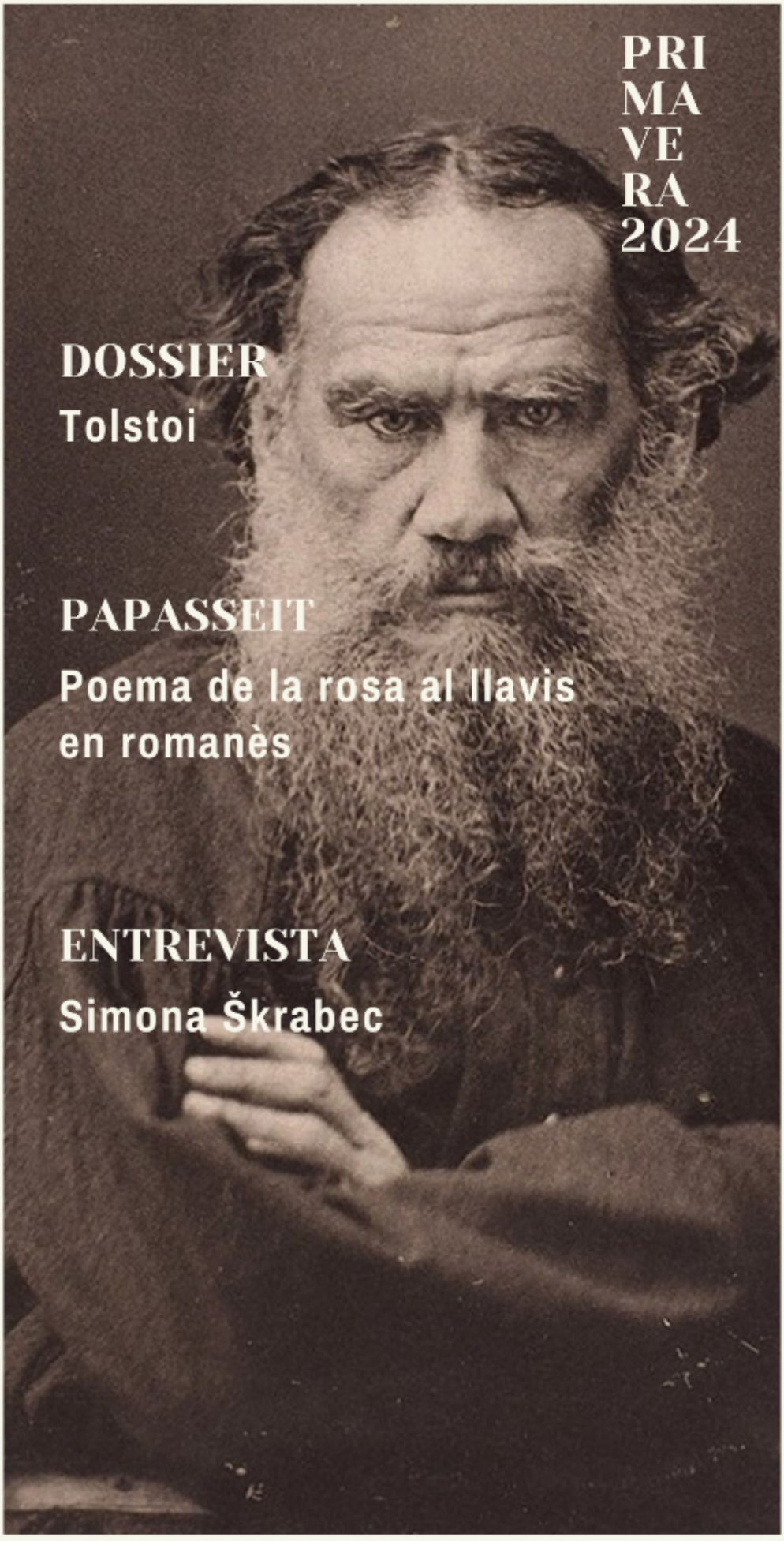
visat.

La revista de literatura i traducció del PEN Català

NÚM. 37



PRIMAVERA 2024

DOSSIER
Tolstoi

PAPASSEIT
Poema de la rosa al llavis en romanès

ENTREVISTA
Simona Škrabec

Índex

Editorial

2023: un any Tolstoi
Ivan Garcia Sala

El pes de Tolstoi
Arnau Barios

Tres maneres de Tolstoi
Miquel Cabal Guarro

Traduir Guerra i pau
Judith Díaz Barneda

Servir Tolstoi
Marta Nin

Rosa Rosà: una dona amb moltes ànimes
Raul Ciannella

Traduir al romanès El poema de la rosa als llavis, de Joan Salvat-Papasseit: motivació i reptes
Elena Ciutescu

El mal d'escriure sobre sobreviure: interpretant i llegint Primo Levi
Eloi Creus

La traducció catalana de la Saga de Kormákr
Inés Garcia López

Italo Calvino i nosaltres
Pep Sanz Datzira

El corb català d'Ítalo Calvino
Ivet Zwatrzko i Pou

Construir un diàleg directe entre cultures perifèriques. Entrevista a Simona Škrabec

Nina Valls

Número editat amb el suport de:



visat.

primavera 2024

Editorial

«Encara no he escrit mai sense mullar la ploma al cor»

Amb aquestes paraules de Joan Salvat-Papasseit, tot recordant-lo en el centenari de la mort, us donem la benvinguda al número de primavera, el 37, de *Visat*, la revista del PEN Català. Arriba, com sempre, després de Sant Jordi, farcit d'articles sobre traduccions, commemoracions i novetats editorials.

A banda dels cent anys de la mort del poeta, a qui dediquem un magnífic article sobre la traducció al romanès, ben recent, del *Poema de la rosa als llavis*, a càrrec de la traductora, Elena Ciutescu, el 2024 va carregat de més commemoracions importants, com ara els cent anys de la mort d'Àngel Guimerà o del naixement de Jordi Sarsanedas, autors a qui, però, dedicarem l'atenció en el número de tardor.

Pel que fa a les novetats editorials, el 2023 ha estat un any marcat per la publicació d'obres de l'escriptor rus Lev Tolstoi, raó per la qual li hem dedicat la portada i un dossier de cinc articles. Com diu el professor Ivan Garcia, encarregat de fer la presentació general d'aquesta fita literària, «es podria dir que el 2023 ha estat l'any Tolstoi a Catalunya, tot i que no es commemorava el bicentenari de la mort de l'escriptor rus (això es va fer el 2010) ni el centenari del seu naixement, que se celebrarà el 2028». El seu article intenta explicar aquest fenomen, i inclou una retrospectiva de la recepció de Tolstoi a casa nostra.

La primera de les obres publicades, atesa la importància, és l'obra magna de l'escriptor, *Guerra i pau*, que ha girat per primer cop directament del rus Judit Díaz, a Edicions de 1984. A part d'aquest títol, han aparegut quatre traduccions de novel·les i relats, alguns dels quals són els textos de maduresa més importants de Tolstoi, com *La Sonata a Kreutzer*, doblement versionada per Miquel Cabal a l'editorial Flaneur i per Arnau Barios al Club Editor. A més,

Comanegra ha publicat el recull de relats *Quanta terra necessita una persona*, traduït per Marta Nin, mentre que Cal Carré ha publicat *Un matí del terratinent*, també en traducció de Miquel Cabal. A l'interior de la revista hi trobareu les reflexions de tots quatre traductors sobre la seva tasca.

A més d'això, en el número de primavera també hi trobareu altres textos interessants. En primer lloc, un parell d'aportacions a la figura d'Italo Calvino (al final del 2023 se'n commemorava el centenari del naixement): una a càrrec de Pep Sanz Datzira, que repassa la recepció de l'escriptor italià en català; i l'altra, d'Ivet Zwatrzko i Pou, que comenta les particularitats de la traducció de Pau Vidal (amb epíleg de Francesco Ardolino) de *L'últim és el corb* (Comanegra 2023).

Ja que parlem d'autors italians, Eloi Creus ens fa unes suggeridores reflexions a propòsit de la seva versió d'*En hora incerta* (Cafè Central), que inclou la poesia completa de qui fou supervivent i cronista de l'horror d'Auschwitz, Primo Levi. Aquesta traducció va rebre el 2023 el XIX Premi «Jordi Domènech» de Traducció de Poesia.

Raul Cianella, per la seva banda, ens presenta una rara avis literària, com és l'escriptora italiana Rosa Rosà, pseudònim futurista d'Edith von Haynau, a propòsit de la publicació d'*Una dona amb tres ànimes i altres relats futuristes* (Sfabula 2023), traduïda per Eudald Martínez Gavagnin. Rosà és sens dubte una figura gairebé desconeguda i sorprenent de les lletres italianes.

La traductora Inés Garcia López ens acosta al món medieval escandinau amb un article sobre la seva traducció de la *Saga de Kormákr* (Adesiara 2023), l'antiquíssima història d'amor islandesa del poeta-heroi que dona nom al llibre per la bella Steingerðr, ambientada al segle x, tot i que els textos daten del xiii o del xiv.

Per acabar, Nina Valls ens presenta una nova i interessant entrevista, aquest cop a l'escriptora, professora i traductora eslovena establerta a Catalunya Simona Škrabec.

Esperem que gaudiu dels continguts.

visat.

primavera 2024

2023: un any Tolstoi

Ivan Garcia Sala

Es podria dir que el 2023 ha estat l'any Tolstoi a Catalunya, tot i que no es commemorava el bicentenari de la mort de l'escriptor rus (això es va fer el 2010) ni el centenari del seu naixement, que se celebrarà el 2028. La raó: s'ha publicat l'obra magna de l'escriptor, *Guerra i pau*, traslladada per primer cop directament del rus, de la mà de Judit Díaz (Edicions de 1984). I, a més, han aparegut quatre traduccions de novel·les i relats, alguns dels quals són els textos de maduresa més importants de l'escriptor rus, com *La Sonata a Kreutzer*, curiosament traduïda tant per Miquel Cabal a l'editorial Flaneur (que hi afegeix un article de Tolstoi mateix explicant el sentit de la novel·la) com per Arnau Barios al Club Editor. La traducció de Barios s'inclou dins del volum *Tres novel·les*, juntament amb dues obres tan significatives com són *La mort d'Ivan Ilitx* i *Khadjí-Murat*, i un ampli aparell de notes del traductor i il·lustracions per fer més proper al lector el món caucàsic. A més, Comanegra ha publicat *Quanta terra necessita una persona*, traduït per Marta Nin (aplega, a més del que dona nom al recull, alguns dels relats més traduïts al català, com *La història d'un cavall* i *Tres morts*; altres de l'època de joventut i maduresa, com *Albert* i *Després del ball*, i un d'inèdit, *Dues versions diferents de la història d'un rusc amb el sostre de til·ler*). Per la seva banda, Cal Carré ha tret *Un matí del terratinent*, en traducció, altra volta, de Miquel Cabal. Si tenim en compte que durant l'any dedicat a Dostoievski, el 2021, se'n van publicar sis traduccions, no és exagerat considerar el 2023 un any Tolstoi des del punt de vista editorial. Ara bé, és fruit d'una feliç casualitat, aquesta proliferació de traduccions tolstoianes en el mateix any? O hi ha alguna raó que ho pot explicar? L'objectiu d'aquest article és justament intentar donar resposta a aquestes preguntes, tot fent abans una retrospectiva de la recepció de Tolstoi a casa nostra.

Quan al final del segle xix arribà a Catalunya l'interès per la literatura russa, l'escriptor de Iàsnaia Poliana encapçalà la llista d'autors traduïts al català. José Calvo assenyala, però, que des que comença a editar-se, a Catalunya interessà més la dimensió estètica de la seva obra, i no tant la moral i social; d'aquí que no se'n traduïssin els assaigs teòrics.[1] La primera traducció documentada és, segons Ramon Pinyol, de l'any 1892, quan es publicà al fulletó de *La Renaixensa* un recull dels contes traduïts del francès per Bonaventura Bassegoda, Ernest Moliné i Sebastià Farnés: *D'ahont vé'l mal*, *Lo que fa viure als homes*, *Història d'un cavall*, *Los dos vells*, *Un pobre diable*, *Petita brasa crema una casa*, *Lucerna* i *Katia*.[2] La traducció següent, *Un llibre trist*, la devem a Narcís Oller, que conegué Tolstoi als anys vuitanta gràcies a Isaac Pavlovsky, periodista i traductor exiliat a França i difusor de la literatura russa entre els escriptors realistes hispànics. Segons explica Oller mateix, devorà amb tant delit i tan poc temps *Guerra i pau*, recomanada per Pavlovsky, que, quan l'acabà, als ulls li va aparèixer una malaltia que li durà uns quants mesos. El 1897 emprengué la seva primera traducció tolstoiana, *Un llibre trist* (L'Avenç). Contenia dos relats de Tolstoi, *La mort d'Ivan Iliitch* i *Tres morts*, i un fragment dels *Relats de Sebastopol*, titulat *La mort al camp de batalla*. El llibre en què es basà Oller fou una antologia en francès de textos tolstoians, *La mort* (Perrin,1886), elaborada per Elie Halpérine-Kaminsky, tot i que, per traduir *La mort d'Ivan Iliitch*, va fer servir també una altra versió francesa del relat, la d'Eléonore Tsakny, publicada dins de *Derniers nouvelles* (Nouvelle Librairie Parisienne d'Albert Savine, 1886). L'objectiu d'Oller usant les dues versions era aproximar-se al sentit del text original, al mateix temps que recreava la riquesa de registres lingüístics que ell intuïa que Tolstoi havia de tenir i que les traduccions franceses no reflectien.[3] L'any 1903 Joaquim Cases Carbó signà unes quantes traduccions de contes tolstoians a *L'Avenç*, que es publicaren en dues sèries. La majoria eren molt breus (com *El vestit nou del tzar*, *Tres amics*, *Val més donar l'exemple que no pas manar*, *Les riqueses que Déu dóna a l'home*), però hi inclogué també altres relats més llargs (*No es pot tirar llenya al foc*, *Historia veritable* , *El mujik Parkhom*, *Els préssecs*, *El jutge savi* i *Lo que fa viure ls homes*), que foren reeditats fins als anys noranta per diverses editorials, perquè, com diu Pinyol, aquesta traducció fou el planter per a nombroses edicions posteriors de textos tolstoians. Un any després, el 1904, la mateixa editorial publicava *El Cant del cigne:*

història d'un musich, de la mà d'Antoni Campmany i Ayné.

Amb la mort de Tolstoi, l'any 1910, que commocionà tot Europa, a Catalunya se'n feren les primeres versions del teatre. Joan Puig i Ferrater traduí *El domini de les tenebres* (L'Avenç, 1912), i Narcís Oller, *El mort en vida* (1912) i *Els fruits de la ciència* (1913), totes dues impreses per Bartomeu Baixarías. Tanmateix, malgrat que immediatament després començà una onada d'interès per la literatura i la cultura russes provocada per la revolució del 1917, no es feren noves edicions de Tolstoi fins l'any 1928. Abans, durant els anys vint, només es tornaren a publicar algunes de les traduccions de contes de Cases Carbó. Però aquell 1928, en què se celebrava l'aniversari del naixement de l'escriptor, inaugurà un període molt fèrtil en la història de la recepció de Tolstoi a Catalunya. La Llibreria Catalònia publicà *Abecedari de Tolstoi: primer llibre de lectura per a ús de les famílies i de les escoles*, traduït per Joan Sallarès, un conjunt de relats pensats per ensenyar els infants a llegir, que coincidia perfectament amb l'interès dels sectors progressistes catalans per estendre l'alfabetització entre tota la població; i l'Editorial Barcino proposava *La novel·la d'un cavall*, de Josep Navarro Costabella. També es publicaven dues de les grans novel·les de Tolstoi, inèdites en català, totes dues, però, traduïdes del francès: *Guerra i pau*, en traducció de Carles Capdevila (La Publicitat) i *Resurrecció*, traduïda per Alfons Maseras i Rossend Llates a la col·lecció «A Tot Vent», de Proa, dirigida per Puig i Ferrater. Justament ell el 1930 adaptà al català de l'època la traducció de Campmany d'*El Cant del cigne*, el mateix any que Proa començà a disposar de traductors que coneixien la llengua russa, atès que Puig i Ferrater, que des de feia temps tenia una fília especial pels escriptors russos, es proposà traduir-los al català directament. Feia temps que la crítica literària de la premsa catalana es lamentava de la traducció amb llengües interposades, tot adduint que les versions en francès i en anglès sovint s'allunyaven de l'estil dels textos originals, i es posava la russa com a exemple de literatura especialment perjudicada per aquesta pràctica.[4] Ara bé, la responsabilitat en la recepció distorsionada de Tolstoi i altres escriptors russos no només havia estat cosa de les traduccions intermèdies, sinó, com assenyala José Calvo, de la proliferació dels textos en edicions populars en castellà d'editorials madrilenyes, valencianes i, especialment, barcelonines com Maucci.[5] Per sort, als anys trenta, quan Puig i

Ferrater inicià la seva col·lecció, ja hi havia traductors que podien emprendre la tasca de traslladar la literatura russa directament al català. Així, Francesc Payarols, amant de les llengües, fascinat per l'òpera russa i que aprengué l'idioma de manera autodidàctica, fou un dels traductors amb què Puig i Ferrater pogué comptar. A ell es deu la traducció de tres relats que s'editaren en un mateix volum, *La Mort d'Ivan Ílitx*, *Amo i criat* i *Tres morts* (1930), i de les novel·les de tema caucàsic *Els cosacs* (1933) i *Hadjí-Murat* (1934).[6] L'altre traductor fou Andreu Nin, l'activitat política del qual el portà a viure a l'URSS i a aprendre el rus perfectament. Treballant per a Proa, Nin es convertí en el gran traductor de referència del rus al català, i les seves obres en textos canònics de la traducció literària catalana, que s'han continuat reeditant fins a l'actualitat.[7] Pel que fa a Tolstoi, a Nin li devem la primera i única versió catalana d'*Anna Karènina*, apareguda l'any 1933. Més tard, traduí *Infància, adolescència i joventut*, que es publica pòstumament el 1974. D'altra banda, el debat a la premsa sobre la traducció indirecta/directa de la literatura russa havia estat tan encès que la «Biblioteca Univers», col·lecció de la Llibreria Catalònia creada també l'any 1928, va usar un estratagema per legitimar les seves traduccions del rus, la majoria indirectes. El director de la col·lecció, Carles Soldevila, inventà un pseudònim que podia fer pensar als lectors que les traduccions eren directes: Olga Savarin. El nom de la presumpta traductora apareixia al costat del vertader traductor de l'obra, de manera que semblava que el text havia estat fet per un tàndem rus/català. D'aquesta manera, de Tolstoi, l'any 1928, la «Biblioteca Univers» en publicà *La sonata a Kreutzer*, que, juntament amb Olga Savarin, signava Marçal Pineda (un altre pseudònim de Soldevila); i, el 1929, *Kàtia*, de la qual era responsable Josep Miracle. Anys més tard, Miracle va reeditar aquesta mateixa traducció afegint-hi el títol original (*La felicitat conjugal*) i fent-hi múltiples correccions, a més d'incloure-hi un pròleg en què explicava la història de la falsa traductora Olga Savarin (Editorial Selecta, 1966).

També als anys trenta la col·lecció «Quaderns Literaris», dirigida per Josep Janés, dedicà lloc als grans clàssics russos: a Puixkin, Gógol, Turguénev i també a Tolstoi, de qui edità la novel·la breu *El pare Sergi* (1934) i *No es pot tirar llenya al foc* (1936), altra volta una reedició d'un conte de Cases Carbó. Finalment, aquest període tan fèrtil es clogué amb la publicació, durant la Guerra Civil, del *Segon*

llibre de lectura: Abecedari per a ús de famílies i de les escoles, també de Sellarès (Llibreria Verdaguer, 1938).

Podem atribuir tot aquest floriment de textos tolstoians, en primer lloc, al bon moment del sistema literari català dels anys vint i trenta, que afavoria la voluntat de les editorials de fer parlar els clàssics universals en la nostra llengua; en segon lloc, a l'atracció que exercia l'URSS i la seva cultura entre els intel·lectuals de l'època; i, finalment, a la presència de traductors coneixedors de la llengua russa que tenien un molt bon domini del català literari. Aquest procés de consolidació de la traducció literària catalana l'estroncaren la Guerra Civil i els quaranta anys de dictadura, de manera que no es tornà a trobar una situació equivalent fins gairebé setanta anys després, quan el sistema literari català es refeu i s'estabilitzà i el traductor amb coneixements de rus deixà de ser una *rara avis*.

Des del principi de la guerra, el bàndol nacional es dedicà a controlar la paraula escrita destruint i confiscant tot llibre considerat perillós i organitzant un sistema complex de censura. La repressió s'acarnissà amb les traduccions de la literatura russa, perquè els censors consideraven que difonien idees revolucionàries i subversives. Lev Tolstoi fou un dels clàssics russos del xix que sortí més perjudicat d'aquesta campanya contra el llibre, i els primers anys del franquisme moltes de les seves obres foren prohibides, particularment les considerades immorals, com *Anna Karènina.* Tanmateix, quan als anys seixanta es començà a autoritzar la traducció de llibres al català, la vara de mesurar de la censura s'havia eixamplat molt i la prevenció contra Tolstoi havia desaparegut. És per això que, a poc a poc, les seves obres tornaren en català a les llibreries. Ara bé, tot i que al final dels seixanta començaren a aparèixer noves traduccions directes d'altres autors russos, signades per Josep Maria Güell, de Tolstoi, en canvi, només se'n reeditaren algunes de les traduccions d'abans de la guerra: la versió de Capdevila de *Guerra i pau* (Arimany, 1960), el text revisat i corregit de Miracle de *Kàtia: la felicitat conjugal* (1966) i les traduccions de Nin, *Anna Karènina* (Aymà, 1967) i *Infància, adolescència i joventut* (Proa, 1974).

Al final dels setanta i durant la dècada dels vuitanta els textos de Tolstoi més freqüents foren els contes infantils i els relats breus. Així,

dels textos pedagògics que havia difós Sellarès abans de la guerra, l'any 1977 Jordi Vinyes en feu la seva pròpia versió, *Històries i contes de Tòlstoi: primer llibre de lectura*, a l'editorial El Mall. En aquest cas, Vinyes no pretenia oferir un producte literari, sinó textos didàctics per als cursos inicials d'EGB basats en el català bàsic que havien establert Josep Llobera i el Seminari de Didàctica del Català els anys 1968 i 1971. També anava dirigida als infants la traducció de Maria del Tura Boix *Contes i faules* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979), i en una col·lecció juvenil com «L'esparver», de la Magrana, hi apareixia el 1981 *Història d'un cavall*, la traducció de Josep Navarro Costabella revisada per Josep Maria de Seabra. Seabra, juntament amb Güell, fou el traductor directe del rus al català més productiu d'aquells anys, però, en canvi, aleshores aquesta fou la seva única aproximació a la literatura de Tolstoi. Que als dos traductors que rebien més encàrrecs en aquells moments no els encomanessin traduir cap obra de Tolstoi, pot ser indicatiu que, després del franquisme, aquest autor no es trobava en el focus d'interès dels editors, probablement perquè no era viable tornar-ne a traduir les grans novel·les ni tampoc es considerava urgent, havent-hi els trasllats de Nin i de Capdevila, ja. El mercat català, doncs, s'havia de satisfer amb les reedicions de les antigues traduccions de *Guerra i pau* (revisada per Ricard San Vicente, Edicions 62, 1983) i *Resurrecció* (Proa, 1985). Es tancava la dècada amb una nova traducció indirecta, la segona, de la *Sonata a Kreutzer*, al *Diari de Barcelona* (1989), feta per Josep Sales i Boguñà, que principalment traduïa literatura de l'anglès.

