teatrals s'acaba aquí, en aquesta pura funció mnemotècnica: òbviament, el vers amb què escrivien els dramaturgs d'abans no era una simple successió de línies retallades sense cap pauta concreta de distribució accentual, ni de nombre de síl·labes ni d'explotació estètica del potencial sonor del lèxic; perquè, si fos així, senzillament no es podrien anomenar versos.

El fet que, en el teatre, l'eficàcia del vers va més enllà de ser una simple ajuda visual per a la memorització l'il·lustren unes breus paraules de l'actor britànic Ian McKellen, d'una manera tan simple i alhora tan diàfana que m'ha semblat oportú citar-les (tradueixo de l'anglès): «El vers posseeix un ritme i una fluïdesa que fan el text més atractiu per a qui l'escolta, i ajuden l'actor a mantenir l'atenció del públic.»[1] És a dir: com més formalment atractiu és el vehicle amb què es transmet un missatge, més creïble resulta per al receptor. La forma, en definitiva, potencia el sentit.

És clar que qualsevol dramaturg competent, encara que no escrigui en vers, també es preocupa d'explotar tant com pot el potencial rítmic i eufònic dels seus enunciats, fins i tot en els textos d'aparença més col·loquial i espontània. Qualsevol text dramàtic (i, en general, qualsevol text literari) es basteix sobre un artifici; només que els textos en vers, pel marc més codificat i regular que els cenyeix, poden fer aquest artifici més perceptible per al receptor.

El grau de perceptibilitat, però, varia considerablement d'uns textos dramàtics a uns altres, segons els criteris de versificació que utilitzin. La tradició francesa del teatre en vers recolza en un esquema tan regular i distingible —alexandrins rimats de dos en dos— que el conscient i l'oïda de l'espectador detecten l'artifici a l'instant; i no tan sols el detecten sinó que, un cop han entrat en el joc, l'esperen i l'exigeixen. Si, en una representació de *Le Misanthrope* de Molière, el

públic sent:

Et la plus glorieuse a des régals peu chers,

sap que el vers següent ha d'acabar per força amb *-ers*, i el breu compàs d'espera fins que arriba la paraula triada per l'autor és un estímul que, sens dubte, li activa la imaginació i li manté l'atenció i l'interès pels enunciats. En compliment rigorós de les regles del joc, Molière va escriure a continuació:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout l'univers.

Si, per negligència o per alguna estrambòtica raó, l'actor no se cenyís estrictament al text i digués, per exemple:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout le monde,

aquesta infracció de les regles (i per partida doble, perquè també afecta la mètrica i fa que el ritme coixegi) no tan sols feriria l'orella de l'espectador, sinó que, com que li frustraria les expectatives de resolució formal del vers, faria baixar en picat la credibilitat del missatge que se li pretén transmetre.

Aquests dos versos pertanyen a la primera escena del primer acte de *Le Misanthrope*, de Molière. Joan Oliver, en la versió que en va fer als anys cinquanta del segle passat —una versió estrictament cenyida a la forma de l'original—, va recrear-los de la manera següent:

I fins la més honrosa us serà un trist regal

quan veureu que us barregen amb tots, en general.

Una fidelitat a la forma que, com es veu a simple vista, no es correspon amb una estricta literalitat; cosa que no és pas una excepció sinó el freqüent resultat de la negociació que imposa la traducció de textos versificats: com més a prop ens volem mantenir de l'esquema formal, més sovint hem d'allunyar-nos dels equivalents literals. Però, si en traducció de poesia aquesta opció pot resultar discutible, en les versions de teatre en vers (i sobretot en textos com aquest que ens ocupa, en què la rima i la regularitat mètrica són uns elements tan decisius en la construcció i transmissió del sentit) no sols és molt menys discutible sinó perfectament recomanable si es vol ser fidel a la intenció de l'original. Com passa tan sovint en la traducció literària, i molt especialment en el gènere dramàtic, fidelitat i literalitat no són sinònims.