Als anys noranta, tot i que es continuaren editant les traduccions de Nin i Capdevila i els contes de Cases Carbó (a Edicions de 1984, per exemple), per primer cop després de la guerra apareixen noves traduccions directes, concretament tres; no és que això sigui un gran nombre, però és indicatiu d'un canvi de tendència. D'entrada, Helena Vidal, nascuda a l'URSS, que des dels anys seixanta havia traduït literatura russa al català, prosa, poesia i teatre, l'any 1990 traslladà un dels pocs textos teòrics tolstoians dels quals disposem: *Qui ha d'ensenyar a qui i altres articles pedagògics*, per a Eumo, un recull d'assaigs que reunien les idees i aportacions de Tolstoi en l'àmbit de la pedagogia, nascudes de la seva pròpia experiència com a mestre d'infants a les escoles de Iàsnaia Poliana. Més tard, l'any 1996, Destino publicà la traducció directa de *Khadjí-Murat*, de Victòria

Izquierdo i Àngels Margarit, dues traductores que es van formar a l'Escola de Traductors de la UAB, l'EUTI, i que des del final dels vuitanta fins a l'actualitat tradueixen del rus en tàndem. I, finalment, Manuel de Seabra va presentar a La Magrana la seva proposta de *L'amo i el criat* (1997).

D'aleshores ençà, cada vegada es feren més freqüents les traduccions directes. Així, el 2002 Anna Estopà traduí *La mort d'Ivan Ilitx* per a Quaderns Crema i, el 2004, Izquierdo i Margarit oferiren la seva versió d'aquesta mateixa novel·la juntament amb *La sonata a Kreutzer* (UPF, Destino, reeditat el 2008 per l'Avenç). Tant la traducció d'Estopà com la d'Izquierdo i Margarit s'han reeditat amb freqüència, cosa que indica la bona salut del sistema literari, com en altres tradicions literàries amb una història menys turbulenta que la catalana, en què la convivència en el mercat de distintes traduccions de la mateixa obra està plenament normalitzada. Per la seva banda, Jaume Creus, un dels traductors directes de prosa i poesia russes més productius des dels anys vuitanta, sumà un Tolstoi al seu catàleg de traduccions amb dues novel·les breus, *La felicitat conjugal* i *El diable*, per a Edicions de 1984 (2005).

L'any 2010, però, el de la celebració del centenari de la mort de Tolstoi, no hi hagué pas un devessall de noves traduccions, com s'hauria pogut esperar. Es reeditaren les grans novel·les, com ja s'havia anat fent fins aleshores; Xènia Dyakonova, d'origen rus, una altra de les traductores insignes del rus al català, publicà *El pare Sergi*, per a Lleonard Muntaner; i Josep Maria Farré signà la traducció de *Destí d'una dona de poble*, text de Tatiana Kuzmínskaia que havia estat tutelat i corregit per Tolstoi (Pagès). Segons David Castillo, aquesta obra no va despertar l'atenció dels mitjans com es mereixia i com hauria hagut d'esdevenir-se en un any dedicat a Tolstoi.[8] Perquè, de fet, semblava que les editorials i el públic no posaren atenció a l'efemèride, com es comentava a l'editorial del número d'octubre de *L'Avenç*, dedicat a l'escriptor rus. S'hi reclamaven noves traduccions de les grans obres de Tolstoi, tot recordant que l'actualització dels clàssics és necessària en un sistema literari que pretengui funcionar normalment.[9] En canvi, en el teatre, l'efemèride va tenir una presència prou notable. L'any 2008 Oriol Broggi ja havia portat a l'escena de la Biblioteca de Catalunya la seva adaptació de *La mort d'Ivan Ilitx*, representada per tres actors, que

recitaven i interpretaven la prosa tolstoiana gairebé fil per randa en una versió que posava èmfasi en el to desesperançat del text i neutralitzava el final apoteòsic del relat. El mateix any, Quim Lecina presentava al Teatre Romea *Sonata a Kreutzer*, basada en *La fuga de Tolstoi*, d'Alberto Cavallari, i la novel·la homònima de l'escriptor rus, amb música de Beethoven en directe; hi mostrava la lluita tolstoiana contínua per trobar-se i ser un mateix. Tots dos espectacles van ser recuperats per a l'aniversari del 2010: el de Lecina al Versus Teatre, a la primavera, i el de Broggi, altra volta a la Biblioteca de Catalunya, els primers mesos del 2011.

Tot i la poca presència editorial de Tolstoi que comentàvem, sembla que el centenari serví com a tret de sortida per a noves traduccions directes. Si més no, des d'aleshores s'han anat succeint, amb més o menys constància, l'edició de nous textos tolstoians, no sempre de ficció, com havia estat la tendència des del final del segle xix: *Confessió*, per Miquel Cabal (Angle, 2013); *Els Cosacs*, per Francesc Permanyer (Proa, 2015); *Contra la guerra i la violència*, per Arnau Barios (ICIP, Angle, 2018), i, del mateix traductor, *La felicitat conjugal* (Viena, 2022). Ara bé, aquesta regularitat més o menys constant es trenca el 2023 quan apareixen cinc noves traduccions, cosa, que, com dèiem al principi d'aquest article, no deixa de ser sorprenent si es té en compte que la tendència, com s'ha pogut veure en aquest breu recorregut històric per la recepció de Tolstoi, és d'entre dues i quatre noves traduccions cada dècada des dels anys setanta. D'altra banda, també pot semblar estrany que es facin noves traduccions dels textos tolstoians més anostrats, com *La mort d'Ivan Ilitx* i la *Sonata a Kreutzer*, i, que a més, d'aquesta darrera, n'apareguin dues traduccions alhora. Tot plegat, és un fet casual? Probablement sí: en el món editorial a vegades es produeixen aquesta classe de coincidències sense que hi hagi una causa justificada al darrere. Un cas proper que m'afecta, per exemple, i que també té a veure amb Tolstoi: el 2008 sortia la meva traducció al castellà de *Confesión*, a KRK, amb un mes de diferència de la proposta de Marta Rebón, publicada per Acantilado, i ni les editorials ni els traductors hem pogut mai explicar el perquè d'aquesta coincidència. Fos com fos aleshores, en el cas que tractem sí que crec que es poden intuir algunes raons que poden explicar la coincidència més enllà de la casualitat.

D’entrada, considerar que Tolstoi ara interessa pel seu pacifisme perquè vivim temps convulsos, perquè hi ha diversos conflictes bèl·lics, especialment la guerra entre Rússia i Ucraïna, em sembla una explicació poc exacta i una mica ingènua. Crec que la primera raó que realment explica la coincidència és la irrupció progressiva a casa nostra de traductors que tenen un bon coneixement del rus i la seva cultura, que s’han format a les aules de la Facultat de Traducció de la UAB i de la de Filologia Eslava de la UB, on han rebut el mestratge i l’experiència de traductors com Agata Orzeszek, Ricard San Vicente, Helena Vidal i Bożena Zaboklicka, que han pogut gaudir d’un món globalitzat i digitalitzat que els ha facilitat viatjar a Rússia, fer-hi llargues estades i tenir accés a múltiples recursos lingüístics i culturals; són els casos d’Arnau Barios, Miquel Cabal, Judit Díaz, Marta Nin, Marta Rebón i d’altres. O a l’inrevés, que han vingut de Rússia i han absorbit a la perfecció el català i la seva cultura, com Xènia Dyakonova.

Aquesta proliferació de bons traductors l'ha afavorida l'atenció que el sistema literari català actualment atorga al traductor en si. De ser una figura que amb prou feines apareixia anomenada a la portada dels llibres, ha guanyat visibilitat i centralitat. El seu nom ara sí que és a la coberta: ja no deixa indiferent els lectors. En aquest sentit, és simptomàtic, per exemple, que algunes editorials fins i tot incloguin un pròleg o epíleg en què el traductor exposa les particularitats estilístiques de l'obra, les dificultats que ha trobat i les estratègies traductològiques que ha seguit. I és que, de la mateixa manera que el nom de l'autor pot convidar o no un lector a adquirir un llibre, el del traductor ara és sinònim de prestigi i qualitat. El públic ja no només se sent atret per l'obra de Tolstoi, sinó per la versió que n'ha fet el traductor. Tenint en compte que d'un clàssic com Tolstoi no se'n paguen drets d'autor (un altre motiu, sigui dit de passada, per publicar-lo), una editorial pot focalitzar els esforços a generar un nou text d'un traductor reconegut. Els cinc llibres dels quals parlem en poden ser un exemple, però fixem-nos en el cas de Cal Carré, una petita i nova editorial que neix l'any 2021 i que es proposa com a objectiu treballar els llibres de manera artesana. Seguint el camí de les grans editorials, tria dos d'aquests traductors prestigiosos, Miquel Cabal (*Un matí del terratinent*) i Arnau Barios (*Tres anys*, d'Anton Txékhov), que garanteixen la qualitat dels textos i que el públic reconeix.

Evidentment, és la feina ben feta que dona renom i prestigi al traductor, però també li fan guanyar visibilitat les editorials, els premis, la crítica, les associacions de traducció, els mitjans de comunicació i les xarxes socials. Els traductors, com els autors, són convidats a tertúlies radiofòniques i televisives i als clubs de lectura, i fan sentir la seva veu en mitjans especialitzats com aquest, *Visat*, o en xarxes com X o Facebook, de manera que el públic pot posar cara i personalitat a aquella figura tradicionalment oculta rere l'ombra de l'escriptor. Disposar d'un traductor amb més o menys prestigi ara pot ser un factor important per a una editorial a l'hora d'enfilar una nova proposta. I, justament, els quatre traductors responsables de «l'any Tolstoi 2023» tenen aquest prestigi i reconeixement.

No es pot menystenir, tampoc, en la coincidència que analitzem, el paper de l'Institut de Traducció de Rússia (Иснтитут Перевода) en l'aposta de les editorials catalanes per la literatura russa,

especialment la clàssica. Finançat pel govern rus, és un organisme creat per donar suport a la difusió de la literatura russa per tot el món. Des del 2013 ha patrocinat la publicació de traduccions a quaranta-vuit llengües diferents i ha anat organitzant un dels congressos dedicats a la traducció literària més esplèndids que deuen haver existit mai enlloc. Pel que fa al català, en menys de deu anys, entre el 2014 i el 2022, ha finançat una trentena de publicacions, gairebé tot el gruix de traduccions del rus aparegudes durant aquest període.[10] De fet, *Guerra i pau* d'Edicions de 1984, que es començà a gestar el 2014, és un projecte que ha comptat amb el suport de l'Institut de Traducció, com també el tingué la traducció al castellà de Joaquín Fernández-Valdés (Alba, 2021).[11] Des del 2023, però, les sancions derivades de la guerra d'Ucraïna han estroncat la relació de l'Institut amb les editorials catalanes. Tanmateix, això no ha comportat que entre el 2022 i el 2024 el flux de traduccions de la literatura russa en català s'hagi aturat, com demostra el cas que examinem. L'Institut, doncs, ha estat molt important per fer agafar més volada a la literatura russa a casa nostra, però no ha estat la peça clau. I això és esperançador, perquè, tenint en compte que es pot considerar que aquest organisme neix, com altres institucions culturals russes amb projecció internacional, d'una gran estratègia de *soft power* del govern putinià per difondre el rostre amable del país, en cas que les sancions desapareguin, les editorials catalanes podran continuar publicant literatura russa sense haver de dependre del finançament de l'Institut.[12]

Ara bé, tot això no explica el perquè de Tolstoi l'any 2023. Crec que la resposta no té tant a veure amb Tolstoi en si, com en el fet que és un dels grans clàssics russos, pels quals les editorials catalanes, amb Alpha, el Club Editor i Edicions de 1984 al capdavant, aposten els darrers anys. De fet, m'atreviria a dir que el punt d'inflexió d'aquesta tendència fou l'èxit de la traducció d'Arnau Barios *Eugeni Oneguin*, de Puixkin (Club Editor, 2018). La repercussió en el món intel·lectual català d'un llibre tan particular com aquest i el reconeixement de la labor traductològica tan complexa que hi havia al darrere, podria haver significat l'inici d'un nou interès del públic i les editorials per bones traduccions directes de la literatura russa vuitcentista. A més, l'altre moment important que cal tenir en compte en aquesta revifalla és la publicació de *Crim i càstig*, de Dostoievski, traslladada per Miquel Cabal (Alpha, 2021), no només perquè la traducció també

va ser molt ben rebuda pel públic i la crítica, sinó perquè va implicar trencar un tabú que pervivia en la traducció de la literatura russa al català: el de no traduir allò que Andreu Nin havia fet magníficament. Per això, després de la traducció directa de *Guerra i pau*, que era una de les grans mancances del cànon universal en català, no ens hem d'estranyar de veure aviat a les llibreries les novel·les tolstoianes que havia traduït Nin: *Anna Karènina* i *Infantesa, adolescència i joventut*. I això prova que el sistema literari català ara està obert que cada generació faci la seva pròpia traducció dels clàssics russos i els faci parlar segons la sensibilitat de cada època. Un exemple evident d'això és el títol del conte de Comanegra, *Quanta terra necessita una persona*, en què «una persona» substitueix l'habitual «un home» de les traduccions anteriors. Contràriament al que explica Marta Nin al pròleg, al meu entendre, aquesta decisió respon més a la sensibilitat de gènere actual que no pas a una raó semàntica.

En resum, que es faci parlar Tolstoi, els clàssics russos, segons la perspectiva contemporània, que apareguin noves traduccions de les mateixes obres o d'aquelles que ja tenien una versió canònica, tot plegat indica que el sistema literari català és prou robust i flexible per garantir la diversitat i polifonia de textos que s'espera d'un sistema literari normalitzat. La coincidència, doncs, de les cinc traduccions l'any 2023 no és res més que la confluència dels resultats d'una feina feta per editors, traductors, institucions culturals i acadèmics durant molts anys, en un llarg camí iniciat abans de la guerra.

Aquesta publicació és part del projecte d'R+D+I La censura franquista y la literatura rusa (1936-1966) *(PID2020-116868GB-I00), finançat pel MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/.*

Notes

[1] Calvo González, José (2010). «Sobre la edición de Tolstói en España (1887-1936). Particulares a una Exposición». A: García Reche, Gregorio; Araceli Lara, Carmen (coord.). *León Tolstói. Lúcido fulgor. Centenario del fallecimiento. Catálogo de la exposición bibliográfica*. Màlaga: Biblioteca de la Universidad de Málaga, p. 26.

[2] Pinyol, Ramon (1997). «Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil». González, Soledad; Lafarga, Francisco (ed.). *Traducció i literatura. Homenatge a Ángel Crespo*. Vic: Eumo, p. 246-264.

[3] Per a més informació, vegeu la meva anàlisi a «La traducció de Narcís Oller d'*Un llibre trist*», *Caplletra*, 60, (primavera), 2016, p. 31-53.

[4] Sobre el debat de les traduccions indirectes/directes i la relació amb la literatura russa, vegeu el meu article «Olga Savarin i altres històries de la traducció indirecta del rus al català al segle xx», a: Garcia Sala, Ivan; Sanz-Roig, Diana; Zaboklicka, Bozena (2014). *Traducció indirecta en la literatura catalana*. Lleida: Punctum, p. 145-160.

[5] Calvo González, José (2010). «Sobre la edición de Tolstói en España (1887-1936). Particulares a una Exposición». A: García Reche, Gregorio; Araceli Lara, Carmen (coord.). *León Tolstói. Lúcido fulgor. Centenario del fallecimiento. Catálogo de la exposición bibliográfica*. Màlaga: Biblioteca de la Universidad de Málaga, p. 19-24 https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4609/CATALOGOTOLS

[6] Una aproximació a la manera de traduir del rus de Payarols es pot veure en l'estudi introductori que faig de la seva traducció de *La mort d'Ivan Ilitx* reeditada, com a facsímil, per l'Editorial Barcino l'any 2020, p. 11-49.

[7] Per saber més sobre el Nin traductor, vegeu els dos volums de Judit Figuerola, *Andreu Nin, militant de la cultura*, i *Andreu Nin, revolucionari i traductor*, editats per Publicacions de l'Abadia de Montserrat, l'any 2017 i 2018, respectivament. També sobre Nin i Payarols i el seu paper en el sistema literari català, cal tenir en compte la tesi doctoral de Noemi Llamas Gómez (2018) *Francesc Payarols and Andreu Nin, agents of the Catalan polysystem. Unmediated translations from Russian in the 1930s: a critical overview*, defensada a la Universitat de Glasgow, l'any 2018.

[8] Castillo, David (2010). «Destí d'una dona de poble». *El punt avui*, (5 octubre), <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-

cultura/311866-desti-duna-dona-de-poble.html>.

[9] «Editorial», *L'Avenç*, 361, 2010, < https://www.lavenc.cat/paper?numero=361>.

[10] La llista es pot consultar a la pàgina web de l'Institut: < https://institutperevoda.ru/knigi/published/filter/lang-is-%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D1%81%
>.

[11] Tot i que la traducció catalana ha aparegut més tard que la castellana (la idea inicial era publicar-les alhora), semblen projectes paral·lels. Especialment, són molt properes pel que fa a l'aspecte paratextual: parteixen del mateix glossari de personatges, utilitzen el mateix mapa, dissenyat per Pablo Uría Díez, i les portades, tant des del punt de vista temàtic com cromàtic, són molt semblants: reprodueixen imatges de l'incendi de Moscou de 1812, retratat per testimonis de l'època, per Aleksandr Smirnov, en el cas de la catalana, i per l'oficial napoleònic Christian Wilhelm von Faber du Faur en la castellana. No sabem si aquestes coincidències es deuen a una altra casualitat editorial o són fruit de la col·laboració amb l'Institut.

[12] Sobre la traducció com una forma del que Joseph Nye va anomenar *soft power*, vegeu: Carbó-Catalan, Elisabet; Roig-Sanz, Diana (2022). «Swinging Between Culture and Politics: Novel Interdisciplinary Perspectives». A: Carbó-Catalan, Elisabet; Roig-Sanz, Diana (ed.). *Bridging Cultural Relations, Intellectual Cooperation, and Cultural Diplomacy*. Berlín: De Gruyter; Batchelor, Kathryn (2019). «Literary translation and soft power: African literatura in Chinese translation», *The Translator*, 25(4), p. 401-419.

visat.

primavera 2024

El pes de Tolstoi

Arnau Barios

Per anar bé, hauríem d'apuntar-ho mentre traduïm: cada entrebanc, cada renúncia, totes les vies imaginades i finalment preses, les trampetes i les compensacions, els abandonaments, les petites alegries. En sortiria un diari de traducció (una cosa molt de Tolstoi, els diaris!), una espècie de registre minuciós en què idealment hauria quedat constància de totes les giragonses de la recreació, incloses les opcions descartades. Seria impossible, és clar, perquè multiplicaria la feina i distrauria, però tindríem el testimoni i la justificació d'unes decisions que, des d'un cert allunyament, ens sobten (suposo que també ens confrontaria, ai, amb més d'una mala idea i més d'un error): una manera d'entendre el que fèiem tal com ho enteníem llavors. Perquè, si no, ens trobem parlant sempre d'antigues parelles –amb bons records borrosos i amb remordiments i disgustos, però encara més amb indiferència–, mentre que un enamorat el que vol és esplaiar-se explicant el que li omple el cor: la traducció que l'obsedeix, les noves paraules que passeja per dins, l'amor d'ara. D'aquella història diguem-ne apassionada que va ser traduir *Mort d'Ivan Ilitx*, *La sonata Kreutzer* i *Hadjí Murat* (*Tres novel·les breus*, Lev Tolstoi, Club Editor, 2023), ara en tinc viva, sobretot, la sensació de dificultat. Em va costar molt, crec que per dues raons.

La primera és tirant a imprecisa i potser exclusivament personal; no m'hi allargaré gaire per no caure en un galimaties solipsista, però he d'apuntar-la. Amb *Mort d'Ivan Ilitx* i *La sonata Kreutzer*, Tolstoi va encara més enllà del realisme psicològic que ja ha cultivat com ningú i que ha dut a extrems insòlits, i es posa a escriure a mig camí entre la literatura i la vida: allò ja no són frases que podem mirar des de fora, és una escriptura que vol saltar del full, no per interpel·lar-nos (un verb que Tolstoi va tenir la sort de no conèixer), sinó per encarnar-se en nosaltres. Si se'ns desperta l'associació amb la pel·lícula *Alien*, no anem lluny d'osques. No ho sé explicar amb uns mínims de claredat, però sé que traduir això, aquesta literatura-vida

que parla de morts i assassinats, no va ser agradable, i deixem-ho aquí. Recordo una vegada que entrevistaven un senyor, tant se val qui, a la ràdio *Eco de Moscou*. La periodista li va preguntar quines eren les fonts d'informació que li permetien fer certes afirmacions massa rotundes i l'home, aquí sí, es va sentir interpel·lat: «La font d'informació soc jo!».

La segona dificultat amb què vaig topar ja ens treu, per sort, de tot aquest esbarzeram subjectiu. Era la dificultat de reproduir els mitjans de Tolstoi per arribar on arriba, és a dir, el seu estil.

Duresa, tosquedat volguda? Sí. Però, quan cal, també sap agafar el pinzell més prim. En aquest passar de la destral al bisturí consisteix el seu control absolut de l'art. Després d'això, pot ser que el lector es desavesi dels miniaturistes de la frase i que el virtuosisme menut el deixi insatisfet, que hi trobi a faltar el gest ample. Maximalisme? Sens dubte. Llegeixo una frase del *Diari d'un escriptor* de Dostoievski: «Mentides i falsedats: vet aquí el que ens envolta de totes bandes, vet aquí el que de vegades és insuportable!». Em puc imaginar que, si l'hagués escrit Tolstoi, hauria tret aquest «de vegades» de reserva i de concessió i l'hauria substituït per un «sempre» inapel·lable. Però Tolstoi també és un mestre de l'ambigüitat i les insinuacions. Només cal veure, a *Hadjí Murat*, la distància que posa respecte al protagonista. O el moment de *La sonata Kreutzer* en què precisament toquen la sonata: «Aquella brillantor als ulls, aquell posat sever i greu mentre tocava, i aquell no sé què de fonedís, aquell somriure que feia llàstima, delicat i beatífic, quan van haver acabat tots dos». És obvi que aquí hi ha hagut alguna cosa més que música. Excés de sorruderia, de serietat? Però també sap fer riure. Un exemple de discussió de parella a *La sonata Kreutzer* comença perquè ell diu que han condecorat un gos(!) «amb una medalla» i ella afirma que era «una menció honorífica». A *Hadjí Murat*, un militar menor es posa de peus a la galleda quan parla d'una campanya fracassada davant del general que la va conduir i explica que van rebre «socors», paraula que no para de repetir i que es converteix en allò mateix que ell necessita, «socors» d'algú que el tregui de la situació incòmoda. A *Mort d'Ivan Ilitx*, el funcionari que passa al davant del protagonista i li pren la feina es diu Hoppe, nom que ens insinua la seva agilitat: hi sentim un «hop, hop, hop!» que convida a saltar. En Tolstoi, doncs, l'instrumentari canvia amb la

solvència dels grans mestres. Diria, per exemple, i simplificant d'una manera inevitablement barroera, que *Mort d'Ivan Ilitx* impressiona tant perquè sobre el fons d'una llengua distanciada, irònica i una mica avorrida, farcida de burocratismes, apareix com un tro el xiscle del moribund, la súplica rabiosa a Déu: «Per què ho has fet, tot això? Per què m'has portat fins aquí? Per què, per què em fas patir d'aquesta manera...?». Només se m'acut un crit tan esqueixat com aquest, el d'Amfortas desfet de dolor al *Parsifal* de Wagner, per esmentar un artista de l'època de Tolstoi, i que Tolstoi detestava.

Això no evita que el seu estil sigui d'una forma molt pròpia, que tingui un pes específic, que la frase presenti una complexitat concreta. Hi ha una cruesa, per què no, que és important que quedi, i aquesta vegada vaig intentar domesticar el text tan poc com vaig saber. El tret que segurament crida més l'atenció és l'ús de les repeticions. Poso un fragment llarg del setè capítol de *Mort d'Ivan Ilitx*, i no crec que calgui marcar la paraula repetida ni justificar per què val la pena mantenir la repetició:

> El gran turment de l'Ivan Ilitx era la mentida; aquella mentida que, pel que fos, tothom acceptava, la mentida que només estava malalt i no s'estava morint, i que només havia d'estar tranquil i cuidar-se perquè així passaria alguna cosa molt bona. Però ell sabia que, fes el que fes, l'única cosa que passaria era que patiria encara més i es moriria. Aquella mentida el turmentava; el turmentava que es resistissin a admetre el que ja sabien tots, ell també, que insistissin a mentir sobre la seva situació atroç i que volguessin participar en tota aquella mentida i l'hi fessin participar a ell. La mentida, una mentida que s'acomplia damunt d'ell en vigílies de la seva mort, una mentida que s'encarregava de reduir aquell gran acte terrible de morir-se al nivell de les cosetes de tots ells, de les visites, de les cortines, de l'esturió per sopar; aquella mentida se li feia insuportable.

Hi ha un problema greu (ah, ara voldria tenir a la vora aquell diari de traducció que somiava al principi!), i és que en rus *mentida* és un monosíl·lab sense article, *loj'*. La repetició martelleja amb més contundència, amb aquesta *o* que sona com una queixa de malalt; la nostra *mentida*, amb el coixí de l'article, és blana i plana i recorda més aviat el jaç del malalt que no el crit. Veig que vaig repetir les

altres paraules que es deixaven, *turment* i *turmentava*; en canvi, no em vaig atrevir a mantenir cap ressò en «l'única cosa que passaria era que patiria encara més» posant-hi «que es turmentaria encara més»: devia trobar que això ja era un atemptat massa frontal contra el bon gust nostre i que el lector imaginat, sempre vigilant, arrufaria el nas. El que no vaig voler dissimular va ser el to infantil, aquest sarcasme disfressat d'ingenuïtat: «Perquè així passaria alguna cosa molt bona». Quines punxades glorioses que aconsegueix Tolstoi amb les paraules més senzilles, amb «alguna cosa», amb l'adjectiu «bo»! També em vaig arriscar al gir maldestre (recordo que a l'etapa de les correccions ho vam comentar) amb això d'«una mentida que s'acomplia damunt d'ell en vigílies de la seva mort», però volia mantenir aquesta construcció de la frase a qualsevol preu, i la dissonància: en rus «acomplir una mentida» no sona més bé que en català. La decisió més agosarada i discutible crec que ve al final. Vaig afegir la paraula *cosetes*: en rus es limita a dir «al nivell de totes les seves visites, de les cortines, de l'esturió per sopar». Recordo que m'hi va empènyer el dibuix absolutament prodigiós de la frase en rus: «*do úrovnia vsekh ikh vizítov, gardín, osetrini k obedu*». Després d'aquell gran crit d'agonia, sentim la frase que es torna petita i mesquina, amb una breu rialleta amarga (*ekh-ikh*), amb una acumulació de sons oclusius i nasals i amb el ball ridícul d'un ritme amfibràquic ben marcat. M'hi faltava un no sé què, en català, i em va semblar que «les cosetes de tots ells» evitaven el gris «totes les seves» i compensava la mancança. Segur que es podia fer millor, però ara tampoc sabria com. En fi, si he volgut mirar de prop aquest fragment també era per fer palesa la inestabilitat de les tries a l'hora de transmetre una veu, un estil, un pes.

D'altres batalletes de traductor fan de més bon explicar. A *Hadjí Murat* n'hi ha a cabassos. D'entrada, cal resoldre la qüestió dels culturemes: què en fem, de totes les paraules que es refereixen a realitats del Caucas? En algunes traduccions les mantenen sense traduir i amb nota al peu, una opció molt bona, però que carrega un text ja prou dens amb mots exòtics per a nosaltres, però gairebé tots perfectament comprensibles per a un lector rus. L'efecte obtingut seria molt diferent, gairebé etnològic. Per evitar-ho, vaig seguir un criteri que pot semblar arbitrari i poc clar, però que en el cas de *Hadjí Murat* em convenç: traduir tot el que quedava a prop, deixar lluny tot el que ja hi era. «Deixar lluny» volia dir mantenir la paraula de

l'original si en rus també era rara o si no hi trobava cap equivalència vàlida (els russos saben quin tipus concret de barret és una «papakha», però costa molt trobar un equivalent en català que no sigui forçat). Com que totes les maneres de traduir aquestes paraules eren dubtoses i qüestionables, l'edició conté un glossari final amb uns dibuixos d'Aina Bonet que donen la imatge que correspon a cada concepte. El toc necessari d'estranyesa vaig mirar d'assolir-lo amb altres mitjans: preferint sempre que podia paraules d'origen àrab, com ara *aljuba* o *albúrnia*, que tenyien l'ordit textual d'una vaga coloració d'alteritat i de proximitat alhora (amb un paper que recorda el que els tàtars i els pobles del Caucas tenen dins de la cultura russa), o saltant alguna norma de transcripció per no russificar alguns noms (*Hadjí* i no *Khadjí*, *Hamzat* i no *Khamzat*). La proposta no ofereix un sistema estricte, però confio que arriba a aquella mena de coherència pròpia de l'obra literària, la que puja de dins del text, no la que li estampen des de fora.

Potser endut per l'aire d'aventura d'aquest Caucas que evoca el vell Tolstoi, traduir *Hadjí Murat* em feia tombar per viaranys inesperats. Alguns esdeveniments de la novel·la que se suposaven reals em van xocar tant que, encuriosit, em vaig acabar llegint un patracol considerable: una biografia que una historiadora daguestanesa, Patimat Takhnàieva, va publicar l'any 2019 a Moscou i que analitza rigorosament l'època i la trajectòria vital del Hadjí Murat de carn i ossos. En van quedar quatre engrunes informatives a l'apèndix de personatges històrics. El capítol dels pagesos va ser el més entretingut de traduir. A més d'una forta implicació personal (hi surt una família que obliga a treballar un jove gandul enmig de retrets: m'ho conec), vaig trobar-hi un bon enfilall de parauletes fascinants. Vaig descobrir què eren les *batolles*: dos bastons units per un cap que es feien servir per batre (per aquells atzars màgics de les paraules, poc després me les vaig trobar a la pantalla, com si em saludessin, mirant una pel·lícula de l'any 1935, *La bona sort*, d'Aleksandr Medvedkin). No acabava d'entendre què feia per allà una *corda* (*veriovka*), i el Diccionari Dahl, l'Alcover-Moll rus, em va revelar que *veriovka* també significava 'rastellera de garbes'. Amb el verb *otvoràtxivat'* (*girar*) vaig haver d'anar més lluny, i sort d'internet: fins a l'article «Nou lèxic del món rural i del kolkhoz», del dialectòleg Fedot Filin, publicat l'any 1936 a la revista *Literaturni krítik*. Hi diu: «Al poble de Sélino, un ús del verb *otvoràtxivat'* està desapareixent:

‘donar un últim cop amb les batolles a la garba’». (Unió Soviètica l’any 36, món rural… És clar que «està desapareixent».) No sé si tot plegat fa la impressió d’algú que es perd en bagatel·les; en qualsevol cas, són els descobriments d’aquesta mena que, traduint, em procuren les alegries més directes.

Hi ha un altre episodi de *Hadjí Murat* que vaig traduir amb una certa alegria (acceptem tots els sentits de l’expressió). És quan el tsar Nicolau I condemna a mort un noi, un estudiant amb una malaltia mental que ha atacat el seu professor amb un tallaplomes, sense causar-li ferides importants.

> —Cognom? —va preguntar Nicolau.
>
> —Brzezowski.
>
> —Polac?
>
> —D’origen polonès i catòlic —va respondre en Txernixov.
>
> Nicolau va arrufar les celles.
>
> Havia fet molt de mal als polonesos. Per justificar aquest mal li calia la seguretat que tots els polonesos eren una porqueria. I Nicolau els considerava una porqueria i els odiava en la mesura del mal que els feia.

Efectivament, Nicolau I s’havia acarnissat amb Polònia després de la revolta del 1830, i no endebades és la figura històrica amb qui solen comparar Putin: un tartuf, un botxí, un involucionista covard, deshonest, rancorós, acomplexat i pèrfid. Davant d’aquest canemàs de fils històrics, nacionals i imaginatius, l’escena era un caramelet. Primer, aquest «polac». No és que tingui la dèria de saltar la norma perquè sí, és que Nicolau I no pot preguntar «polonès?»; no pot. Sabem com sona i sabem què vol dir, aquest «polac» en boca d’algú com el tsar Nicolau I. D’altra banda, mig m’hi autoritzava l’abundància d’exemples que ofereix el CTILC, aquell altre miracle d’internet, i el fet que un segon personatge i el narrador ja fessin servir la forma normativa *polonès*. Però el joc de miralls no acabava aquí. *Negodiai* és un insult indòcil: o fem curt (*brètol*), o ens passem (*malparit*) o no acabem d’afinar (*canalla*, en masculí). «Tots els polonesos eren uns canalles» pot semblar una frase més acostada a la lletra de l’original que no «tots els polonesos eren una porqueria». Però la segona opció sona més versemblant, potser perquè ens

n’arriba una ferum coneguda, la de l’antiga frase-mem d’un *negodiai* franquista: «*Todos los catalanes son una*…».

Sempre parlem de l’oïda del traductor, però, ara que ha aparegut l’olfacte, trobo que no hem de descuidar els altres sentits; que hi siguin tots, i tan desperts com puguem. Al final d’*Ànimes mortes* (una traducció que tinc més viva, però que també va quedant enterrada a poc a poc sota les que han vingut després), ens expliquen una habilitat prodigiosa del protagonista: només li cal agafar un objecte amb la mà per determinar-ne el pes exacte. Imagino un traductor que sent cada al·literació i jaient de període, que percep el que és dolç, salat i picant d’un text, que veu amb una nitidesa absoluta el perfil de les paraules, que ensuma les associacions més remotes i hi corre al darrere i que, a més, palpa les superfícies llises i les rugositats d’estil i es converteix en una espècie de balança humana del text. En el cas de Tolstoi, hi ha una densitat que no podem ignorar i que, tant com sigui possible, convé transmetre. L’agafem amb la mà i pesa. I és meravellós: pesa.

visat.

primavera 2024

Tres maneres de Tolstoi

Miquel Cabal Guarro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

visat.

primavera 2024

Traduir Guerra i pau

Judith Díaz Barneda

Fa deu anys, i tot just acabada de publicar la meva traducció dels *Poemes escollits* de Joseph Brodsky per a Edicions de 1984, l'editorial va posar sobre la taula la proposta de traduir Guerra i pau, de Lev Tolstoi. Tot just acabava de publicar una traducció literària de poesia, un llibre de gairebé cinc-centes pàgines i de força complexitat, en la qual havia estat treballant uns tres anys, i em semblava difícil haver de trobar mai més una traducció més complicada que aquella. Ara, un cop vistos aquests dos treballs amb perspectiva, no m'atreviria a afirmar que el nou projecte va superar les meves expectatives pel que fa a la complicació, però sens dubte sí en volum: quatre llibres i un total d'unes dues mil pàgines que em van tenir entretinguda durant deu anys.

Cal aclarir que, tot i que gaudeixo molt del procés de la traducció, no és la meva activitat professional principal. Ho puntualitzo perquè soc conscient que entre els lectors d'aquesta publicació, n'hi ha molts que sí que la tenen com a tal, cosa que em mereix la més profunda admiració, i fins i tot gosaria dir que em provoca certa enveja. Possiblement, traduir una obra d'aquestes característiques, en unes circumstàncies diferents de les meves, es podria fer en un marge de temps d'entre un any o dos, tenint en compte totes les anades i vingudes que fa un text entre el traductor i l'editorial: revisions, correccions, llistes de personatges, pròlegs, mapes, etc. Considero necessari puntualitzar-ho perquè no voldria que la meva dilatació en el temps s'entengués com una mostra de desídia o d'incompetència. Prefereixo interpretar-ho com una feina feta a foc lent, amorosida.

Si hagués de triar el problema més gran que he trobat a l'hora de submergir-me en la tasca de traduir un text tan llarg, i segurament a conseqüència de no poder dedicar cada dia una estona a l'activitat traductora, ha estat mantenir la coherència amb el to al llarg de tot

el text. Mentre estàs immers en el procés de traducció, et vas impregnant de la veu de l'autor, mires el món des de la seva perspectiva, et ressona, es converteix gairebé en un element corpori. De fet, la llengua en si és un element totalment físic, més enllà del valor simbòlic que posseeix intrínsecament; per tant, no crec que m'allunyi gaire de la realitat quan em refereixo a la seva corporeïtat. No sé si a tots els traductors els passa el mateix, però seria un tema susceptible de ser tractat en una taula rodona en algun congrés de traducció, si és que no s'ha fet, ja. Potser en el meu cas és conseqüència d'haver començat en el món de la traducció literària amb textos poètics, un material de partida en què el pes físic de la llengua pot ser més evident que no pas en els textos en prosa, o si més no, en alguns. Sigui quina en sigui la causa, el procés és aquest: reconèixer la veu, el to, la cadència, l'emoció del text, i cavalcar-lo. Em solia ocórrer que, si hi havia uns dies en què no podia dedicar temps al text, el to m'abandonava. Més tard, quan tenia l'oportunitat de tornar-hi, havia de fer novament un procés d'immersió. Era similar a la sensació de patir un *jet-lag*: calia ajustar-se de nou. Aquest entrar i sortir del líquid textual em va exigir un desgast d'energia que no havia pas previst quan vaig encarar el projecte.

Què havíem llegit fins ara?

Anem al text i a les versions (la versió) prèvies que n'existien. L'any 1928 es va publicar en llengua catalana la primera i única traducció de la qual disposàvem, a càrrec de Carles Capdevila Recasens. Malauradament, i com solia ser pràctica habitual en aquella època, el traductor partia d'un text en francès i no pas en rus. El 1935 havíem tingut el privilegi de disposar en català, del rus, per exemple, d'una *Anna Karenina* en mans de l'Andreu Nin, però no de *Guerra i pau*. La versió de Capdevila és la que s'ha anat reeditant fins que ha arribat la traducció actual. Cal reconèixer que aquella versió, a falta d'una altra opció, va ser necessària per la funció que va fer, i va anar molt bé poder llegir en català una obra clàssica amb tant de pes dins la història de la literatura universal. Però com era d'esperar, tenia certes mancances. Mentre traduïa no em vaig dedicar a comparar exhaustivament l'original i la versió d'en Capdevila, però, com no podia ser d'una altra manera, sí que la vaig anar consultant. Tot i

això, no vaig resseguir el seu text amb gaire atenció per diverses raons, la principal de les quals era que temia que el meu ús del català actual s'impregnés d'expressions que haurien estat habituals als anys vint del segle passat, però ja no en el català d'avui. Mentre contrastava tots dos textos, vaig adonar-me que de tant en tant alguna frase havia desaparegut, o bé s'havia escurçat o resumit i condensat. Fins i tot, el text del segon epíleg del llibre té notables diferències i és més curt. No puc afirmar que Capdevila en sigui el responsable absolut, atès que desconec la versió del francès que va fer servir per a la seva traducció, però els qui tenim el costum de traduir sabem que, en aquest joc dels telèfons que consisteix a passar d'una llengua a una altra unes quantes vegades, es perden llençols en cada bugada.

La funció de la llengua francesa dins de *Guerra i pau*

Hi ha un tret molt característic d'aquest llibre que en la primera traducció que teníem en català no s'acabava d'apreciar: l'ús del francès. Certament, *Guerra i pau* és una obra escrita en rus, però que inclou freqüents incursions al francès. Per veure'n un exemple, no cal anar gaire lluny: el primer paràgraf del llibre és una digressió en francès de vuit línies que fa l'Anna Pàvlovna, una respectada dama de la cort que té el costum d'organitzar reunions politicoculturals al seu saló de Sant Petersburg, durant el qual critica l'actuació de Napoleó pel fet d'annexar-se *Gênes et Luques* sense tenir-ne cap dret, i el tracta d'Anticrist. Només amb això ja queda marcat el to de tot el llibre.

Aquesta particularitat té un pes molt important dins de la trama de l'obra, atès que amb l'ús del francès que fan les classes benestants i educades s'indica la vinculació cultural que tenien amb França. Alhora també s'entén el cop que els va comportar que el país que admiraven, de sobte, se'ls girés en contra. Fins i tot alguns dels personatges són incapaços de parlar en rus, perquè tota la seva educació havia estat en francès, i l'ús del francès com a codi social és un dels trets que els defineix com a classe. Aquestes classes benestants pateixen una mena d'esquizofrènia lingüística: cal anar

abandonant la llengua de l'enemic, però, abandonant-la, deixen de ser una mica allò que són i a més han d'adoptar una llengua «del poble», que no coneixen prou quan intenten transmetre certes subtileses o bé que creuen que és una eina incapacitada per transmetre-les. Aquest procés és molt evident en l'original, i per aquesta raó, quan ens vam plantejar com enfocaríem els fragments en francès, vam decidir mantenir el text original al cos principal i posar la traducció al peu de pàgina en forma de subtítols. En el cas de la versió de Capdevila, opta pel text escrit en francès en cursiva, però en català, de manera que el lector no ha d'abaixar la mirada al peu de pàgina. Fent-ho d'aquesta manera el lector s'estalvia feina, però es perd la força visual de l'original.

El dubte de si mantenir el francès original o escriure tot el text en català, però, no era intranscendent. Va planar sobre Tolstoi mateix quan va editar el llibre. De fet, en algun moment abans de fixar el text definitiu, en va fer una versió en la qual tot estava escrit en rus, però després es va retractar perquè sacrificava un element molt plàstic i efectiu de l'obra a canvi de servir a la comoditat del lector. I això no s'ho podia permetre. Ni nosaltres tampoc, si volíem ser fidels a la intenció de l'autor. A Tolstoi li cal justificar l'ús del francès en la seva obra en un article que moltes edicions, i la nostra també, solen incloure. L'article, amb el títol «Algunes paraules sobre *Guerra i pau* », va ser publicat originàriament a la revista Russki Arkhiv abans que sortís publicada la novel·la completa com a llibre; cal recordar que *Guerra i pau* va veure la llum per primer cop en forma de fascicles a la revista Russki Véstnik, i per aquesta raó Tolstoi ja tenia reaccions de lectors abans que el llibre sortís editat com a tal. Sembla que alguns d'aquests lectors s'havien queixat pel fet d'haver de llegir fragments en francès dins d'una obra russa i consideraven que era un recurs innecessari. Tolstoi es justifica dient que ell usa el francès igual que fa un pintor amb un quadre, quan ha de pintar ombres mitjançant taques de color negre que no existeixen en la realitat, però li cal per aconseguir l'efecte que desitja.

Un altre dels punts sobre els quals vam debatre amb Josep Cots, l'editor d'Edicions de 1984, era com fer el tractament de respecte. Hi

havia un dubte inicial sobre si havíem de fer servir *vostè* o *vós*. En rus no hi ha la doble opció: de forma de respecte n'hi ha només una. El *vostè* ens semblava més acostat a un ús actual de la llengua, però el *vós* ens sonava més genuí i més verídic. Alhora, la forma de *vós* té la possibilitat d'encaixar en diferents registres: tant poden tractar-se de *vós* dos nobles com dos pagesos, en un context formal o informal, i dona un toc clàssic. Com deia Umberto Eco en el seu llibre de referència sobre la traducció, *Dir gairebé el mateix*, calia trobar una solució de consens que alhora fos efectiva, i crec que en aquest cas la vam encertar.

El llenguatge «del poble»

Mentre traduïa *Guerra i pau* vaig tenir la sort de conèixer Joaquín Fernández-Baldés, traductor del rus però, en el seu cas, al castellà. Poques vegades deu passar a la vida que es coneguin dos traductors i es produeixi la coincidència que tots dos estiguin traduint *Guerra i pau*. Gràcies a aquesta feliç circumstància, a vegades vam intercanviar impressions sobre les alegries i les dificultats que trobàvem. Va haver-n'hi una en què vam coincidir plenament: com calia traduir la parla de les classes populars, aquelles que no havien rebut una educació formal o «elevada».

La fórmula de l'autor és fer servir frases a mig dir, sense acabar, deixar intuir més que no pas dir. Proverbis, frases fetes, cançons populars, imatges del paisatge, diminutius. El rei d'aquest estil és Plató Karatàiev, que, segons la descripció de l'autor, parla com si fes servir el llenguatge dels ocells, sense dir res en concret, però tothom li entén la intenció. Amb aquest personatge, l'autor vol personificar els trets positius de l'espiritualitat russa: l'autenticitat, la generositat, la saviesa popular, la comunicació directa amb la natura i amb déu (aquests dos últims són, si fa no fa, la mateixa cosa, segons l'autor). Quan el traductor intenta transportar tot això al català, es troba que els referents tant de paisatge com de cultura popular, frases fetes, etc., no coincideixen: tractem de realitats geogràfiques, temporals i culturals molt allunyades entre si. Si en català volem referir-nos a un model popular, sol estar molt vinculat al territori i a les característiques dialectals de la zona, cosa que determinaria molt les

associacions que el lector en faria. Un soldat de tropa rus pot parlar com un pescador de Tarragona, com un pagès del berguedà o com un venedor del mercat de Vilanova i la Geltrú? És clar que no, quedaria molt ridícul. Cal arribar a una solució de consens que no ofereixi un colorit gaire marcat a aquella parla, però que alhora el lector la pugui identificar com un registre popular. La solució va ser trobar un model que no fos d'enlloc, però que, tot i això, el lector català pogués reconèixer posant-hi imaginació. Us en donaré un exemple concret: al capítol 11 de la segona part del quart llibre, Plató Karatàiev entrega una camisa cosida per ell mateix a un soldat francès que li havia fet l'encàrrec uns quants dies abans. En el moment d'entregar-la diu: «Уговорец — делу родной братец». Vaig optar per la solució «Cosa promesa sigui atesa», que s'ajusta més o menys a l'original rus i conserva la rima pròpia d'alguns proverbis i frases fetes. Vaig consultar la versió del 1928, que optava per dir: «L'exactitud és el principal en tots els afers», i em va semblar que Plató Karatàiev no hauria estat mai capaç d'articular una frase tan ben endreçada.

visat.

primavera 2024

Servir Tolstoi

Marta Nin

Disposats en ordre cronològic de composició, els contes del recull *Quanta terra necessita una persona,* publicats per Comanegra, són un tast de la narrativa tolstoiana des del vessant tant formal com temàtic, i revelen també l'evolució que va seguir el pensament filosòfic de l'escriptor. Els relats en qüestió són: «Albert», «Tres morts», «La història d'un cavall», «Quanta terra necessita una persona», «Dues versions diferents de la història d'un rusc amb el sostre d'escorça de til·ler» i «Després del ball». La meva traducció està basada en l'edició de l'obra completa de Lev Tolstoi en vint-i-dos volums publicada a Moscou (1978-1985), juntament amb consultes puntuals a l'edició de l'obra completa en noranta volums publicada a Moscou (1935-1958).