Però, com ja hem dit, la presència del vers en una peça teatral no sempre és tan conscientment detectable per a l'espectador. En l'obra

de William Shakespeare (que és el teatre en vers que he tingut més ocasions de traduir), el fet que els versos, tot i emmarcar-se en un esquema mètric regular, estiguin majoritàriament desproveïts de rima provoca de manera automàtica que la cadència mètrica passi més desapercebuda en el conscient de l'espectador; aquesta circumstància, però, no priva que en el subconscient de qui escolta el text shakespearià vagi calant un ritme sostingut i tot un entramat d'efectes sonors que —i aquí pot ser oportú recordar les paraules de McKellen— «fan el text més atractiu per a qui l'escolta, i ajuden l'actor a mantenir l'atenció del públic».

Si es vol que una traducció recreï aquests efectes de l'original, no veig altra manera de fer-ho que mantenint el recurs de la versificació. L'esquema mètric de Shakespeare és regular (es manté sempre, tret d'escasses excepcions, dins el marc del pentàmetre iàmbic):

> Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
>
> That bide the pelting of this pitiless storm...
>
> (*King Lear*, III. 4)

El que el traductor haurà de decidir d'entrada és si manté aquesta regularitat mètrica amb l'ús constant del decasíl·lab (el vers català més semblant al pentàmetre iàmbic) o bé, tenint en compte que el català sol requerir més síl·labes que l'anglès, combina versos d'extensió diversa, amb la condició que tots siguin de nombre de síl·labes parell; aquesta segona opció és la que he aplicat en totes les meves versions shakespearianes, seguint la tradició iniciada per Gabriel Ferrater en la versió dels dos primers actes de *Coriolà* i continuada per Salvador Oliva en traslladar al català l'obra completa del dramaturg anglès.

Això pot il·lustrar-ho la manera com vaig traduir el fragment que acabo de citar:

> Pobres desemparats, on sigui que us trobeu,
>
> vosaltres que heu de suportar els embats
>
> d'aquest ferotge temporal...

El primer vers és un alexandrí, el segon un decasíl·lab i el tercer un octosíl·lab. És evident que això sacrifica la regularitat de la versificació original, però el que no es perd és la cadència rítmica subjacent.

El bon funcionament en escena d'un text confeccionat amb aquests criteris dependrà d'un fet irrenunciable: que els actors el transmetin exactament tal com està escrit, sense el més mínim canvi ni llicència. Si, posem per cas, l'actor converteix «Vosaltres que heu de suportar els embats» en «Vosaltres que suporteu els embats», la frase continuarà tenint deu síl·labes però deixarà de ser un decasíl·lab, perquè no respondrà a la distribució d'accents que requereix aquest tipus de vers.

De vegades, l'ús d'unes mateixes paraules però amb l'ordre canviat també pot esguerrar la cadència rítmica, com passaria si, en lloc de dir «d'aquest ferotge temporal», l'actor digués «d'aquest temporal ferotge»: el que era un vers octosíl·lab es convertiria en un heptasíl·lab, i aquest vers de set síl·labes trencaria la norma, esmentada més amunt, de l'ús constant de versos de nombre de síl·labes parell.

Que aquestes coses no passin depèn, naturalment, de la importància que el director d'escena concedeixi al vers com a component estètic i, per tant, com a potenciador decisiu del sentit i la credibilitat del text; només d'aquesta manera imposarà als actors la disciplina necessària perquè no s'allunyin ni un moment de la partitura, com ho faria un director d'orquestra amb els seus músics o el director d'una òpera amb els cantants. Si no és així —és a dir, si el director veu en el vers no tan sols un ornament prescindible, sinó fins i tot una nosa per a l'obtenció d'una suposada «naturalitat» interpretativa—, el més probable és que aquest prejudici s'encomani als actors i el text sigui transmès en escena amb una laxitud que fa malaguanyats els esforços del traductor i, per descomptat, traeix les intencions de l'autor (i, per raons òbvies, el que també és molt probable és que el traductor no sigui convidat a assistir a les lectures ni als assajos de l'obra).

No és aquesta última actitud, afortunadament, la que ha presidit la majoria de posades en escena de textos shakespearians que he tingut ocasió de traduir. Gairebé sempre s'ha valorat la meva implicació i assistència, i cap possible canvi textual no s'ha donat per bo sense deixar-m'hi dir l'última paraula.