Els dos relats inicials pertanyen a la primera etapa biobibliogràfica de Tolstoi, abans del renaixement espiritual de l'autor als cinquanta anys. Però en aquests primers contes ja hi trobem temes que anirà aprofundint al llarg del temps, com el concepte d'art a «Albert» o l'interès per una perspectiva moral de l'existència a «Tres morts», conte que anticipa en certa manera les paràboles de to popular que escriurà més endavant.

A l'hora d'emprendre la traducció, una de les qüestions que vaig plantejar-me d'entrada va ser el títol del relat que l'editor va triar per encapçalar el recull, «Quanta terra necessita una persona». És una de les narracions breus de Tolstoi més conegudes i apreciades arreu. James Joyce la considerava la millor història de la literatura universal, i Ludwig Wittgenstein sempre convidava els seus alumnes de filosofia a reflexionar-hi. Anys enrere, el títol d'aquest conte s'havia traduït a altres llengües europees com a «Quanta terra necessita un home» (*man*, *hombre*, *homme*, *uomo*). En rus, però, l'autor fa servir la paraula *человек* [*txeloviek*], que no té cap connotació de gènere i equival al concepte de persona; per tant, el terme *persona* en el títol no només és correcte, sinó perfectament legítim. És clar que no seria

pas incorrecte deixar-nos portar per la inèrcia i traduir *человек* [txeloviek] com a *home* en lloc de *persona*. Usar aquest darrer mot no significa voler fer de Tolstoi un paladí de la inclusivitat lingüística. Es tracta més aviat d'optar per la correspondència semàntica que la traductora creu més adient amb el vistiplau de l'editor.

Pel que fa a qüestions estilístiques, el conte «Quanta terra necessita una persona» és l'únic en el qual combino les dues variants del perfet en català (simple i perifràstic). En l'original hi ha una proliferació de verbs en perfet, i em va semblar que si mantenia el perifràstic de manera inamovible, el text queia en un vavaisme desmesurat.

Respecte a qüestions d'ordre semàntic, el text que em va comportar un repte més gros va ser «La història d'un cavall», el conte més llarg d'aquest recull. Es tracta d'una narració posterior a la redacció de *Guerra i Pau* i *Anna Karénina*, i pertany al Tolstoi madur, convertit a una mena de cristianisme anàrquic. Aquest conte, narrat gairebé sempre des del punt de vista d'un cavall, és l'exemple perfecte del concepte de desfamiliarització o estranyament, segons Víktor Xlovski, teòric del formalisme rus. Es tracta de presentar un contingut comú d'una manera no consueta amb la intenció d'afavorir una nova perspectiva del món. Així doncs, des del punt de vista d'un cavall entendrem millor el significat de la roda de la fortuna, la tirania de la llei humana de la possessió o la virtut de l'estoïcisme.

En l'original, el títol va precedit del nom del cavall protagonista i narrador, Kholstomier, que significa literalment «mesura-teles». Aquest terme fa referència a la persona que es dedicava a mesurar la llargada d'una tela a partir del gest d'estendre el braç, i al·ludeix al pas llarg i estès de l'animal, que recorda l'amplitud del moviment que es fa quan es mesura una tela. El terme que més s'hi acosta en català és *acanador*; tanmateix, en la nostra llengua aquest substantiu sempre s'ha associat més al vessant agrícola, com a sinònim d'*agrimensor* i, d'altra banda, està en desús. Després de donar-hi moltes voltes, per no allunyar-nos gaire de la funció que el nom del protagonista té en la narració, vaig optar per un mot que em semblava conceptualment més acostat, *perxador*, designació que rep el barquer que empeny una perxa contra el fons de l'aigua amb l'objectiu de fer avançar la barca. D'aquesta manera, ens mantenim

en el terreny d'una activitat humana, d'una professió. Però, sobretot, conservem el moviment que fa el perxador, llarg i ampli, molt semblant al del mesura-teles. D'altra banda, al llarg de tot el conte apareixen molts noms de cavall, i la immensa majoria tenen traducció. M'ha semblat oportú traduir tots els noms, a més a més del del protagonista.

Tanmateix, el repte semàntic no va ser tant trobar un nom per als cavalls-personatges, com documentar-me i trobar els equivalents dels termes equins, per als quals alguna vegada vaig consultar algun ramader. Pel que fa a la paraula «eugassada», al qual recorre sovint a «La història d'un cavall», voldria remarcar que es tracta d'un ramat d'eugues que inclou també pollins, terçons i poltres mascles; per això, quan faig servir el plural per referir-me en general als components de l'eugassada, empro el masculí. D'altra banda, si bé el DIEC dona com a forma preferent *egua*, *eguassada*, *eguasser*, en el CTILC les entrades d'*euga*, *eugassada*, *eugasser* doblen el nombre d'*egua*, etc. També vaig consultar diverses fonts orals de la pagesia; per tot plegat, em vaig acabar decidint per *egua*.

Els dos relats que tanquen el recull pertanyen a l'última dècada de vida de l'autor. «Dues versions diferents de la història d'un rusc…», publicat de manera pòstuma, és una altra prosopopeia com la de «La història d'un cavall» amb la qual ens il·lustra des d'una lent no consueta, és a dir, des de la perspectiva del regne de les abelles, de quina manera s'entrellacen la responsabilitat individual i col·lectiva. Tolstoi mateix va ser un aficionat de l'apicultura i, en la seva dilatada producció artística, les abelles apareixen en una multitud de símils.

Pel que fa a «Després del ball», segons Isaak Bàbel l'únic veritable relat de Tolstoi (tots els altres eren novel·les abreujades, segons ell), hi trobem alguns atributs que han donat fama a l'autor, com ara l'acurada tria dels detalls i un quadre agut i subtil del seu antimilitarisme.

A través d'aquests contes, Tolstoi ens ofereix algunes de les perles dels seus grans volums gairebé sense que ens n'adonem, mostrades des de l'interior del nacre. Hi trobem el retrat de personatges perduts en un anhel o immersos en una recerca interior, imatges de l'alta societat russa o l'aspiració a descobrir la veritable essència del significat de l'existència. En la introducció a la seva traducció de

Madame Bovary, Natalia Ginzburg afirmava que si bé traduir és servir, l'ofici del traductor amaga una mena de sobirania: la destinada als servents que viuen en estreta familiaritat amb els sobirans, respirant-ne la grandesa, espiant-ne les arrugues del front, els desitjos i els dissenys. Hi pensava traduint aquest grapat de contes del gran clàssic rus. A Tolstoi només li calen poques pàgines per deixar-nos una impressió que ressona dins nostre, per demostrar la seva reialesa; ser-ne serventa ha estat un veritable privilegi.

visat.

primavera 2024

Rosa Rosà: una dona amb moltes ànimes

Raul Ciannella

L'any 2023 Sfabula Editorial va publicar *Una dona amb tres ànimes i altres relats futuristes*, de Rosa Rosà. L'autora va ser un dels noms més destacats del moviment futurista italià i també del feminisme durant la segona dècada del segle xx. Malgrat això, encara ara no forma part del cànon literari italià.

El llibre marca l'inici d'una col·lecció de traduccions de l'italià, amb la qual l'editorial vol acostar al lector català obres poc conegudes o insòlites de la literatura italiana, i en especial peces de gèneres no realistes amb els quals es representen i interpreten els desitjos, les pors i els temes més rellevants de les èpoques en què es van escriure. El llibre de Rosà és un exemple paradigmàtic d'aquesta mena d'obres. Amb elements fantàstics i propis de la ciència-ficció, l'autora aborda la «qüestió de la dona» quan el discurs feminista a Itàlia havia assolit certa maduresa, just abans que el règim feixista el sotmetés a una repressió contundent.

L'autora

Rosa Rosà és el pseudònim d'Edith von Heynau, nascuda a Viena l'any 1884 dins d'una família aristocràtica relacionada amb les milícies de l'Imperi austrohongarès, recentment derrotades per les forces de l'irredemptisme italià. A casa va rebre una educació formal, però aviat s'hi va rebel·lar. Primer, en apuntar-se a l'escola d'art, per a dones i anticonvencional, *Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen*, on es va formar en arts plàstiques i pintura. I, sobretot, quan va renunciar al seu estatus aristocràtic en deixar Àustria per anar a Itàlia i en casar-se amb el periodista italià Ulrico Arnaldi, que havia conegut el 1907. A Itàlia va acostar-se al líder del futurisme, Filippo Tommaso Marinetti, i va començar a col·laborar a la revista *Italia Futurista*, adoptant el pseudònim de Rosa Rosà.

Com explica la professora Lucia Re[1] a l'estudi introductori que s'inclou en el volum de la traducció, Rosà és el nom d'un poble italià que va pertànyer a l'Imperi austrohongarès fins al 1886 i que va tenir

un paper protagonista en la resistència de les tropes italianes contra l'exèrcit austríac durant la Primera Guerra Mundial. Potser, en el desdoblament del nom –Rosa/Rosà– l'autora volia palesar la seva doble procedència, o el desig de romandre en un llindar d'identitats. Sigui com vulgui, a partir de llavors, la seva llengua literària va ser exclusivament la italiana. A la revista *Italia Futurista*, s'uneix a un grup de dones –moltes també estrangeres– que escriuen una columna dedicada a la «qüestió de la dona» (Re 2023: 12). Rosà hi participa no només amb articles, en què discuteix les posicions misògines de l'època i proposa la seva visió de la dona «nova», sinó que també hi publica dibuixos, il·lustracions, relats i «paraules en llibertat», la tècnica futurista d'usar gràficament les paraules per construir poemes visuals.

Tota aquesta producció contribueix a definir els eixos temàtics i estilístics que convergiran a *Una donna con tre anime* (*Una dona amb tres ànimes*), la seva novel·la breu més coneguda: l'emancipació femenina, el tema de la *flâneuse* que descobreix la ciutat, les atmosferes surrealistes i oníriques, i la preferència per la velocitat i les innovacions científiques.

El llibre

Una donna con tre anime va ser publicada per primera vegada el 1918, per l'Estudio Editoriale Lombardo de Milà, i un any després es va incloure en el volum *Non c'è che te! Una donna con tre anime e altre novelle*, de l'editorial Facchi, també de Milà, en què s'aplegaven una sèrie de relats inèdits o que s'havien publicat en formes menys elaborades a *L'Italia Futurista*, com ara el relat breu «Romanticismo Sonnabulo» (Romanticisme somnàmbul), que va ser àmpliament revisat i publicat amb el títol «L'aquario» (L'aquari).

Una dona amb tres ànimes és, sens dubte, una de les obres més rellevants del futurisme italià, però alhora una de les més atípiques. L'obra aposta per una forma –la novel·la breu– molt tradicional en comparació amb l'avantguardisme futurista, ple de poemes, de recombinacions gràfiques de paraules, fragmentacions, efectismes estètics o novel·les experimentals. Tot i això, com suggereix Lucia Re, «[l']estructura narrativa estreta, lleugera, sintètica i dinàmica d' *Una dona amb tres ànimes* expressa els principis futuristes del dinamisme sintètic de manera molt més efectiva que la feixuga novel·la de Marinetti *Mafarka*» (Re 2023: 19-20). A propòsit de

Marinetti, Rosà va escriure aquesta novel·la justament com a resposta narrativa al pamflet «Come si seducono le donne» (Com se sedueix les dones) que el líder futurista havia pensat com a *divertissment* per a les tropes durant la guerra, i que és un manual misogin en què queda clar, sobretot des de la nostra perspectiva actual, que el concepte de «seducció» de l'autor consisteix és un seguit de «tècniques» per forçar relacions sexuals sense consentiment.

A *Una dona amb tres ànimes* la protagonista és una noia de vint-i-sis anys, descrita com una mestressa de casa qualsevol, comuna, anodina, sense cap tret distintiu, fins i tot amb un nom normal i corrent, «Giorgina Rossi». És una noia «d'una joventut gairebé polsegosa» (Rosà 2023: 39), que passa el temps tancada a casa, cuinant o fent tasques domèstiques; només en surt per anar al mercat o per demanar la màquina de cosir a la veïna. Rosà en resumeix la personalitat amb tres paraules: «és bona, és mansa, i tímida» (Rosà 2023: 40).

La Giorgina està casada amb un viatjant, Umberto Rossi, que quasi sempre és fora de casa per la feina. Rosà ens presenta aquí una divisió tradicional dels espais segons els dos gèneres: l'espai domèstic, privat i interior és per a la dona; l'espai social, públic i exterior és per a l'home. El desenvolupament de la novel·la es basa en el moviment progressiu de la protagonista des d'un espai cap a l'altre. El camí el recorre a través de tres canvis o metamorfosis temporals, que en aparença no tenen explicació, i podríem considerar que es tracta d'elements típicament fantàstics, com ara el de la possessió o metempsicosi, un recurs molt freqüent a la literatura popular de l'època; no obstant això, l'autora ens relata un seguit d'esdeveniments que involucren tres científics (Ics, Ípsilon i Igrega) que atorguen a aquests fets una mena de causalitat lògica, i que acosten la història al gènere de la ciència-ficció.

La primera metamorfosi és de tipus eròtic/sensual, afecta l'esfera moral de la protagonista i està dividida en dues parts. La primera part li passa, significativament, davant de la porta de casa –un lloc fronterer entre l'espai privat i el públic– just quan posa la clau al pany. Aquí, la Giorgina experimenta «una crescuda vertiginosa de totes les seves sensibilitats femenines, una explosió sobtada d'un efusiu encís sensual, una revelació d'alguna cosa que fins a aquell

moment li havia estat desconeguda» (Rosà 2023: 51). El veí, un noi que pujava les escales al costat d'ella, percep el canvi, i quan ell intenta acostar-s'hi, la Giorgina torna corrent a dins de casa.

Aquest despertar del desig eròtic constitueix, segons la concepció de l'època, una transgressió, una invasió de l'esfera del desig masculí. Com recorda Lucia Re[2] en referència a una altra controvertida obra futurista escrita per una dona (*Un ventre di donna*, d'Enif Robert, 1919) el món científic –masculí– ignorava que la dona tingués desitjos sexuals; i manifestar el contrari equivalia a ser diagnosticada com a histèrica i neurastènica, era signe de virilització i, per tant, de *degeneració*. Recordem que aquesta paraula va tenir una transcendència fonamental des del final del segle xix, a partir de l'obra de Max Nordau *Degeneration* (1892) i de les «teories degeneracionistes». Aquestes teories treien conclusions socials d'interpretacions mèdiques i denunciaven l'amenaça que comportaven per a la societat europea els «degenerats», com ara els dandis, els homosexuals, les «races» exòtiques que procedien de les colònies i, naturalment, les dones.

Aquesta primera metamorfosi es complementa quan s'acosta a la finestra de casa –un altre llindar clàssic, alhora físic i metafòric entre el món interior i l'exterior–, després de passar unes quantes «hores en una quasi immobilitat física i psíquica» (Rosà 2023: 55). De sobte, nota una nova vitalitat i curiositat, una energia que l'empeny a sortir de casa i anar a conquerir l'espai exterior, per explorar la ciutat i la vida nocturna. Es converteix en *flâneuse*.

La segona metamorfosi es manifesta en l'àmbit intel·lectual, que també és un «espai» dominat normativament pel mascle. Després de l'aventura nocturna, la Giorgina es reincorpora a la seva personalitat i es troba, una altra vegada, davant del portal de casa. Sense recordar què acaba de passar, es pensa que anava cap al mercat. Quan hi arriba, en lloc de comprar o queixar-se pel preu de la verdura o dels ous, com acostuma a fer, s'enfila a una cadira i, cridant l'atenció del públic, comença a parlar plena de fervor mentre descriu als transeünts desconcertats alguns descobriments científics: «Quatre, cinc, deu idees li afloraven alhora el cervell i patia perquè no trobava un mitjà per expressar-se adequadament que li permetés comunicar-les totes alhora» (Rosà 2023: 64).

La interpretació d'aquest fragment ens suggereix que només ocupant un espai públic no n'hi ha prou per conquerir-lo. La periodista i escriptora Flavia Steno (pseudònim d'Amelia Cottini Osta), en un article publicat cinc anys abans de la novel·la de Rosà, [3] denunciava la misogínia que afectava les escriptores, etiquetades paternalísticament com a *pericolo roseo* (perill rosa). Steno definia irònicament les dones que sortien del que és normatiu com a *spostate* (desplaçades), en la seva doble accepció: per ser persones en una condició d'inadaptació psicològica, social i cultural, i per haver canviat de lloc, per ocupar un altre espai. La nova Giorgina, que ha ocupat l'espai públic i intel·lectual que el discurs mèdic positivista li negava, es converteix en una *spostata*, «la boja de les golfes» que n'ha aconseguit sortir.

La tercera i última metamorfosi és poètica/transcendent. Quan torna a la personalitat d'abans, escriu una carta al marit. La comença amb les insipideses quotidianes: el temps, els problemes amb la hipoteca, les factures, etc. De sobte, però, s'atura, imbuïda d'un impuls nou que l'obliga a reescriure: «Tu no hi ets. Toco la ciutat tosca, hostil i buida, amb les mans afeblides per la desolació, palpo pedra rere pedra per trobar-hi algun vestigi de tu» (Rosà 2023: 68). Tot d'una, la carta es converteix en una confessió lírica, un poema cada cop més transcendent en què imagina com abandona el cos físic i traspassa el temps i l'espai: «En el meu vol estic envoltada d'aglomeracions d'energies absents de qualsevol forma subjecta a les lleis de l'evolució natural [...] Perforo febrilment l'espai en totes les seves dimensions» (Rosà 2023: 69). Després d'una estona, s'atura de nou, torna a ser la d'abans i reprèn l'escriptura de la carta i les qüestions prosaiques. Amb aquesta última metamorfosi, s'apropia d'un altre domini masculí: l'espai líric i artístic.

Rosà alterna la història de la Giorgina amb la de tres científics que tracten de buscar explicacions per a alguns fenòmens estranys provocats, segon ells, per la interrelació entre descàrregues elèctriques d'un temporal i substàncies radioactives. Gràcies a l'ajuda d'un investigador, aconsegueixen relacionar aquests fenòmens amb el que ha ocorregut a la Giorgina i arriben a la conclusió que, d'alguna manera, alguns trossos de futurs s'han incorporat literalment al present i s'han manifestat en la noia. Les «tres ànimes» són fragments del que serà la dona del futur.

Per a Rosa Rosà, com per a Flavia Steno i altres feministes de l'època, la dona del futur ja era aquí. Era la *New Woman*, segons l'expressió encunyada per l'escriptora nord-irlandesa Sarah Grand el 1894, que incorporava tots els aspectes i reivindicacions feministes de l'època, i que l'ètica moralista victoriana condemnava com a amenaça de l'estructura social establerta. La Giorgina era una conseqüència inevitable de l'esdevenir històric i la guerra havia demostrat que la dona podia ocupar molt més «espais» dels que li havien atorgat tradicionalment. El problema (dels homes) era com ho havien de combatre.

A la novel·la de Rosà, la resposta dels tres científics és administrar a la Giorgina electroxocs per reconduir-la a la «normalitat», a més de continuar els experiments i combatre el suposat futur amb lleis ètiques i morals adequades.

A la realitat, per limitar l'avançada femenina (i feminista) es van fer servir discursos i pràctiques mèdiques. La dona que envaeix l'espai masculí es converteix en una heterotopia, segons l'accepció mèdica, és a dir, en un òrgan que, ocupant un espai diferent de l'habitual, posa en risc l'existència del propi cos. Per tant, s'ha de reubicar o extirpar.

On la ciència no va poder arribar hi va arribar el feixisme, que s'ocuparà d'aquesta reubicació mitjançant la repressió i les polítiques per reforçar els papers de gènere tradicionals. Mussolini va desatendre les peticions de les feministes a les quals havia promès escoltar durant la campanya electoral del 1924. El 1926 –l'any que, paradoxalment, Grazia Deledda va guanyar el Nobel de literatura– el govern aprovava una sèrie de lleis que prohibien a les dones ocupar càtedres de grec, història, llatí, lletres i filosofia en els instituts clàssics i científics, alhora que impulsava un seguit d'iniciatives que les relegaven cada cop més als seus papers tradicionals com a reproductores i mestresses de casa. La Giorgina s'havia reincorporat definitivament. Finalment, aquells canvis que per a Rosà, com per a altres dones, semblaven imminents, es van revelar més fràgils i efímers del que es pensaven.

L'edició catalana i la traducció

El volum que aquí presentem està basat en *Non c'è che te! Una donna con tre anime e altre novelle*, l'edició del 1919, publicada per

l'editorial Facchi. A banda de la novel·la curta que hem exposat, i tret del relat epònim «Non c'è che te!», s'hi inclouen la resta de contes d'aquella edició: «L'aquari», «Clar de lluna», «Persecució» i «L'heroi i l'antiheroi». A més, s'hi ha afegit l'assaig introductori de Lucia Re *La novel·la curta futurista i feminista de Rosa Rosà «Una dona amb tres ànimes»: introducció crítica* (2011).[4] Es tracta de la primera edició al català d'aquesta obra i també la primera del mercat ibèric.

A banda dels textos, aquesta edició inclou algunes il·lustracions de Rosà, com a testimoni dels diversos àmbits en què treballava. La inclusió d'aquestes il·lustracions ha estat possible gràcies a la contribució de Lisa Hanstein, una investigadora que treballa per al Kunsthistorisches Institut de Florència i que s'ha ocupat del vessant més artístic de Rosà.

Les traduccions, tant de l'assaig com dels textos narratius, han estat a cura d'Eudald Martínez Gavagnin. Pel que fa al text de Rosà, el traductor s'ha enfrontat a tres qüestions fonamentals: 1) La novel·la es va escriure al principi del segle xx, és a dir, en un italià molt diferent de l'actual, ple d'arcaismes o trets morfològics en desús; 2) Rosà va escriure en una llengua no nadiua, el que es palesa tant en la sintaxi com en l'ús a voltes incert o impropi del lèxic; 3) Rosà era una futurista i, com a tal, tot i que el text no insisteix en l'experimentalisme típic del moviment, manté el gust per un ús «plàstic» de les paraules, que de vegades es tradueix a usar neologismes i de vegades a usar combinacions de paraules que responen més a una sensibilitat fònica o estètica que no pas a criteris de coherència i cohesió.

Per tant, els reptes per al traductor són, en primer lloc, saber diferenciar entre una equivocació gramatical o lèxica i un «invent» futurista o, millor dit, triar si un desperfecte lingüístic s'ha de tractar com a error o com a invenció. Per exemple, en un cas, l'autora fa servir *crepuscoli* (crepuscles) per definir les partícules que componen un núvol fluid i fosforescent. Aquí el traductor va triar l'opció de l'equivocació, que va traduir canviant pel més adequat «corpuscles» (en italià: *corpuscoli*). No obstant això, no podem descartar del tot que Rosà fes servir aquella paraula a propòsit, per com sonava o per la seva relació semàntica amb la llum. Un cas diferent va ser la decisió de mantenir l'expressió «brunzit falb» (en italià, «sibilare fulvo») tot i la juxtaposició incongruent entre el nom d'un so i

l’adjectiu que descriu un color. Aquí es va optar per una elecció estètica que atorga un efecte sinestètic a tot el fragment.

Un altre cas molt il·lustratiu d’aquesta ambigüitat creativa de Rosà el trobem al relat «Clar de lluna», en què una vagabunda deambula per un carrer a la nit i observa «i pali-lanterne [pals de llum] di cui brulicavano le strade». Aquí s’havia de resoldre una altra incongruència entre el verb de moviment *brulicare* (bullir) i els *pali lanterna* (fanals), que evidentment no es mouen. Possiblement, Rosà va adoptar aquest verb per simular la il·lusió del moviment de les coses fixes quan ens movem, com si es tractés del pla subjectiu de la dona. El traductor va optar per mantenir aquest sentit figuratiu, però amb un to més metafòric, canviant la forma de la frase, amb «pals llanterna que omplien com formigues els carrers». Aquests són alguns exemples de la classe de decisions que s’han pres al llarg del text.

En el mateix sentit, el traductor ha hagut de trobar l’equilibri entre un estil capaç de restituir, tant com fos possible, l’atmosfera de l’època i actualitzar la llengua per fer-la més compatible amb el gust i la sensibilitat contemporanis. En general, ha decidit adaptar la novel·la al català actual. Ara bé, ha inserit, de manera subtil i perspicaç, alguns deixos de l’època, com ara la parla dels científics, que es tracten de *vós*. Aquesta elecció té el mèrit de reforçar, a més, un to pompós, subratllant el tractament satíric que Rosà fa del discurs científic.

En general, doncs, aquesta edició catalana és capaç de restituir les atmosferes i cromatismes de la versió original tot i mantenir-se actual. Això permet al lector submergir-se en el text, apreciar un gust del passat, però alhora gaudir d’un text dinàmic que no deixa de tractar de temes encara, desafortunadament, molt contemporanis.

Bibliografia

Hanstein, Lisa (2021). «Edyth von Haynau, Edyth Arnaldi and Rosa Rosà: One Woman, Many Souls». A: Weber, Ulla (ed.). *Fundamental Questions. Gender Dimensions in Max Planck Research Projects*. Baden-Baden: Nomos, p. 43-64.

Re, Lucia (2023). «La novel·la curta futurista i feminista de Rosa Rosà “Una dona amb tres ànimes”: introducció crítica». A: Rosà, Rosa. *Una dona amb tres ànimes*. Traducció d’Eudald Martínez Gavagnin.

Barcelona: Sfabula editorial.

— (2014). «Enif Robert, F.T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna*: bisessualità, trauma e mito dell'isteria». *California Italian Studies*, 5(2).

Hanstein, Lisa (2021). *Così mi pare: chiose, cosette e cose*. Genova: Libreria editrice moderna.

[1] Lucia Re, doctora en Literatura Comparada per la Universitat de Yale, és professora a la Universitat de Califòrnia a Los Angeles (UCLA). Especialista en literatura i cultura moderna i contemporània, ha publicat articles i monografies en poesia i novel·la italiana, teoria feminista, feixisme, avantguarda futurista i la relació colonial/postcolonial d'Itàlia amb Àfrica.

[2] Re, Lucia (2014). «Enif Robert, F.T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna*: bisessualità, trauma e mito dell'isteria». *California Italian Studies*, 5(2).

[3] És tracta de l'article «Noi, e la vita» aparegut al periòdic genovès *Il Secolo XIX*, i posteriorment recollit a: Steno, Flavia (1913). *Così mi pare: chiose, cosette e cose*. Gènova: Libreria editrice moderna, p. 9-26.

[4] Re, Lucia (2011) «Rosa Rosà's Futurist Feminist Novel *A Woman with Three Souls*: A Critical Introduction.» A: *Italian Futures*, ed. Albert Ascoli and Randy Starn, California Italian Studies 2 (1).

visat.

primavera 2024

Traduir al romanès ***El poema de la rosa als llavis****, de Joan Salvat-Papasseit: motivació i reptes*

Elena Ciutescu

Sempre que penso en Joan Salvat-Papasseit, automàticament em venen al cap les paraules de Søren Kierkegaard, el filòsof danès, que es preguntava: «Què és un poeta? Un poeta és un ésser desgraciat que té l'ànima esquinçada per angoixes profundes, mentre que els seus llavis estan formats de manera tan estranya que, quan exhalen sospirs i crits, sonen com una música bonica» (*O això, o allò. Un fragment de vida*, 1943, traducció meva).[1] Estic d'acord que aquestes línies no defineixen exclusivament el poeta objecte d'aquest article, sinó que en poden caracteritzar molts altres que coneixem. Malgrat això, penso que és –sens dubte– la definició més encertada en el cas de Joan Salvat-Papasseit, si prenem en consideració cadascun dels aspectes de la vida i l'obra del poeta avantguardista.

El meu primer record del poeta Salvat-Papasseit té una data precisa. Vaig sentir parlar-ne per primer cop la primavera del 2007, gràcies al curs de literatura catalana contemporània que el professor Magí Sunyer impartia als estudiants de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili. Jo era estudiant de la Facultat de Llengües i Literatures Estrangeres de la Universitat de Bucarest i feia una estada Erasmus a Tarragona durant el segon any de carrera. Aquest és el primer contacte que vaig tenir amb Salvat-Papasseit i amb molts altres escriptors catalans valuosos de la seva generació. Aquelles classes em van representar un descobriment total, la introducció més rellevant que havia tingut fins llavors en relació amb el noucentisme i l'avantguardisme a Catalunya. El professor Sunyer ens parlava apassionadament no només de la literatura, sinó també de la cultura, la societat i la consciència catalanes del començament del segle xx i jo l'escoltava fascinada: en aquells temps estava molt interessada en els corrents avantguardistes en general, i en el surrealista, en particular, gràcies, en part, al fet que la literatura romanesa té una llarga tradició de literatura avantguardista,

malauradament encara massa desconeguda a casa nostra. Jo, aleshores, era molt jove i poc iniciada en la literatura catalana i, del poeta avantguardista català, penso que només me'n vaig quedar amb el nom. Molts anys després –com moltes vegades passa a la vida– vaig tornar a tenir una trobada totalment fortuïta amb la seva poesia. La intimitat, la senzillesa i la sensibilitat que desprenien els seus versos em van commoure profundament. Aquesta vegada era com si hagués fet una troballa.

La retrobada amb Salvat-Papasseit va coincidir amb la notícia que l'Institut Ramon Llull obria una nova convocatòria dirigida a traductors novells de català i aranès a altres llengües, i m'hi vaig presentar. Salvat-Papasseit no havia estat traduït al romanès, i, de manera general, ha estat molt poc traduït. La meva proposta preveia traduir el volum *El poema de la rosa als llavis* (1923) i elaborar un dossier de promoció al voltant de l'autor i la seva obra poètica. El projecte inicial pretenia que el poemari traduït formés part d'un projecte més ampli, una *Antologia poètica* de Joan Salvat-Papasseit, que hauria inclòs, a banda d'*El poema de la rosa als llavis*, els altres quatre volums publicats en vida d'ell: *Poemes en ondes hertzianes* (1919), *L'irradiador del Port i les gavines* (1921), *Les conspiracions* (1922) i *La gesta dels estels* (1922). La traducció al romanès d'*El poema de la rosa als llavis* és, doncs, una iniciativa personal, fruit de l'interès que m'han despertat l'obra i la personalitat de Salvat-Papasseit.

Vaig tenir molta sort perquè la traductora i editora Jana Balacciu Matei, de l'Editorial Meronia de Bucarest, es va mostrar interessada a conèixer la meva proposta i, sota el seu guiatge es va publicar, per primer cop en romanès, l'obra cabdal de l'autor català, gairebé cent anys després de la publicació de l'original, i en l'horitzó de commemorar el centenari de la mort del poeta. El llibre de poesia, que va disposar del suport de l'Institut Ramon Llull dins del marc del Programa per a Traductors convocat el 2021, va veure la llum el desembre de l'any 2022, a l'Editorial Meronia mateixa, amb el títol *Trandafirul pe buze* [*La rosa als llavis*]. Aquest títol forma part de la col·lecció «Biblioteca de Cultură Catalană» de l'Editorial, una col·lecció canònica de literatura catalana traduïda al romanès –la col·lecció ja consta de quaranta-tres volums–, molt ben acollida pel públic lector.

Trandafirul pe buze és una de les poques traduccions íntegres i senceres d'*El poema de la rosa als llavis* que s'han fet fins ara. Al moment de l'aparició de la nostra traducció, hi havia només dues versions completes del poemari (una de castellana, dins *Poesía completa* (2008), traducció a càrrec de Jordi Virallonga; i una d'italiana, *Il poema della rosa sulle labbra* (2014), de Marcello Belotti) i dues de parcials (*Selected poems* (1982), la traducció a l'anglès de Dominic Keown i Tom Owen; i *Art voltaïque. Antologia* (1994), al francès, d'Annie Andreu-Laroche i Carlos Andreu), a banda de poemes esparsos en diferents antologies. L'edició romanesa segueix fidelment l'original publicat el 1923, és bilingüe i conté, a banda dels trenta-un poemes i cal·ligrames, un pròleg que destaca fets importants de la vida i l'obra de l'autor i que introdueix el lector al poemari, i que també incorpora opinions crítiques sobre el volum.

M'agradaria abordar aquest últim aspecte però sense insistir-hi. Tant el pròleg com el fet que el llibre sigui bilingüe han generat comentaris molt positius. La versió dels poemes en català ajuden el lector romanès a acostar-se a aquesta llengua, amb la qual el romanès té moltes coses en comú. El pròleg, que té com a títol *Joan Salvat-Papasseit, un militant idealista i sentimental, entre avantguarda i tradició*, es basa en un treball d'investigació complex que va tenir com a resultat el dossier que contenia materials de promoció de l'autor. Aquest dossier constava d'una biografia de l'autor, una introducció als llibres de poesia publicats en vida, una aproximació a la poesia eròtica salvatiana, un recull de crítiques literàries i una bibliografia. En primer lloc, vaig tractar de destacar els aspectes més rellevants de la biografia de Salvat-Papasseit, que incloïa detalladament els fets més importants de la vida de l'autor, l'evolució com a personalitat literària i les circumstàncies en què va escriure les obres. En segon lloc, vaig introduir el lector en els volums de poesia publicats en vida i vaig proporcionar una descripció dels cinc poemaris, tot destacant les particularitats definitòries de l'obra poètica de Salvat-Papasseit. Vaig fer una anàlisi més profunda d'*El poema de la rosa als llavis*, objecte de la meva traducció, en què hi havia una lectura de cada poema. Vaig abordar també el vessant eròtic de l'obra de Salvat-Papasseit, posant èmfasi especial en *El poema de la rosa als llavis*. Finalment, el material de promoció acabava amb un recull de crítiques i una llista amb bibliografia que vaig emprar en l'estudi. Molta d'aquesta informació va quedar

reflectida, de manera breu però concisa, en el pròleg que encapçala la traducció.

Considero que per entendre millor una obra, qualsevol obra, cal estar familiaritzat amb l'autor i implícitament amb la seva escriptura. En aquest cas particular, ho vaig aconseguir per dues vies. La primera, més empírica, llegint bona part de la seva obra (des dels articles escrits en castellà fins a les postals que enviava a les seves filles des dels sanatoris). La segona, de caràcter més aviat teòric, per mitjà de l'aparell crític, o sigui, articles, pròlegs, estudis, notes i citacions bibliogràfiques que vaig poder localitzar. En essència, una feina d'investigació que em va ajudar a entendre millor un poeta que –com han notat molts estudiosos– feia poca distinció entre la vida i l'escriptura, que tenia com a font d'inspiració fets i intimitats directament relacionats amb el que havia vist, viscut, patit o anhelat. Aquest treball de recerca em va servir per aprofundir en els versos de *La rosa als llavis*, desxifrar-ne els més ambigus o enigmàtics, traslladar el sentit apropiat i fer les interpretacions adequades en cada situació.

Són moltes les raons que em van impulsar a traduir precisament aquest volum de poesia de Salvat-Papasseit. N'hi ha que tenen a veure amb l'obra en si, n'hi ha que simplement concerneixen l'autor. L'elecció d'*El poema de la rosa als llavis* no va ser aleatòria. Pel que fa al llibre de poesia, vaig triar aquest volum perquè perfila amb seguretat l'obra de maduresa poètica de Salvat-Papasseit. És un volum de poemes representatiu, una síntesi de la seva escriptura, depurada de les propostes programàtiques i ideològiques o de les influències futuristes/cubistes que marcaven els seus primers llibres. Juntament amb *La gesta dels estels* (1922), *El poema de la rosa als llavis* és el volum més unitari de Salvat-Papasseit –una bona raó per traduir-lo integralment– i la formulació més coherent de la poètica salvatiana. Els poemes mantenen una interconnexió permanent, però també poden funcionar perfectament per separat, com bé observava Joaquim Molas (1978: xxxix).[2] El volum es caracteritza per la fusió d'ingredients (més o menys diluïts) de l'avantguarda amb elements de poesia popular (cançons, madrigals, glosses, etc.) i trets de mètrica convencional. Té, per tant, un to més popular, en una línia més tradicional, però que encara conserva algunes reminiscències formals de l'escriptura avantguardista, com el trencament del vers, la supressió de signes de puntuació o la incorporació d'alguns

dibuixos cal·ligràfics.

Pel que fa a la temàtica eròticoamorosa que planteja, els poemes impacten per la intensitat i la intimitat del contingut, la literalitat de les imatges, la infinita puresa i la falta (gairebé) total de romanticisme. L'estructura del llibre convida el lector a conèixer una història d'amor, des de la trobada amb l'estimada fins a l'acomiadament dels dos amants, passant per totes les fases del joc amorós: l'atracció, la seducció, el festeig i, finalment, la unió carnal. Joan Teixidor (1934: 338) considera el llibre una «manifestació explícita i contundent d'una sensualitat perfecta».[3] Per a Dolors Oller (1986: 174), és «el gran poema eròtic de la poesia catalana»,[4] mentre que Joan Fuster (1972: 231) afirma que és «sense por d'exagerar, [...] un dels millors poemes eròtics de la literatura europea».[5] Totes aquestes opinions crítiques recalquen, a parer meu, la importància d'aquesta obra catalana i la necessitat de traduir-la a altres llengües. Joan Salvat-Papasseit va ser, també, fins fa poc temps, un dels autors més presents en l'ensenyament català, i *El poema de la rosa als llavis* s'estudiava com a lectura obligatòria escolar en diferents nivells o cicles. És, sens dubte, el que s'anomena, i hi estic d'acord, un autor canònic, un motiu més per donar-lo a conèixer fora de l'espai català.

Bona part d'*El poema de la rosa als llavis*, escrit entre el 1921 i el 1923, va ser enllestida mentre Salvat-Papasseit reposava, malalt de tuberculosi, en un sanatori dels Pirineus francesos. Aquest fet, evidentment, contrasta amb l'erotisme exultant i el goig per la vida que dominen el volum. M'agradaria tornar al paràgraf esmentat en la introducció a aquest article i relacionar aquesta darrera observació amb les raons que vaig tenir per elegir traduir Salvat-Papasseit. Tal com explicava abans, vaig dedicar uns quants mesos a familiaritzar-me amb l'autor i conèixer la seva vida i escriptura. D'entrada, em van impressionar dues coses: la seva vida curta, viscuda, la major part, en pobresa i patiment físic, i la seva escriptura, que abunda d'optimisme, fe i amor per la vida i pels altres. I sí, hi ha molta fe en els seus escrits, en el sentit més cristià de la paraula, tesi que aparentment contrasta amb els escrits d'aspecte anarquista que en marquen els començaments literaris. En definitiva, contrastos i paradoxes són mots que caracteritzen l'autor.

Aquest nombre de paradoxes són justificables si pensem en la importància de les circumstàncies històriques, culturals i polítiques

en què Salvat-Papasseit va néixer i va créixer. Són molts els estudiosos que parlen d'un dels «períodes més vibrants i importants» de la història de Catalunya (vegeu Borrell 1990: 13).[6] En el decurs dels trenta anys de vida de Salvat-Papasseit, van produir-se diversos fets històrics i transformacions en tots els àmbits de la societat que, de manera més o menys directa, el marcarien i repercutirien en la seva obra: la consolidació del catalanisme polític, la constitució de la Mancomunitat (1914), la Primera Guerra Mundial (1914-1918), l'hegemonia del Noucentisme com a programa civicocultural, el desenvolupament econòmic, la conflictivitat social creixent i la remodelació de la classe obrera. A tot això s'afegeixen els moviments rupturistes i la utopia de l'home nou, jove i salvador, amb què Salvat-Papasseit ressonava plenament. Els vuit anys de producció literària de Salvat-Papasseit es despleguen durant aquest passat tumultuós i no resulta gens curiós que la seva filosofia de vida i les seves inclinacions sociopolítiques fossin força contradictòries al llarg de la seva curta vida. No obstant això, l'aportació de Joan Salvat-Papasseit a la construcció d'una nova realitat cultural, política i social és indiscutible, i a través de la seva obra manté un diàleg original, volgut i conscient, entre l'avantguarda i la tradició. Al llarg de la meva recerca, vaig poder descobrir una figura fascinant: un home sensible, compromès amb la societat i la família, un home d'acció, lluitador, un defensor de la dignitat del poble i del treball, un idealista –potser un idealista massa exaltat– i un enamorat de la vida i de la quotidianitat.

No hem d'oblidar que, tal com l'any 1924 Josep Maria de Sagarra i Joan Crexells apuntaven a les necrològiques, l'obra de Salvat-Papasseit és la d'un poeta jove, i que la seva mort, malauradament, clou no només una vida, sinó també una obra i «obliga el crític a considerar com una obra finida el que era tot just una obra iniciada» (vegeu Crexells 1924).[7] La mateixa observació la fa Sagarra (2000: 302): «En Joan Salvat-Papasseit ha mort quan tot just havia enfilat la collada de la primera joventut i començava a tenir el pensament apte per a les madureses i les reflexions».[8] En Salvat-Papasseit hi havia –home d'extracció humil amb condició de proletari– una ànima burgesa, d'aquella «burgesia catalana tan plena de tradició tan fina com una aristocràcia», en paraules de Crexells. Salvat-Papasseit no tenia l'ànima esquinçada, sinó el cos consumit per malaltia. Amb tot i això, els seus versos plens d'entusiasme i optimisme innat eren com

una música bonica. El poeta vivia la vida d'una manera molt íntima, i, amb cada cosa que compartia, per més trivial que pogués semblar, aconseguia transmetre la seva emoció més sincera, emoció que troba fins i tot ara un ressò en el nostre esperit. Com ja s'havia dit, té molt de mèrit haver baixat la poesia del pedestal i fer-la reviure al carrer, al mig de la gent. Avui els versos de Salvat-Papasseit encara sonen, en el sentit propi de la paraula. El poeta esdevé molt popular a partir dels anys seixanta, quan la Nova Cançó posa veu i música als seus poemes. Salvat-Papasseit és, segurament, un dels poetes més cantats i musicats de tota la literatura catalana.

Tornant ara a la traducció, un dels reptes més importants que vaig haver d'afrontar va ser traslladar al lector romanès l'essència d'aquest volum de poesia salvatiana sense haver d'interpretar massa o traduir sense musicalitat. No m'hauria agradat afegir coses (recrear) o interpretar en excés. Des d'aquest punt de vista, Salvat-Papasseit sembla, en general, un poeta bastant transparent, molt accessible, però, com sempre, les aparences poden enganyar i hi ha matisos que s'han de considerar. Reconec que en certs casos puntuals vaig haver d'assumir alguna concessió. Vaig reflexionar molt si traduir amb precisió, però sense música, com diuen alguns traductors. A causa de la meva formació de lingüista no em sentia còmode tocant l'original amb l'únic propòsit d'obtenir més musicalitat, i davant del dubte, vaig optar per la precisió. Vaig procurar de donar una variant fidel del text català, tant en forma com en contingut. En aquest sentit, vaig buscar que la traducció fos clara i precisa i vaig triar les paraules i les expressions més naturals en un romanès genuí, conservant l'esperit propi de la llengua. *El poema de la rosa als llavis* barreja, com ja he dit, formes típiques de l'avantguardisme amb fórmules que pertanyen a la poesia tradicional . Precisament per aquesta raó, pel que fa a l'estructura interna, en la majoria dels poemes vaig mantenir –sempre que vaig poder– la rima i la mètrica. En alguns llocs, però, vaig haver de jugar amb la versificació lliure i amb la rimada, igual que fa el poeta.

Trandafirul pe buze té, com totes les traduccions, decisions discutibles que potser s'haurien pogut afinar. M'agradaria donar-ne dos exemples. «Quina grua el meu estel» i «Amo l'aroma» són, potser, els poemes que em van fer rumiar més de tot el llibre. En el primer, l'ambigüitat de *grua*/*estel* em va plantejar problemes des del començament. Tant *grua* com *estel* són mots polisèmics amb

diverses accepcions, però el que tenen en comú és el significat de ‘tros de tela o paper que s’eleva i s’enlaira per la pressió del vent’, l’equivalent del qual en romanès és *zmeu*. El poeta juga amb aquests sinònims des dels primers versos, quan converteix l’estel-grua en la imatge difosa de l’enamorada que s’hi acosta i l’atreu. Ja que en romanès *grua/estel* en aquesta accepció és el mateix mot, havia de trobar una variant que em permetés el joc de paraules. El mot *grua* significa també ‘ocell (de la família dels gruids)’, i, per tant, *pasăre*, mentre que *estel* és una *estrella* en el seu primer sentit. Aquesta era la interpretació que buscava: quan s’enlaira, la grua «zmeu» simula la forma d’un ocell. La grua vola com un ocell, no com un estel. També vaig reflexionar molt sobre els versos d’«Amo l’aroma», i especialment en els sintagmes *aroma* i *brot de menta*, que descriuen l’alè de l’estimada i, per extensió, la boca de la noia. Aquest brot de menta també fa referència a la penyora d’amor, un *leitmotiv* de la poesia trobadoresca, i es reprèn en diferents moments al llarg del poema, amb l’ajuda del pronom feble *en*. La dificultat que vaig haver d’afrontar va ser saber interpretar correctament l’antecedent dels dos sintagmes i traslladar el sentit idoni en romanès, fet que tindria conseqüències a l’hora d’entendre el poema sencer.