Mentre escric aquestes ratlles es troba en ple procés d'assajos el *Ricard III* que està previst que s'estreni al principi del maig a la Sala Gran del TNC, amb direcció de Xavier Albertí i amb Lluís Homar en el paper protagonista, i puc dir sense reserves que, de totes les

traduccions de Shakespeare que se m'han encarregat, aquesta és una de les que han estat tractades amb un respecte més escrupolós.

Ja des de les primeres lectures amb tota la companyia (a les quals no simplement se'm va invitar, sinó que se m'hi va sol·licitar molt emfàticament l'assistència), el director va deixar clar a tota la companyia el protagonisme irrenunciable de la paraula en un muntatge com aquest, i tothom va entendre, naturalment, que això implicava una submissió absoluta a la mecànica del vers i la reproducció exacta dels enunciats del text.

Si del que acabo de dir se'n pot despendre que la meva traducció, tal com l'havia entregada, es considerava intocable, m'afanyaré a desmentir-ho: sóc el primer que considera que la meva feina de traductor no s'acaba fins que no ha passat pel sedàs dels que han de defensar el text en escena, i que això sol comportar, per descomptat, la negociació de tants retocs i canvis com calguin per donar el text per definitiu.

En aquest *Ricard III* que ara ja es troba a la recta final, la voluntat i el compromís de transmetre fidelment la partitura i treure el màxim partit de l'elocució del vers han conviscut en tot moment amb una dissecció exhaustiva del component denotatiu i connotatiu del text, del subtext, les intencions, el perfil de cada personatge i la seva interacció amb els altres, la intensitat i els matisos expressius i emocionals de cada paraula i cada frase, i amb una confrontació constant amb l'original per decidir fins a quin punt es podia afinar el grau d'equivalència semàntica. No es va començar a aixecar cap escena sense haver completat aquest treball de taula minuciós, en què, com era d'esperar, van sovintejar més del que és habitual les propostes i negociacions de canvis i retocs de què parlava abans, amb els ajustos mètrics a què això m'ha obligat. No voldria, però, que es detectés un to de queixa en el que acabo de dir; tot al contrari: si, com en el cas que ens ocupa, els canvis que es proposen no són mai insensats ni gratuïts, sinó que redunden en una millora del resultat final, el traductor es tiraria pedres a la pròpia teulada si es resistís a acceptar-los.

A hores d'ara continuo assistint als assajos amb freqüència, i puc ser testimoni de les ocasionals vacil·lacions de text que en aquest estadi del procés (a un mes vista de l'estrena) encara mostren els actors. Però és altament gratificant de comprovar l'actitud positiva que sempre mostren quan, en un descans de l'assaig, els faig notar que

en algun vers s'han deixat una síl·laba o n'hi han posat una de més. Que un actor, després d'assenyalar-li que en un vers com «I fins i tot els dèspotes ploraven» s'ha deixat la conjunció del principi, no tan sols no et miri malament pensant que estàs carregat de punyetes sinó que gairebé es disculpi per haver esguerrat el decasíl·lab, penso que ja ho diu tot sobre el rigor professional i la perfecta sintonia d'aquest actor amb els criteris i objectius d'un projecte que, com ja he dit al principi, ha situat el respecte pel vers i la paraula com a prioritat irrenunciable.

En el cas hipotètic que es posés en escena un text versificat sense haver anat més enllà del treball d'elocució del vers, prescindint de qualsevol fase posterior de construcció dramàtica, el resultat seria justament qualificable de mediocre i baix de sostre, però com a mínim «sonaria bé», per dir-ho d'una manera d'estar per casa. En el cas contrari, en canvi (és a dir, en un muntatge en què s'hagués menystingut aquesta primera fase i els actors diguessin el text per aproximació i a contrapèl del vers), ja es podria haver aprofundit tant com vulgueu en subtileses i matisos conceptuals i interpretatius, que el resultat final coixejaria perquè hauria començat amb mal peu. Per més elogis que rebés d'alguns crítics amb taps a les orelles.

[1]Dins: BARTON, John (1984). *Playing Shakespeare*. Londres: Methuen Drama, p. 26.

visat.

Primavera 2017

Noves fitxes

Visat

L'espai del traductor:

- Juana Burghart
- Tobias Burghart
- Mercè Guitart
- Josep Marco
- Simone Sari

Literatura Universal en català:

- Kikí Dimulà