A part dels reptes que la comprensió dels poemes plantejava, vaig haver d’afrontar altres qüestions d’índole formal i lingüístic. Per esmentar-ne algun exemple, en l’àmbit lèxic, tenim la traducció de mots inexistents, inventats per l’autor (*dolençant*, *nitra*, *batell*, *contentament*, etc.), o de paraules polisèmiques o noms que no tenen equivalència directa en romanès (com el camp semàntic de la rosa: *satalia*, *englantina*, etc.); en l’àmbit sintàctic, els pronoms febles sense antecedents, la falta de concordança, els temps verbals o l’ordre dels constituents sintàctics, i en l’àmbit semàntic, la determinació de les relacions que s’estableixen entre mots i conceptes, com també dels significats més adients en cada cas. Superades aquestes dificultats, considero modestament que la traducció trasllada al lector de manera reeixida la forma i el fons dels poemes salvatians.

A tall de conclusió, m’agradaria tornar a expressar la gran il·lusió que em fa que la traducció *Trandafirul pe buze* hagi vist la llum pels volts de la celebració de l’Any Salvat-Papasseit. Desitjo, així, haver homenatjat el poeta català amb motiu d’aquesta commemoració –una oportunitat privilegiada per fer coneguda i accessible (una part

de) l'obra d'aquest autor canònic al públic romanès i, a la vegada, enriquir la literatura europea avantguardista amb la traducció d'un poeta futurista original. Finalment, m'agradaria agrair a l'editora Jana Balacciu Matei i a Xavier Montoliu Pauli el guiatge i el suport en aquest exercici de traducció totalment nou per a mi, però tan gratificant.

[1] Publicat per primer cop el 1943. Per a la nostra traducció vam fer servir: Kierkegaard, S. (1992). *Either/Or: A Fragment of Life*. Londres: Penguin Classics.

[2] Molas, Joaquim (1978). «Pròleg». A: Salvat-Papasseit, Joan. *Poesies completes*. Barcelona: Ariel.

[3] Teixidor, Joan (1934). «Joan Salvat-Papasseit». *Revista de Catalunya*, 80, p. 315-352.

[4] Oller, Dolors (1986). *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries.

[5] Fuster, Joan (1972). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.

[6] Borrell, Josep (1990). *Antologia poètica*. Barcelona: Barcanova.

[7] Crexells, Joan (1924). «Salvat-Papasseit». *La Mà Trencada*, 1.

[8] Sagarra, Josep Maria de (2000). «Cafè, copa i puro». A: *Obra completa*, vol. 8. València: Edicions 3i4.

visat.

primavera 2024

El mal d'escriure sobre sobreviure: interpretant i llegint Primo Levi

Eloi Creus

L'estiu del 2021, en un viatge pel tòrrid sud d'Itàlia, a cada ocasió que se'ns presentava, entràvem en una llibreria Feltrinelli. No tant per les expectatives de poder-hi comprar re: anàvem amb motxilla i sense vehicle, de manera que, almenys aquí, el pes importava d'allò més.

En el racó més fosc de la llibreria hi havia una secció prou nodrida de poesia. Entre els destacats hi havia un llibre blau, de Garzanti, força discret, amb la fotografia de Primo Levi i un títol: *Ad ora incerta*. Ja reconec d'entrada que no tenia ni la més remota idea que un dels escriptors més famosos del segle xx italià hagués conreat també la poesia, però el sol record de l'emoció de llegir, d'adolescent, la trilogia d'Auschwitz, va ser prou raó per comprar-lo i carregar-lo entre els calçotets i els mitjons suats.

Val a dir que en aquell moment no vaig tenir l'esma de llegir-lo, més enllà de la lectura en diagonal de rigor. El llibre va esperar un moment més propici. I va arribar al cap de poc temps: gràcies a un contracte postdoctoral, a la primavera següent, vaig tornar a Itàlia, aquest cop a viure-hi, i més al nord, a Bolonya. El Levi comprat a prop del Vesubi va acompanyar-m'hi, més a la vora del seu Torí natal. Encara va haver d'esperar uns quants mesos i un estat gairebé depressiu, en hora incerta, perquè em decidís a llegir-lo a consciència i, a la llarga, a traduir-lo, perquè ja se sap que traduir és la millor manera de llegir.

Hi vaig trobar un poeta que coneixia profundament la tradició, tant la pròpia com l'occidental, fins al punt que el volum recollia traduccions poètiques de Levi d'uns quants autors germànics.

La primera poesia, «Crescenzago», és un quadre costumista preciós sobre un barri industrial de Milà, i resulta que és, si no m'erro, el primer escrit amb voluntat literària que coneixem de Levi, l'any 1942, abans de l'experiència concentracionària. L'autor mateix solia

dir que els camps nazis l'havien convertit en jueu i en escriptor: era fill d'una família jueva, però sobretot se sentia italià, i com a italià va allistar-se als partisans antifeixistes. I va ser la necessitat de donar testimoni de l'horror nazi que el va portar a escriure. Aquesta poesia, però, en perfectes *endecasillabi* rimats, demostra que en aquell químic, l'instint d'escriptor i, doncs, d'observador, hi era plenament format. Amb la poesia, l'any 1943 comença la carrera d'escriptor, i la poesia l'acompanyarà tota la vida, fins que l'any 1987 es va suïcidar.

A *Si això és un home* ja sempre m'hi ha semblat trobar un escriptor de primera línia, que va molt més enllà de la denúncia de l'infern viscut. No cal sinó recordar el meravellós «Cant d'Ulisses», en què Levi explica com, en un recés per anar a buscar la sopa del dia amb el seu company polonès Pikolo, intenta ensenyar-li una mica d'italià a còpia de recitar-li versos de la *Comèdia* dantesca.

En concret, Levi malda per recordar els versos que diu un Ulisses condemnat al cercle vuitè de la fossa vuitena, la dels consellers fraudulents. Dante no havia pogut llegir Homer i la referència que tenia d'Ulisses era la que li donava el llibre VII de l'*Eneida*, en què s'explica l'aventura amb Circe, però poca cosa més; i un tros de Ciceró (*Sobre els oficis,* III, XXVI), en què deia que, per a Ulisses, viure ociós no podia ser una bona cosa. Dante, doncs, es va inventar un final per a Ulisses, que després de tornar a Ítaca no havia pogut quedar quiet i havia tornat a fer-se a la mar amb els companys, a qui va forçar a anar sempre més enllà per mor del coneixement: «Considereu si us plau vostra sement / no sou pas bèsties, i heu d'omplir la vida / amb la virtut i amb el coneixement» (Infern, XXVI, 118-120, en versió de Sagarra). Amb aquestes paraules, l'Ulisses dantesc aconsegueix fer anar el vaixell i els companys més enllà de les columnes d'Hèrcules, la fi del món. Aquesta impietat (que els durà a entreveure el Purgatori) serà castigada pel déu cristià («El remolí tres voltes ens cenyia; / a la quarta, la popa va anar amunt / i avall la proa, com algú volia, / i la mar es clogué al nostre damunt»).

Aneu a saber si l'escena que explica Levi al llibre va passar o no, perquè sembla massa bona per ser veritat, però el cas és que aquell capítol demostra més que mai on va agafar-se per evitar perdre la condició humana: allò que feia l'home diferent dels altres animals eren la cultura i la literatura, i s'hi aferrà amb totes les forces. Una

cosa que, com molt bé m'assenyalava Arnau Pons, no havia pogut fer Paul Celan, per a qui la pròpia cultura i literatura, l'alemanya, era la que els exterminava.

Doncs bé, mentre que en la prosa de Levi hi trobem el testimoni de l'horror nazi, recreat, això sí, per una ploma de primera fila, en la poesia, com bé explica François Rastier al llibre que li dedicà,[1] sembla que escrigui no des de la seva faceta de testimoni, sinó de supervivent. És a través de la poesia que Levi pot arribar a dir allò que amb la prosa no podia. La poesia va més enllà de l'experiència viscuda i li permet articular tota una sèrie de sentiments, de culpa, d'amor, d'enyor, que la prosa no li consentia. Sobretot el que hi ha és, justament, aquest sentiment de culpa insuportable d'haver sobreviscut al lloc d'un altre. Una idea que surt un cop i un altre, esfereïdora. Els fantasmes dels companys morts encara el turmenten el 1984, tres anys abans de morir, quan escriu, terrible, el poema *El supervivent*: «Enrere, fora d'aquí, enfonsats, / aneu-vos-en. No he suplantat ningú, / no he robat el pa a ningú, / ningú no ha mort en lloc de mi. Ningú. / Retorneu a la vostra boira. / No és culpa meva si visc i respiro / i menjo i bec i dormo i vaig vestit».

Suposo que, com a gairebé tothom que llegeixi *En hora incerta*, el que em va impactar més, almenys d'entrada, van ser les poesies que tracten explícitament sobre l'Holocaust, la majoria escrites quan just acabava de tornar d'Auschwitz (potser fins i tot mentre encara en tornava, en aquella odissea que explica a *La treva*), l'any 1946. Especialment escruixidores són, «Supervivent a banda» (escrita quaranta anys després), els dos «Cant del corb», «Buna», «L'última epifania» o «A judici». A mi m'agraden especialment també «Cantar», en què es conjura i s'allunya l'horror a través del cant, o «La posta de Fossoli», del 7 febrer de 1946, en què l'autor pren aquells tres versos tan bonics de Catul («Soles occidere et redire possunt…»), que el poeta llatí va escriure per a un cant amorós (el V) i els reconverteix en una cosa molt tètrica, per explicar el que veia i sentia des de Fossoli, el camp de trasllat dels jueus italians que esperaven la deportació a Auschwitz:

> Jo sé què vol dir no tornar.
>
> Per entre el filferro espinós
>
> he vist el sol baixar i morir;

m’he sentit la carn esquinçada

pels mots del vell poeta:

«Els sols es poden pondre i tornar a néixer:

el nostre dia és curt i quan se’ns pongui,

ens tocarà dormir una nit perpètua».

Ara bé, al llibre s’hi poden llegir moltes altres poesies, algunes d’aparentment inofensives, circumstancials (i fins i tot alguna de prescindible), i encara hi ha espai per a l’humor («El ratolí» n’és l’exemple més bonic), però fins i tot en les poesies aparentment més deslligades de l’horror de la *xoà* hi apareix d’alguna manera o altra els sentiments derivats de l’experiència concentracionària. Així, a «Piadós», una paròdia d’un dels sonets més cèlebres de la literatura italiana moderna («El bou», de Carducci), quan el to jocós de la poesia es va fent fosc i acaba amb un lament, no en va, en ídix («Ah, *gevàlt*! Inaudita violència / la violència de fer-me no violent». També a «L’elefant», en què fa protagonista un dels animals d’Anníbal, travessant els Alps, apareix, terrible, la idea de l’enfonsat, enmig del gel («Absurd va ser que jo, torre de carn, / […] rellisqués sobre el vostre glaç mai vist. / Quan caiem, per nosaltres no hi ha salvació»).

La poesia de Primo Levi no és la d’un grandíssim poeta, però sí que és un poeta d’allò més remarcable i coneixia més bé l’ofici que molts poetes nostrats. Bàsicament, perquè era un gran escriptor. A la seva poesia s’hi pot trobar aquesta culpa terrible del supervivent com no la podem llegir en cap altra part de la seva vasta obra literària. Em va semblar, doncs, que tant per interès literari, com per responsabilitat històrica, calia traduir-la tota sencera al català. El volum *En hora incerta*, que Eumo i Jardins de Samarcanda van publicar l’octubre de l’any passat, arran del Premi Jordi Domènech de Traducció de Poesia, n’és el resultat.

Voldria retre’n, breument, comptes. Levi no és un poeta especialment difícil de traduir, almenys des d’un punt de vista tècnic, formal o de sentit. Les operacions que giren entorn d’aquests elements la immensa majoria de vegades es poden explicar d’una manera prou fàcil, perquè solen ser faves comptades i, sobretot,

objectives. Però en Levi aquestes dificultats són poques: només hi ha un parell de poemes escrits en versos plenament regulars i amb rima, i pel que fa a la resta, si bé una lectura primera faria pensar que sobretot és un poeta que es deixa anar en el vers lliure, el que sol haver-hi és una barreja de versos tradicionals, però barrejats indiferenciadament. Fins i tot hi ha unes quantes poesies, com a «L'última epifania», «Plini», «Huayna Capac» de versos llargs construïts a partir del que semblarien alexandrins, però cada hemistiqui pot enfilar-se a les vuit síl·labes, de manera irregular, amb combinacions com 6+7, 7+7, 7+8, 8+6, etc.

La llibertat que es pren Levi en la construcció de la majoria de composicions permet que el traductor hi repliqui d'una manera semblant i, per tant, la dificultat tècnica no és excessiva, més que en aquest parell mallorquí de poesies rimades («Crescenzago», «Avigliana» o «El desgel»). Val a dir que la primera d'aquestes composicions em va costar força i la vaig deixar per al final, perquè era especialment difícil i havia d'obrir bé el llibre. Vaig intentar fer servir una tècnica que havia sentit a l'Arnau Barios quan ens anostrava l'*Eugeni Oneguin* (Club Editor, 2019): aprendre's de memòria la poesia per estrofes i anar a passejar fins que sortissin en català. Així ho vaig fer pels jardins Lunetta Gamberini que tenia a la vora de casa, a Bolonya. I el resultat crec que va quedar prou bé. Hi vaig cometre, però, un error de passerell. I me n'he adonat ara, quan la segona edició ja és impresa i no puc esmenar la badada: a la quarta estrofa, on es dibuixa el quadre d'una noia que s'entreveu per una finestra de la fàbrica, mentre cus i espera que toqui l'hora de plegar i plora perquè aquesta és la seva vida. Al quart vers («Cuce e rammenda e guarda sempre l'ora»), no sé si per pressa o per uns ulls massa acostumats, hi vaig llegir «rammenta», que és un verb que es fa servir molt, almenys en textos literaris, com a sinònim del més col·loquial «ricordare». De fet, només els distingeix la dental, sorda en un cas, i sonora en l'altre, i fins i tot tots dos verbs geminen la *m*, però «rammendare» vol dir 'apedaçar', 'adobar'. El cas és que em vaig aprendre que la noia cosia i recordava alguna cosa i això la feia plorar i vaig traduir: «recorda i cus», que en aquell context em feia prou sentit, sense adonar-me de l'error. Espero que el lector em pugui perdonar. En qualsevol cas, si vol apuntar-s'ho en llapis, el vers en qüestió hauria de fer: «cus i sargeix, mira el despertador».

Acabava de dir que Levi no tenia gaires problemes tècnics ni semàntics i ja veieu que, malgrat tot, vaig patinar en la primera poesia del llibre, però bé, què hi farem. La primera pífia grossa havia d'arribar algun dia i prefereixo donar-ne testimoni jo mateix.

Però torno a les dificultats de traduir Levi. Com deia, més enllà dels dubtes de paraules polisèmiques que el context no et resol (i per a les quals vaig demanar ajuda a amics lletraferits com la Margherita Mattioni, l'Ivan Spadoni, el Tommaso Interi o la Paula Pérez Millán, tots bolonyesos o torinesos d'adopció), les dificultats de traduir Levi són molt més intangibles i, per tant, més inexplicables. El problema de traduir Levi és, sobretot, el to i la responsabilitat moral, que van estretament de bracet. Cal trobar una llengua transcendent i poderosa, de vegades fins i tot mística o profètica, però no ampul·losa. De fet, la llengua de Levi és molt poc inflada, és molt clara i poques vegades cau en la moralització, sinó que el dubte i les incerteses hi són sempre, i això costa molt de reproduir, sobretot perquè de vegades la literalitat pot dur el traductor a una caiguda d'estil o de registre que la poesia no aguantaria. Un breu exemple: a *El supervivent*, apareix la imatge dels presos, al camp, dormint, somiant rosegar «una rapa che non c'è», això és, «un nap que no hi és». Convindreu amb mi que aquí el «nap», no sé si per la munió de frases fetes en què apareix, fa caure la poesia catalana. Levi parla d'un «nap», perquè era, juntament amb la patata, la base de l'alimentació als camps. En realitat, podria servir qualsevol arrel que enganyés la gana. Hi vaig deixar, doncs, un més general «arrel», que em sembla que s'ajustava més al to transcendent de la poesia original.

A més, hi ha això altre que deia: la responsabilitat que sent el traductor davant d'un text que mira de retre comptes d'haver sobreviscut a una cosa tan bèstia com l'holocaust és una mena d'espasa de Dàmocles semblant a la que devien sentir els traductors de la *Septuaginta* o Étienne Dolet. El text de Levi no és un text sagrat, però la manera en què t'hi acostes com a traductor és força semblant. Almenys és la sensació que he tingut jo, i estic convençut que Arnau Pons mateix quan tradueix Celan, o Francesc Miravitlles amb la *Triologia d'Auschwitz* o el malaguanyat Eloi Castelló quan va anostrar Kertész devien sentir una responsabilitat semblant.

Tot plegat fa que la sensació d'estar lligats de peus i de mans vingui d'aquí, del to i d'una ètica concreta de la traducció, i no tant dels problemes formals que solen constrènyer els traductors de poesia. Hi ha, és clar, el problema que ens trobem davant d'un escriptor que juga amb la tradició i fins i tot se'n riu. Tot el text és ple de citacions de Dante (com a «El supervivent» mateix) i hi ha paròdies de Carducci, però també homenatges a diversos autors que Levi mateix es dedica a consignar en un aparat de notes al final del llibre. Més enllà d'afegir en traducció les poesies que Levi només esmentava, he intentat reconstruir aquesta xarxa interdiscursiva i intertextual amb jocs amb la tradició pròpia:[2] les picades d'ullet a Dante les he resolt agafant la monumental versió de la *Comèdia* de Sagarra, però el lector que hi estigui atent també podrà trobar-hi alguns jocs amb poetes nostrats, com Maragall o Riba, com ja va fer notar Míriam Ruíz-Ruano a la magnífica ressenya que va publicar a la Lectora, juntament amb tota una sèrie de coses a les quals no sabria afegir res més. Així que prou:

> «Au, doncs. Ja està. Acabat: no es toca més.
>
> Com em pesa a la mà la ploma!
>
> Fa una estona era tan lleugera,
>
> viva com l'argent viu:
>
> no havia sinó de seguir-la,
>
> ella em guiava la mà
>
> com un vident que guia un cec,
>
> com una dama que et guia a la dansa.
>
> Ara, prou. He enllestit la feina,
>
> rematada, rodona.
>
> Si n'esborrés tan sols una paraula,
>
> ja seria un forat traspuant sèrum.
>
> Si una i prou n'hi afegís,
>
> seria una berruga lletja sobreïxent.

Si en canviés una i prou, em desafinaria

com un gos que lladrés en un concert.

Què cal fer, ara? Com desenganxar-se'n?

A cada obra que neix mors una mica.

Primo Levi, 15 de gener de 1983.»

[1] *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Éditions du Cerf, París, 2005. La coneixença d'aquest llibre també la dec a Arnau Pons, a qui agraeixo la magnífica presentació, o més ben dit, classe magistral que va fer a la Llibreria Documenta en ocasió de la presentació de la traducció d'*En hora incerta*, Eumo editorial, 2023.

[2] Vaig introduir també algun joc interdiscursiu a «Epígraf», en què em vaig permetre traduir els versos llargs de Levi en versos dactílics, sovint hexàmetres. En aquest poema, l'autor, a la manera dels antics, fa parlar la tomba del mort. Per reforçar aquesta connexió amb les tombes grecollatines, em va semblar que anostrar la poesia amb el ritme amb què ho haurien fet els antics era un doble joc que no es podia desaprofitar. No sé si gaire gent se n'adonarà, però en qualsevol cas, el resultat rítmic em sembla interessant.

visat.

primavera 2024

La traducció catalana de la Saga de Kormákr

Inés Garcia López

Amb la publicació l'any 2023 en català de la *Saga de Kormákr*, a càrrec d'Adesiara, s'obre un nou camí en la història de les traduccions de la literatura escandinava al català. Aquesta història és bastant breu, sobretot si ens atenim al cas islandès. Si consultem la base de dades de *Visat* que recull les traduccions fetes al català des de les llengües nòrdiques, veurem que la literatura sueca ha estat la més popular, tot i que les traduccions del noruec són pioneres per la introducció al final del segle xix de l'obra d'Ibsen als teatres catalans (https://visat.cat/articles/ibsen-i-fosse,-contemplant-els-fiords/44)

De traduccions directes de l'islandès al català només en tenim, de moment, tres novel·les de publicació molt recent: *Àngels de l'univers*, d'Einar Már Guðmundsson (Nits Blanques, 2021, traducció d'Inés García López); *La veritat sobre la llum*, d'Auður Ava Ólafsdóttir (Club Editor, 2022, traducció de Macià Riutort i Riutort), i *Skugga-Baldur*, de Sjón (Nits Blanques 2023, traducció d'Inés García López). Les traduccions del català a l'islandès han corregut la mateixa sort. De moment només s'hi han traduït dues obres de la literatura catalana. La primera va ser *Demantstorgið*, la traducció islandesa de *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, publicada el 1987 a l'editorial Forlagið. El traductor va ser Guðbergur Bergsson, un escriptor originari de Grindavík que havia estudiat literatura a la Universitat de Barcelona. Bergsson també havia traduït clàssics de la literatura castellana com *Lazarus frá Tormes*, publicat a l'editorial Menningarsjóður l'any 1972, o *Don Kíkóti frá Mancha*, a l'editorial Almenna bókafélagið (1981-1984), o *Hundrað ára einsemd* (*Cien años de soledad*) de Gabriel García Márquez, publicat per Mál og menning el 1978. La segona obra que trobem en islandès és el llibre de poemes de Carles Duarte *Þögning* (*El silenci*), traduït per Guðrún Halla Tulinius i publicat el 2004 per l'editorial Háskólaútgáfan. Per acabar, en català també han estat molt populars les obres de l'autor de novel·la negra Arnaldur Indriðason, que La Magrana ha publicat en

traducció indirecta del francès o del castellà de la mà de Maria Llopis Freixas.

La falta d'estudis nòrdics a les universitats catalanes i la poca presència de les llengües escandinaves a les escoles d'idiomes són una possible explicació per aquesta mancança de traduccions i de traductors, com també del desconeixement general de la literatura islandesa. De fet, un dels gèneres més importants del seu patrimoni cultural, les sagues islandeses, encara no havien estat traduïdes al català. Publicant amb Adesiara l'any 2023 la *Saga de Kormákr*, vam intentar revertir aquesta tendència per introduir el genuí gènere de la saga al públic lector català.

Traduir una obra que pertany a un gènere fins ara desconegut per a nosaltres i que, per tant, no té antecedents en la nostra llengua va constituir tot un repte. Per començar, calia triar el terme adequat en català per designar la llengua en la qual les sagues es van escriure. Per traduir al català el terme original *norrœnt mál* vam prendre com a model les traduccions a altres llengües romàniques com el francès (*norrois*) i l'italià (*norreno*), i vam descartar les traduccions del castellà (*antiguo nórdico*) o el portuguès (*nórdico antigo*), perquè es corresponen més aviat a la traducció de l'anglès *Old Norse*. Mentre traduïa la saga, vam proposar al Termcat introduir el terme *norrè* com a neologisme per designar la llengua en què es van escriure les sagues islandeses. El norrè forma part de les llengües germàniques septentrionals que es parlaven a la Península escandinava i a les illes de l'Atlàntic durant l'edat mitjana, i és l'origen de les llengües escandinaves modernes. Qualsevol traductor del norrè s'enfronta *a priori* a problemes similars als d'altres llengües escandinaves, però amb l'escull d'estar davant d'una llengua que es va parlar fa més de set-cents anys. De fet, el primer manuscrit de la *Saga de Kormákr* que s'ha conservat és del segle xiv, tot i que aquesta saga és considerada una de les més antigues pel que fa al moment que es va redactar. L'obra narra les aventures del poeta o escald Kormákr Ögmundarson, que suposadament va viure a Islàndia durant el segle x, és a dir, que els esdeveniments que es narren tenen lloc quatre segles abans que es posessin per escrit.

La primera de les dificultats de traducció és de classe lexicogràfica. Pel que fa a termes que descriuen càrrecs o funcions rellevants en l'organització de la societat nòrdica, vaig proposar la traducció del

norrè *höfdingi* per *cabdill*, perquè tots dos estan emparentats etimològicament amb la paraula *cap* (norrè, *höfuð*); o, per la falta de referents terminològics en la nostra llengua, vaig apostar per adaptar fonèticament al català el mot en norrè, com ara en el cas de *iarl* pel norrè *jarl*, que es feia servir per indicar el màxim títol nobiliari immediatament inferior al de rei. Si bé l'equivalent a la nostra llengua correspondria al títol nobiliari de *comte*, vaig preferir adaptar el terme per assenyalar la idiosincràsia de l'estructura política dels països nòrdics, que era ben diferent de la de les monarquies europees. Tanmateix, vaig apostar pel neologisme *ètun*/*ètuna* per al norrè *jötunn*, que popularment s'ha traduït per *gegant*. Però, tal com indica Macià Riutort al seu *Diccionari islandès-català* (https://usuaris.tinet.cat/mrr/islandes/islandes1.html), els ètuns són una de les cinc classes de gegants de la mitologia nòrdica, entre les quals també trobem els trols o els gegants de les muntanyes. Per tant, la traducció de *jötunn* per *gegant* simplificaria la varietat de tipologies per a aquestes criatures. Per acabar, ens sembla important fer un apunt respecte a la traducció de *langhús* per *mas comunal*. Els masos vikings eren molt diferents dels catalans, i vam incloure un plànol al final del volum amb els noms de les parts per orientar el lector en les descripcions dels espais interiors.

Més enllà de les qüestions lexicogràfiques, també s'havia de prendre una decisió respecte a l'alternança temporal de present i passat tan característica del gènere de les sagues. Moltes vegades, en una mateixa seqüència hi poden arribar a conviure diferents temps verbals. La introducció d'un verb en present sol indicar o destacar les accions dins la narració, escrita preferiblement en passat. Observem aquest fragment del capítol VII i la traducció: «bað hann heim dragask ok sitja á engum svikræðum; fara nú báðir saman, ok líðr af nóttin. Um morgininn leitaði Narfi til ok komsk þá skemmra en um kveldit, því at Vigi sætti honum ok rak hann aptr með engri vægð», «(ell [en Vígi] li va manar que tornés i que no cometés cap traïció. Tornen tots dos junts i passa la nit. L'endemà en Narfi ho tornà a intentar, però va recórrer encara menys tros que el vespre anterior perquè en Vígi, que estava a l'aguait, el va fer tornar al mas sense contemplacions)». Per qüestions de coherència, en casos com aquest vaig preferir uniformar tots els verbs en passat.

Respecte a les dificultats sintàctiques, s'ha intentat mantenir en la mesura del que era possible la prosa fonamentalment paratàctica consistent en frases curtes i juxtaposades, en què s'observa la repetició de certes fórmules. Per exemple, molts capítols obren amb la fórmula «*Þorkell hét maðr…*», que literalment vol dir «*Þorkell es deia un home…*». Vaig decidir traduir-la per una expressió més natural en català que mantingués el nom propi en primer lloc: «*Þorkell era el nom d'un home…*».

Si traduir la prosa va significar tot un repte, el desafiament més gran va ser traduir la poesia escàldica que apareix intercalada en la prosa de la saga. La poesia escàldica és una mena de poesia que es va compondre a Noruega i a Islàndia entre el segle ix i el segle xiv. Es caracteritzava per una mètrica anomenada dróttkvætt, «el metre de la cort», que pren el nom de l'audiència a qui es dirigien els versos. Si bé alguns dels poemes escàldics es van compondre per lloar les gestes de reis i nobles, també se'n conserven alguns a les sagues. De fet, la *Saga de Kormákr* inclou 85 estrofes escàldiques que, en aquest cas, no estan adreçades a cap monarca, sinó, principalment, a la seva estimada. Atesa la presència que té la poesia, s'ha arribat a suggerir que la prosa de la saga es va escriure per donar context a un poemari més antic d'aquest poeta que fins aleshores s'havia conservat oralment. Per referir-nos a aquestes estrofes hem mantingut el nom *vísur* en la llengua original: no trobem cap paral·lel en les composicions poètiques en la nostra llengua ni en cap llengua romànica. Les *vísur* són d'una bellesa inigualable i d'un estil preciosista que, amb una forma semblant a la dels versos del barroc, genera tot un imaginari absolutament desconegut per a nosaltres. L'arquitectura mètrica de les *vísur* consisteix en sis versos de sis síl·labes sense rima final. Tres sons al·literen cada dos versos i, a més a més, la rima interna de cada vers va alternant entre assonant i consonant. En els primers dos versos d'aquesta *vísa* podem comprovar-ne el funcionament: **B**rám*án*i skein **b**r*ún*a / **b**r*im*s und ljósum h*im*ni. Traslladar tota aquesta complexitat mètrica a la llengua catalana em va semblar una fita impossible, sobretot perquè vaig decidir prioritzar que el poema s'entengués per sobre del preciosisme mètric. Ara bé, l'encertada decisió d'Adesiara de fer una edició bilingüe ens permet veure la forma de totes les *vísur* en la llengua original amb un simple cop d'ull a la pàgina del costat. Tot i que vam triar el vers lliure per traduir les estrofes, vam forçar,

sempre que fos possible, que els versos tinguessin un to al·literant que conservés la repetició d'algun so, una mena d'al·literació flotant que repliqués el ritme dels versos norrens, tal com es pot comprovar en la traducció de la cinquena *vísa*: «Un defecte diu que m'ha trobat a boca de fosc / la tota fulgurant Eir del foc daurat». Complir totes aquestes regles mètriques porta a un desordre sintàctic que dificulta la comprensió del poema en la llengua original.

A la complexitat mètrica i sintàctica s'hi afegeix la densitat de les *kenningar*, una mena de figura retòrica similar a la metàfora que, en el cas de la *Saga de Kormákr*, té com a objectiu no repetir la paraula *dona* i produir diferents metàfores per a l'estimada a qui els poemes van adreçats. Moltes de les *kenningar* són de contingut mitològic i estan formades per un mínim de dos termes, tot i que poden arribar a contenir-ne quatre o cinc. El nucli de la *kenning* pot ser un nom comú, com ara «el pi de mans empedrades», però també el nom d'un personatge mitològic, com «Freya de la grapa de foc». Aquestes dues *kenningar* fan referència a la dona i als anells de la mà. De fet, moltes d'aquestes perífrasis metafòriques contenen elements relacionats amb les joies o la roba que portaven les dones distingides, especialment el lli. En moltes de les imatges, l'èmfasi en la brillantor de les joies suggereix que la dona resplendeix, tal com podem comprovar a la *kenning* «Eir del foc daurat». L'elecció d'un personatge mitològic o un altre tenia a veure amb les exigències mètriques de l'al·literació i amb la rima interna, que hem comentat anteriorment. A causa de la riquesa d'aquestes metàfores, vam decidir incloure al final d'aquesta edició d'Adesiara un «Glossari de *kenningar*» perquè el lector pogués consultar-les i explorar l'imaginari associat als termes que substitueixen, és a dir, conèixer com els homes del nord representaven les dones, la batalla, els guerrers, la poesia o els poetes. D'entre les que es refereixen a la *batalla*, també trobem *kenningar* d'una bellesa inigualable: la «tempesta d'escuts», l'«esclat de les fulles» o el «desgel de les llances». Aquesta última evoca la imatge de les llances regalimant de sang després de la batalla. La *kenning* «nodridor dels llops» per «guerrer» era molt popular en els versos escàldics i s'ajusta a l'imaginari que s'ha anat construint dels homes del nord al llarg dels segles com a societat bèl·lica. Aquesta saga, però, convida el lector català a ampliar aquest imaginari amb personatges que no només són guerrers, sinó que disposen de molta sensibilitat poètica per

descriure tant el món que els envolta com les seves emocions amoroses.

visat.

primavera 2024

Italo Calvino i nosaltres

Pep Sanz Datzira

El 1988 Josep M. Castellet publicava *Els escenaris de la memòria*, en què recordava així l'escriptor italià que ens ocupa: «De Calvino, no en puc parlar ara per una mena de bloqueig emocional i mental i perquè convé que, amb el temps, la memòria es decanti o faci el seu paper de separar el gra de la palla. D'altra banda, els seus darrers llibres m'han colpit massa, i em fa por barrejar lectures recents amb records antics».[1] La intensitat que expressava el crític pel que fa a la vivència que havia tingut de l'autor italià (com a lector, i també en el tracte personal), sembla congruent amb el determini amb què la literatura catalana ha fet seus els títols calvinians: avui les obres traduïdes al llarg de gairebé sis dècades depassen la quinzena, i l'interès que desperta als lectors sembla, encara, ben viu.

Tot seguit ens fixarem en alguns elements que permeten de mesurar aquest entusiasme, començant per l'edició de títols de Calvino en català, que s'inaugura, el 1965, de la mà de Maria Aurèlia Capmany. La relació que apuntarem tot seguit té un inevitable caràcter d'inventari, que podem excusar atenent a l'interès que té veure de manera més o menys sistemàtica el valor quantitatiu d'aquesta presència en la literatura de les últimes dècades. Prescindim, això sí, d'indicar les reedicions o reimpressions dels títols, però cal tenir en compte que, en molts casos, parlem d'obres que han fet forat en el mercat editorial amb diverses edicions. També deixem de banda algunes traduccions esparses, aparegudes en revistes literàries a partir dels anys vuitanta. Val a dir que abans d'arribar a les llibreries traduït, Calvino havia tingut contacte amb alguns agents culturals de la Barcelona del final dels anys cinquanta i els primers seixanta. Tal com ha estudiat Francesco Luti,[2] fou, sobretot, a partir de conèixer Carlos Barral, i arran de participar en el Primer Coloquio Internacional sobre Novela, organitzat per Seix Barral, que l'italià va viatjar per primera vegada a Catalunya i va establir relació amb alguns autors i editors de Barcelona.

Obres en català

Així, l'interès de Josep M. Castellet sembla que fou clau perquè, entre el 1965 i el 1967, es publiquessin els dos primers títols de Calvino en català, que eren, també, les primeres obres de l'escriptor publicades a l'Espanya franquista, en qualsevol llengua. *El baró rampant*, traduït el 1965, com avançàvem, per Maria Aurèlia Capmany, fou publicat, com *El cavaller inexistent* (en traducció de Francesc Vallverdú del 1967), a Edicions 62, que dirigia Castellet. Des de les pàgines de *Destino*, Guillermo Díaz-Plaja s'encarregava de saludar la primera traducció que inaugurava la presència de Calvino a la literatura catalana, en una nota a propòsit d'Álvaro Cunqueiro, en la qual esmentava altres autors de literatura fantàstica, com Perucho, Borges o Queneau.[3]

Cal esperar vint anys per trobar noves traduccions de Calvino al català: el 1985 hi ha una efervescència de títols. És l'any de la mort de l'escriptor, el 19 de setembre, per la qual cosa sembla difícil que les traduccions responguin directament a aquest fet, atès que les dates són massa ajustades. En tot cas, *Les ciutats invisibles* (traduït per Francesc Sales a Empúries); *Marcovaldo o les estacions a la ciutat* (en traducció de Carme Arenas, a La Magrana); *Palomar* (traslladat per Maria Antònia Oliver, a Laia), i *El castell dels destins encreuats* (versió de M. Dolors Ventós, a Laertes) coincideixen, en un mateix any, a les llibreries. La febre calviniana s'allargassa, encara, el 1986, amb la publicació de *Les cosmicòmiques* (traducció de Francesc Miravitlles a La Magrana). El 1987, amb l'aparició de *Si una nit d'hivern un viatger* (traducció de Montserrat Puig), Calvino s'afegeix a la nòmina d'autors de «Les Millors Obres de la Literatura Universal», una col·lecció d'Edicions 62 amb una evident voluntat canonitzadora.

En el canvi de segle, el mercat editorial en català viu una nova revifalla de l'interès per l'escriptor: després de la traducció d'*El vescomte migpartit*, a càrrec de Jaume Pomar (a Edicions 62, el 1994), l'any 2000 es publica un nou volum de «Les Millors Obres de la Literatura Universal», amb la cèlebre trilogia *Els nostres avantpassats*. En aquesta ocasió Xavier Lloveras s'encarrega de traduir per a Edicions 62 els tres títols (*El vescomte migpartit*, *El baró rampant* i *El cavaller inexistent*), el segon dels quals Edicions 62 edita, també, per separat. *Lliçons americanes: sis propostes per al*

pròxim mil·lenni, en traducció d'Anna Casassas, veu la llum a la mateixa editorial, també l'any 2000.

Per acabar l'inventari, són dels últims anys les traduccions de *Totes les cosmicòmiques* (2011), signada per Xavier Lloveras i Francesc Miravitlles a Edicions 62; *Un dia d'eleccions* (2012), traduït també per Lloveras a Labutxaca; *Els amors difícils* (2014), en traducció de Teresa Muñoz Lloret a Edicions 62, editora i traductora que també publiquen *Per què llegir els clàssics* (2016). Finalment, *L'especulació immobiliària* (2017), en traducció d'Oriol Ponsatí-Murlà a Edicions 62, i *L'últim és el corb* (2023), en versió de Pau Vidal a Comanegra, completen la relació fins avui. La publicació d'aquest últim volum, projectat amb motiu del centenari del naixement de l'escriptor, va servir per difondre el conte «Peixos grossos, peixos petits» en unes condicions poc habituals: la revista digital *Paper de vidre* va publicar-lo perquè inicialment estava destinat a formar part del volum de Comanegra, però seguint l'última versió de Calvino d'*Ultimo viene il corvo*, en quedà fora. Els editors de la revista presentaven el conte així:

> Perquè senyores i senyores publiquem un conte inèdit d'Italo Calvino. I no ha estat fàcil. Ens hem llançat a negociar amb l'agent literari més temut, i el nostre projecte altruista, explicat amb l'entusiasme que ens fa de motor, ha servit per convence'l de poder publicar aquest conte aquí, a casa nostra, durant un període limitat. Estem d'enhorabona. Vestim de diumenge. Afegim-hi la complicitat de l'editor i amic Jordi Puig i del traductor i vell còmplice de mil batalletes Pau Vidal i la festa serà sonada. Calvino no necessita presentacions. I si a algú n'hi cal una, que en llegeixi aquest conte. Nosaltres ara fantasiejarem amb la idea d'un lector que descobreix Calvino avui, 15 d'octubre de 2023, amb aquests peixos.

Més enllà de les traduccions, els últims anys s'han publicat alguns textos que, d'una manera o altra, homenatgen o s'inspiren en obres de Calvino. Així, el 2017 Manel Ollé publicava l'assaig «Set horitzons per a la propera quinzena»,[4] inspirant-se en les propostes calvinianes per al nou mil·lenni. Més recentment, tal com assenyalava Ponç Puigdevall a l'article «Torna Calvino»,[5] tant la novel·la *El senyor Palomar* (2021), de Tina Vallès, com els títols *Si un*

dit assenyala la lluna (2021), de Toni Pou, i *La verda és porta* (2021), de Joan Todó, que comença emulant *Si una nit d'hivern un viatger*, il·lustren els ressons calvinians que arriben a la literatura dels nostres dies.

Calvino i la traducció

El 2002, el número 8 de *Quaderns. Revista de Traducció* donava a conèixer uns textos de Calvino de primera importància per saber-ne les idees sobre la traducció, que interessen més enllà de la representativitat de qui els signa. Marcel Ortín[6] s'encarregava de presentar «Sobre l'art de traduir» (1963), i «Traduir és la manera de llegir de debò un text» (1982), dos assajos fins aleshores inèdits en català, que Miquel Edo traduïa.[7]

El primer és una extensa carta que l'autor havia enviat a la revista *Paragone. Letteratura*, a propòsit d'una ressenya crítica amb la traducció italiana de *Passage to India*, la novel·la d'E. M. Forster. A banda de recriminar al ressenyador, Claudio Gorlier, les crítiques poc fonamentades que feia de la traducció, Calvino hi desenvolupa algunes idees sobre els reptes de la traducció literària, sobre la responsabilitat de la crítica envers la traducció, i també, rebatent un dels retrets de Gorlier a la traducció de Forster, sobre alguns aspectes de la llengua literària, que resulten especialment il·luminadors llegits des de la perspectiva de la literatura catalana, en què les discussions sobre els models de llengua literària i el paper que hi té la traducció han estat, sovint, font d'enceses controvèrsies, de vegades amb més interessos ideològics que no pas filològics.

Així, a propòsit del paper de la crítica respecte de les traduccions literàries, Calvino (que treballà bona part de la seva vida com a empleat a Einaudi) valorava que, en un moment d'expansió editorial com el que es vivia aleshores, era necessària una crítica que s'ocupés, també, de les traduccions. En les consideracions de l'escriptor hi sobresurt la visió polièdrica del sistema literari, en què cada agent té el seu paper. Per això, reivindica la importància de la premsa i les revistes literàries i reclama que la crítica a les traduccions segueixi un mètode: «Judici tècnic, abans que de gust: en aquest terreny els marges del que és opinable, marges dins dels quals sempre fluctua el judici literari, són molt més estrets». Així, a propòsit de la traducció de Forster, pondera que si el seu criteri sobre

la qualitat del text en italià difereix tant del que el crític expressa, «no és una qüestió subjectiva o de “punts de vista”. O s’equivoca ell, o m’equivoco jo». L’aposta per aquesta visió metòdica, fins i tot tècnica, pel que fa a les possibles virtuts o defectes de la llengua literària, no comporta –com es podria estar temptat d’inferir– una visió asèptica ni desapassionada de l’idioma, sinó tot el contrari. L’ideal de Calvino neix de l’amor per la llengua, que contraposa a la visió esbiaixada dels qui pregonen o practiquen «una llengua abstracta i immòbil». Aquest ideal, més que no pas per una inflamació romàntica de tall essencialista, s’explica per una qüestió nerviosa, «neix d’una altra mena de disposició d’ànim, vibra d’una altra mena de neurosi, més aguda». Per això, l’escriptor ironitza: «En secret vaig somiant que, d’aquí a poc temps, dividit el reialme de les lletres en les dues faccions enfrontades dels tradicionalistes i els innovadors, units per una idèntica insensibilitat envers la paraula, finalment podré escriure obres clandestines, tot perseguint un ideal de prosa moderna digne de ser transmès a les generacions que qui sap quan tornaran a comprendre…».

El segon assaig traslladat per Edo, «Traduir és la manera de llegir de debò un text», planteja també diverses qüestions d’interès tant pel que fa pròpiament als reptes que ha d’assumir el traductor com, reprenent qüestions apuntades en el text del 1963, pel que fa a les particularitats de la llengua literària i, especialment, a alguns condicionants que afecten l’italià. Així, davant de la potencial virtut que podria tenir una llengua literària més plana, menys ambigua, més «traduïble» (menys local? Més universal?), Calvino incideix, una vegada més, en la importància decisiva de l’estil i en les subtilitats d’un text (finalment, sempre lingüístiques) per copsar-ne el valor: «Se sol pensar que és més exportable l’escriptor que escriu en un to neutre, que crea menys problemes a l’hora de traduir-lo. Però també aquesta la trobo una idea superficial […]. La comunicació s’ha d’establir mitjançant l’accent personal de l’escriptor, i això es pot produir amb un registre corrent, col·loquial, acostat al llenguatge del periodisme més viu i brillant; o pot ser una comunicació més intensa, més introvertida, més complexa, com és la de l’expressió literària». Seguint una màxima predicada per tota una llarga tradició que entén que el trasllat entre llengües és, fet i fet, un quefer taumatúrgic, Calvino assevera que «la literatura de debò, també la que és en prosa, treballa tota ella a la ratlla de la intraduïbilitat de cada

llengua». Per il·lustrar aquesta creença, recorre a algunes experiències pròpies com a escriptor, quan s'ha llegit en altres llengües que entén, i això el porta a aprofundir en certes particularitats de l'italià literari, especialment pel que fa a la distància entre la llengua parlada i la llengua escrita. D'aquí en deriva que l'escriptor italià visqui «sempre o gairebé sempre en un estat de neurosi lingüística. Ha d'inventar-se el llenguatge en el qual ha d'escriure, abans d'inventar-se les coses que ha d'escriure». A partir d'aquests condicionants «interns», per dir-ho així, de la literatura italiana sobre els reptes de llenguatge amb els quals s'enfronta l'escriptor, Calvino introdueix una reflexió sobre el paper ineludible de la traducció com a part de la cultura. Per això, defensa que «la literatura italiana és un component necessari de la gran literatura moderna i mereix ser llegida i traduïda, perquè l'escriptor italià, contràriament a allò que es pensa, no és mai en un estat eufòric, joiós, solar. En general té un temperament depressiu, però amb un matís irònic». Aquest matís, en literatura, es juga ineludiblement en una destresa lingüística que malda per traduir una visió del món –de la vida– simultàniament desenganyada i tossuda, crítica i constructiva, mordaç i bonhomiosa: «És per això que, per molt difícil que sigui traduir els italians, val la pena de fer-ho: per viure tots amb el màxim d'alegria possible la desesperació universal. Si el món té cada vegada menys seny, l'única cosa que podem mirar de fer és donar-li un estil». Una oferta temptadora.

[1] Castellet, Josep M. (1995 [1988]). *Els escenaris de la memòria*. Barcelona: Edicions 62, p. 124. Sobre la relació entre tots dos escriptors, vegeu també: Muñoz Lloret, Teresa (2006). *Josep M. Castellet: retrat de personatge en grup*. Barcelona: Edicions 62.

[2] Luti, Francesco (2023). «Italo Calvino. I giorni di Barcellona». *Quaderns d'Italià*, 28, p. 225-240.

[3] Díaz-Plaja, Guillermo (1966). «Cunqueiro y lo fantástico». *Destino*, 1486, (gener), p. 36.

[4] Ollé, Manel (2016-2017). «Set horitzons per a la propera quinzena». *L'Espill*, 54-55, p. 78-92.

[5] Puigdevall, Ponç (2022). «Torna Calvino». *El País. Quadern*, 1883,

(6 febrer), p. 6.

[6] Ortín, Marcel (2002). «Dos escrits d'Italo Calvino sobre la traducció literària». *Quaderns. Revista de Traducció*, 8, p. 101-105.

[7] Calvino, Italo (2002). «Sobre l'art de traduir», «Traduir és la manera de llegir de debò un text». Traducció de Miquel Edo. *Quaderns. Revista de Traducció*, 8, p. 107-114 i 115-118. Totes les citacions que segueixen provenen d'aquesta referència.

visat.

primavera 2024

El corb català d'Ítalo Calvino

Ivet Zwatrzko i Pou

Quan vaig començar a ser prou àgil en francès i en italià, llengües d'adopció a les quals sempre m'havia sentit atreta per una raó o una altra, vaig decidir que només en llegiria els autors en versió original. Però, sense dir-ho gaire alt ni fer-ho massa públic, sovint torno a les traduccions catalanes per comparar fragments, per aclarir significats, per verificar lectures. De vegades, et sorprens perquè la lectura no es confirma, sinó que es matisa o es contradiu, i els significats no sempre es fan més nítids i precisos: pot passar que la paraula que no coneixies i de la qual intuïes el sentit molt vagament s'eixampli o es desdobli, també en la direcció de la teva llengua materna. Amb el temps, la comparació entre l'original i la còpia catalana s'ha convertit per mi en un joc que arriba a ser obsessiu, i no només per l'enriquiment fortuït que acabo d'esmentar. Sobretot en les obres italianes, en què l'aparició dels *dialetti* [1] és més usual —potser pel període històric que més freqüento—, el cara a cara entre els dos textos m'obliga a repensar constantment com està feta la llengua que parlo, que em parla i que em constitueix, i si es troba gaire lluny, de vegades, d'aquella de l'escriptura literària.

La traducció de Pau Vidal d'*Ultimo viene il corvo* (1949/1976), d'Italo Calvino, que l'editorial Comanegra ha publicat recentment en català, és un bon exemple del que dic. El llibre és un recull de contes escrits entre el 1945 i el 1949,[2] quan Calvino tot just avançava per la vintena, cosa que fa suposar que es tracta de la seva primera obra. L'és i no l'és, perquè *de facto* hauríem de considerar que la primera publicació de Calvino és *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947/1964) [*El sender dels nius d'aranya*], però, com ell mateix confessa al prefaci d'aquesta novel·la, alguns dels contes d'*Il corvo* van ser escrits abans,[3] i molts també publicats en revistes o diaris prèviament al 1949.[4] Per aquesta raó, i perquè estèticament tots dos llibres segueixen la línia del neorealisme dels primers anys,[5] van de bracet i s'expliquen i es complementen. *Il sentiero* està protagonitzat

per Pin, un partisà de dotze anys que respon a la voluntat de Calvino de crear un heroi oposat alhora «als detractors de la Resistència i [...] als sacerdots d'una Resistència hagiogràfica i edulcorada».[6] És evident que, en aquest sentit, el llibre parlarà de la guerra. A *Il corvo*, quatre dels trenta contes tenen un —o més d'un—[7] partisà com a narrador i/o protagonista, en tres, d'antagonista, i en la resta, la guerra tampoc no hi és mai del tot absent. Fins i tot en els quatre[8] textos on no apareix aquesta paraula o un dels seus sinònims, ni expressions del mateix camp semàntic, una evocació o una imatge fan ressonar de lluny la misèria, l'amenaça i l'absurd del conflicte bèl·lic. Tampoc els més onírics, com ara «El jardí encantat» (p. 41-47) o «Robatori en una pastisseria» (p. 239-250), ni els que recorren a històries d'infantesa, «Una tarda, Adam» (p. 15-31) i «Un vaixell carregat de crancs»[9] (p. 32-40), no se'n poden escapar.

Més enllà de la classificació temàtica que Calvino establia el 1969 [10] o les diferents propostes de catalogació dels crítics,[11] en tots els contes, doncs, la guerra hi figura com a paisatge o contrapaisatge, com a context històric, com a temàtica o argument, com a teló de fons, com a reflexió, com a record, com a imatge o metàfora o com a totes aquestes coses alhora; i la versió catalana ho sap mantenir amb la perfecta insistència, subtilitat i perseverança. Vidal entén que Calvino parla de la guerra sense parlar de la guerra, igual que parla de la Resistència sense parlar de la Resistència, o almenys no segons els models de la novel·la històrica o de l'èpica narrativa. Perquè a Calvino, això no li interessa tant com li interessa representar la particularitat i la minúcia de les gents que la van viure i patir sense haver-la promogut activament. Al prefaci d'*Il sentiero*, expressa i reflexiona sobre aquesta voluntat, de fet, quan descriu l'escriptor així d'aquell període:

> Va trobar-se tractant de la mateixa matèria que el narrador oral anònim, [...] [tractant de] les històries acabades de viure [que] es transformaven i transfiguraven en històries explicades al vespre a la vora del foc [i] així ja adquirien un estil, un llenguatge, uns ànims de provocació, una recerca d'efectes angoixosos o truculents.[12]

I, anys més tard, a «La letteratura italiana sulla resistenza» (1949), afegeix que els gèneres que més bé van expressar aquesta matèria

eren sens dubte la poesia i els *racconti*, per la seva naturalesa antològica i per la clara pertinença a una «literatura de les masses actives», amb narradors anònims i corrents, que configuren universos perifèrics i polifònics com el seu.[13] Molt probablement, Vidal té en compte aquestes dissertacions quan tradueix el primer Calvino: els contes d'*Il corvo* català queden perfectament il·lustrats sota aquestes premisses.

L'altre *fil rouge* del recull, com nota Ardolino a l'epíleg de la traducció,[14] és l'omnipresència d'animals que, o bé funcionen en termes faunístics o bé formen part del mateix món que la immensa majoria dels personatges del llibre. Perquè el llibre està poblat d'individus que la societat contemporània relega als marges: infants, adolescents, prostitutes, vells, invàlids, mutilats i pobres són els protagonistes de la totalitat dels contes, i contrasten amb l'ideal de l'home modern que fa la guerra sense embrutar-se les mans. Calvino, però, no els presenta amb llàstima o melodrama, ni amb paternalisme o èpica moralista, sinó que en dibuixa les vides amb singularitat i lucidesa, fent que desemboquin en històries breus, però ben particulars i concretes, amb passatges carregats de lirisme, picaresca o ironia, i a voltes a l'empara de l'estètica neorealista més reconeixible, a voltes recorrent a les estratègies i l'estil del realisme màgic o de l'escriptura faunística.[15] Per això, en la narració que tanca el llibre,[16] una mina que podria posar fi de manera violenta a aquest home modern, modulat en quatre de les seves versions —un home de negocis, un general, un diputat i un periodista; acompanyats d'esposes i amants i protegits per la policia—, és més aviat el motiu d'una festa alegre i gairebé grotesca en què, tanmateix, aquests quatre no estan convidats, cosa que també revela una mort simbòlica d'aquesta figura.

Animals de tota mena i humans marginals i marginalitzats contribueixen a la construcció d'una (ir)racionalitat oposada a la lògica burgesa que ha provocat la guerra, una (ir)racionalitat que es palesa sobretot en el llenguatge que els representa, tant a través del que diuen o pensen —als antípodes dels dels ciutadans *normals*—, com a partir del joc formal amb què Calvino teixeix l'estructura dels contes. Així, l'autor se'n mofa evidenciant la incapacitat comunicativa dels «amos» amb les classes populars que contracten i exploten i descrivint el parlar de les famílies benestants com «un

italià fred com un mur de marbre» (p. 96), «aquell expressar-se en italià com si [es] llegís un llibre» (p. 98). El seu és un llenguatge ben llunyà dels «dialectes locals», vigorosos, rics i plens de vitalitat, que usen els altres personatges i amb el qual s'escriu el territori i els seus animals. No podria ser d'una altra manera si Calvino assumeix el neorealisme que practicà en les seves primeres produccions literàries no com una escola, sinó com un «conjunt de veus, majoritàriament perifèriques [...] [que] sense els [seus] dialectes i argots per fer créixer i pastar en la llengua literària, no hauria existit mai».[17]

Per això mateix, fins quan no s'emulen les llengües o parles regionals italianes, Calvino fa ús d'un lèxic vastíssim i concretíssim per anomenar els insectes, ocells, amfibis, mamífers i plantes a qui vol donar vida dins el text, fins i tot a vegades atorgar-los un nom propi: el bou Morettobello a «De pare a fill» (p. 60-66) o la vaca Coccinella de «Basarda al corriol» (p. 158-168), per exemple. I també és amb noms propis que els (infra)humans s'agermanen definitivament amb el món de les bèsties i la natura: penso inevitablement en la Pantera, la Topolino o la Succhiacani de «Dòlars i velles mundanes» (p. 251-268), en català anomenades Pantera, Mickey Mouse[18] i Xuclaquissos, però també en en Bacì Degli Scogli de «Qui va llençar la mina al mar?» (p. 332-340), en català traduït per Bací de les Roques, en el nom de pila dels Scarassa, «que vol dir bastó de vinya» (p. 63), o en Saltarel de «Trenc d'alba entre les branques nues» (p. 48-59), que podria fer referència al *saltarello*, nom d'una dansa popular italiana practicada sobretot abans dels anys cinquanta[19] i molt arrelada als ambients rurals.

Un altre cas seria el dels Venessia d'aquest mateix conte, batejats amb un malnom que recorda el nom capital de la regió vèneta. L'analogia fonètica no pot ser casual, però, perquè Pipin el Maiorco, el protagonista, assimila aquest grup de gent —una «gent miserable, rodamons, emigrats cap allà baix en els anys de la crisi, gent que tard o d'hora acabarien a ciutat fent d'escombriaires»—, als «"napolitans", és a dir, els dels Abruços, compares d'ells, [i] per això parlaven així» (p. 50). La seva supremacia moral es revela no només pel menyspreu manifest que sent per la diversitat lingüística d'Itàlia, sinó també per l'associació classista que en fa constantment. Calvino, tanmateix, conscient i defensor de l'«esquerda que la llengua parlada tendeix a imposar a la regla»,[20] el ridiculitza amb

una ignorància geogràfica cega i estrepitosa, i atribuint-li, també, accents i modismes característics del lígur, el seu *dialecte* local de l'autor i, suposem, també del Maiorco. I encara més, l'obliga a equivocar-se cada vegada que pronuncia el nom d'aquesta *troupe*, amb la substitució del so sonor de la z intravocàlia de *Venezia* pel so nasal i sord que representa la doble s.

En aquest aspecte, la traducció de Vidal també cerca trobar la rugositat d'una llengua no institucional ni institucionalitzada, i literàriament no sempre acceptada del tot, però més arrelada a la seva realitat material i anímica que no pas l'oficial, amb un català que és especialitzadíssim, variat, abundant i genuí alhora, i que defuig i contradiu sovint la norma ortogràfica, apel·lant a l'oralitat més genuïna de la llengua catalana. Els personatges pregunten «Com *te* dius?» (p. 17), exclamen «*Goita*» (p. 51) i «*Goiteu*!» (p. 51), responen amb «No *re*!» (p. 75, p. 263, p. 255 et al.) i reneguen amb mots col·loquials com «fúmer» (p. 108) o «Vaparir!» (p. 81). D'altra banda, usen expressions i refranys tals com «Qui gemega ja ha rebut» (p. 83-84), «Fa de mal dir, això» (p. 181) o «Aquí pinten bastos» (p. 262), etcètera, i, quan pertoca, són rebatejats enginyosament per mantenir el joc lingüístic; com és el cas, entre tants d'altres, d'en Baciccin Tu Rai —en italià Baciccin il Beato—[21], que contamina la resta de personatges del text amb la seva dissort, malgrat que el nom al·ludeixi al contrari.

En comptades ocasions es dilueix la tensió ideològica que la representació de la distància entre la llengua i el dialecte busca, no tant pel desajustament en la intercomprensió, moltes vegades fal·laç, com sobretot pel component de crítica que manifesta. En el cas de la locució «*Tron di Dio*!» [Tro de Déu] que Pipin mateix exclama quan s'adona que els *Venessia* li han robat els caquis de l'hortet, [22] per exemple, s'hauria pogut apostar per una solució potser un pèl més acurada. Segons els diccionaris lígurs, «*da tron di Dio*» és una expressió típica d'aquesta terra, que designa un lloc remot on el parlant no pot accedir,[23] alhora que expressa despreci i exasperació, a vegades utilitzada com a sinònim de «*Vai in malora!*». [24] A la resta d'Itàlia, això no obstant, la dita liguriana es desconeix notablement, i no existeix un equivalent italià que la pugui suplementar, «*tuono di Dio*» o «*da tuono di Dio*», signifiquen literalment «tro de Déu» o «al tro de Déu», i l'expressió ni tan sols

figura als diccionaris paremiològics més rellevants.[25] Justament per aquesta raó, crec que el seu paper en el text calvinià és clau: recalca l'estupidesa lingüística i moral de Pipin el Maiorco.

Vidal opta per traduir l'expressió amb un «Ja està bé!» (p. 51, p. 58), que sosté el to planyívol de la seva interjecció, però que esborra les altres capes de l'idiomatisme. I si bé és cert que, en aquest context, no el podríem fer equivaldre al nostre «on Crist va perdre l'espardenya» —perquè el senyal d'enuig i estupefacció del lígur no hi quedaria implícit, el resultat i l'organicitat del text quedarien enrarits i seria una frase massa llarga per una sortida d'aquest estil—, també ho és que hi ha altres solucions més polides. Em ve al cap, per exemple, «Llamps i trons!», que faria prevaldre la similitud fonètica i, en part, també lèxica de les expressions, «Déu sap on [són]!», que mantindria l'aspecte religiósde l'original sense malbaratar el to de lament —emfatitzat pel verb que la segueix—, «On s'és vist!», que recuperaria el sentit espacial de la dita liguriana o, fins i tot, alguna de les múltiples expressions catalanes que s'usen per a repudiar i aviar algú hostilment. I si no, es podria deixar l'exclamació en la llengua original, assistida d'una nota al peu de pàgina com en altres casos, no només per mantenir aquest xoc ideològic i aquest joc literari que Calvino havia volgut, sinó també perquè el lector català no tindria gaires complicacions per desxifrar-ne el sentit.
[26]

El títol del llibre, d'altra banda, Vidal l'ha traduït com *L'útim és el corb*, fent més ambigua l'afirmació sobre un corb que és l'últim en alguna cosa, amb aquest verb copulatiu que substitueix el motriu *venire* que, altrament, hauria pogut donar lloc a oracions com «El corb ve l'últim» o «El corb ve últim»; tal com proposa, per exemple, la traducció francesa.[27] Ara bé, en aquest cas, la decisió em sembla més que reeixida. Amb el títol, Vidal es fa definitivament seu el corb de Calvino: n'eixampla les possibilitats interpretatives bombardejant-nos encara amb més especulacions hermenèutiques de les que genera de per si el paratext inicial —el corb és l'últim de què?, a fer què?, per a qui?, cap a on?, etc.—; manté l'ordre de les paraules i el ritme del títol original sense forçar-ne l'estructura i, finalment, revesteix el llibre sencer d'un vel de gravetat que, en cap cas, l'homogeneïtza. Perquè, un cop s'ha arribat al conte epònim (p. 189-197), costa molt desempallegar-se del corb que descendeix «a

poc a poc, en cercles» com a imatge de la mort que la guerra provoca a causa de la incomprensió humana: el soldat volia advertir el xicot tirador que «el corb era allà», però parlava «en la seva llengua» (p. 197).

En aquest presagi, no puc evitar pensar que, d'alguna manera, Calvino anticipa una de les paradoxes de la traducció literària que es preguntarà més endavant.[28] Abans que res, perquè, en un altre conte, ens diu per boca d'una de les criatures marginals que sap «que difícil que arriba a ser parlar entre éssers humans [i que sent] les distàncies entre classes a cada moment i les civilitzacions obrint-se [a] sota [...] com esvorancs» (p. 95). La reflexió, que entronca amb la tensió ideològica que he comentat abans, fa igualment palesa la idea calviniana que la bona literatura té sempre alguna cosa d'intraduïble, perquè les paraules de l'autor són aquelles i no unes altres i els personatges les diuen així i no d'una altra manera, com passa també amb les llengües i els seus parlants. Aquest és el gran drama, l'eterna asimetria, l'abisme que sempre separarà els humans:

> Qui escriu en una llengua minoritària com l'italià arriba tard o d'hora a l'amarga constatació que la seva capacitat de comunicació s'aguanta en fils fràgils com teranyines: n'hi ha prou amb canviar el so i l'ordre i el ritme de les paraules, que la comunicació falla. Quantes vegades, llegint la primera versió de la traducció d'un text meu [...], em colpia un sentiment d'estranyesa davant del que llegia: aquí hi havia tot el que jo havia escrit? Com havia pogut ser tan pla i insípid? [29]

El català, ho sabem bé, també és minoritari i, a sobre, està minoritzat, i potser per això la traducció de Vidal fa tan òbvia que la «immediatesa de la llengua viva» catalana, homòloga a la llengua italiana que Calvino defensava contra «els adeptes a la beneiteria purista»,[30] no té a veure amb l'assumpció d'un marc polític i d'unes teories pseudosociolingüístiques que la maltracten, l'empobreixen i en saquegen el repertori lingüístic, sinó amb la reivindicació d'una llengua autòctona, rica, orgànica i dissident a la vegada; una llengua que el corb català d'Italo Calvino retorna als

seus parlants. En aquest mateix text del 1982, de fet, l'autor italià afirmava que la traducció era una espècie de miracle, l'única forma de llegir veritablement.[31]

Referències bibliogràfiques

Ardolino, Francesco (2023). «Epíleg. Desig d'unitat». A: Calvino, Italo. *L'últim és el corb,* traducció de Pau Vidal. Barcelona: Comanegra, p. 343-354.

Benussi, Cristina (1989). *Introduzione a Calvino*. Bari: Editori Laterza.

Calvino, Italo (1949). «La letteratura italiana sulla Resistenza». A: *Il movimento di Liberazione in Italia. Rassegna bimestrale di studi e di documenti. Rassegna bimestrale di studi e documenti*, 1. Milà: Istituto nazionale per la storia del movimento di Liberazione in Italia, p. 40-47.

— (1964 [1947]). *Il sentiero dei nidi di regno*. Torí: Giulio Einaudi editore.

— (1988 [1949]). *Ultimo viene il corvo*. Milà: Garzanti.

— (1995). *Saggi. 1945-1985*,vol. II. A cura de Mario Barenghi. Milà: Mondadori.

— (2002). «Sobre l'art de traduir (1963)». Traducció de Miquel Edo. *Quaderns. Revista de Traducció*, 8, p. 107-114.

— (2023). *L'últim és el corb*. Traducció de Pau Vidal. Barcelona: Editorial Comanegra.

Gala, Giuseppe M. (1999). «Il Saltarello». Taranta, Associazione Culturale Tradizioni Popolari. <www.taranta.it/taranta/saltarello.html>.

Giusti, Antonio; Flechin, Giuseppe (1943). «Appunti sul dialetto ligure», *Giornale Storico e Letterario della Liguria*, vol I-II, p. 39-42.

Grande dizionario della lingua italiana (UTET) (1961-2002). Florència: Accademia della Crusca.

Manacorda, Giuliano (1957). «Nota su Italo Calvino». *Belfagor*, 12(2), p. 197-200.

— (1972). *Storia della letteratura italiana contemporanea (1949-1965)*. Roma: Editori Riuniti.

Mirarchi, Cristina (2014). *Un laboratorio di idee. Lettura di «Ultimo viene il corvo» di Italo Calvino*. Tesi de Final de Màster. Pisa: Università di Pisa.

Pradilla, Miquel Àngel (2024). *Normativitat, (re)estandardització i glotopolítica. Noves mirades des de la sociolingüística catalana.* València: Universitat de València.

Priano, Gianni (2017). «Mediatori». A: *Piccolo Dizionario Emotivo.*

Treccani Enciclopedia (2024 [1937]). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. <https://www.treccani.it/enciclopedia/>.

Notes

[1] A Itàlia, la major part de les comunitats de parla són considerades dialetti de l'italià estàndard, per més que gran part siguin, a tots els efectes, llengües diferenciades. La consideració d'una llengua com a tal és essencialment matèria política o, si es vol, glotopolítica, cosa que els catalanoparlants sabem prou bé. Vegeu: Pradilla, Miquel Àngel (2024). «1. L'estandardització lingüística». A: *Normativitat, (re)estandardització i glotopolítica. Noves mirades des de la sociolingüística catalana*. València: Universitat de València, p. 28-29. A l'article, usaré la paraula «dialecte» assumint aquesta imprecisió, perquè és la que apareix en la major part dels textos italians d'aquell període.

[2] Ardolino, Francesco (2023). «Epíleg. Desig d'unitat». A: Calvino, Italo. *L'últim és el corb*. Traducció de Pau Vidal. Barcelona:

Comanegra, p. 343.

[3] Calvino, Italo (1964 [1949]). «Prefazione». A: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torí: Giulio Einaudi editore, p. 7.

[4] Per a un estudi de la història de la publicació del llibre, vegeu: Mirarchi, Cristina (2014). *Un laboratorio di idee. Lettura di «Ultimo viene il corvo» di Italo Calvino*. Tesi de Final de Màster. Pisa: Università di Pisa, p. 25-30.

[5] Manacorda, Giuliano (1972). «II. La generazione neorealista del dopoguerra. I narratori». A: *Storia della letteratura italiana contemporanea (1949-1965)*. Roma: Editori Riuniti, p. 28-36.

[6] Calvino, Italo. «Prefazione». A: *op. cit.*, p. 13. Si no s'indica el contrari, la traducció és meva.

[7] «La mateixa cosa de la sang» (p. 120-129) és protagonitzat per dos germans partisans a qui un essa-essa els ha arrestat la mare, i «Espera de la mort en un hotel» (p. 130-142) per Diego i Michele, partisans que divaguen mentre esperen ser cridats pels alemanys que els han capturat.

[8] Els quatre contes sense una referència explícita a la guerra són: «De pare a fill» (p. 60-66), «Els fills ganduls» (p. 85-93), «La casa dels ruscos» (p. 114-119) i «Desig de novembre» (p. 295-307).

[9] El crític literari Giuliano Manacorda, de fet, interpreta «els nois de la plaça dels Dolors», protagonistes d'aquest conte, com una «banda de "Pin", una mica més polits, una mica menys vulgars», però al capdavall la mateixa tipologia de personatge literari. Vegeu: Manacorda, Giuliano (1957). «Nota su Italo Calvino». Belfagor, 12(2), p. 197.

[10] A la nota introductiva de l'edició del 1969, Calvino establia una divisió temàtica dels textos d'Il corvo en tres grans línies, més tres contes esparsos que tancaven el recull. Vegeu: Calvino, Italo (1969). *Ultimo viene il corvo*. Torí: Giulio Einaudi editore, p. 275-276. Cal tenir en compte, però, que en aquesta edició no hi figuren els mateixos textos que en la primera i que en l'edició del 1976, els

mateixos trenta contes —i en el mateix ordre, tot i que corregits i reescrits—, en la qual s'ha basat la traducció catalana de Vidal. Vegeu també: Calvino, Italo (2023). «Nota editorial», *op. cit.*, p. 11.

[11] Amb aquest propòsit, un dels assajos de referència és: Benussi, Cristina (1989). *Introduzione a Calvino*. Bari: Editori Laterza.

[12] Calvino, Italo (1964). «Prefazione», *op. cit.*, p. 8.

[13] Calvino, Italo (1949). «La letteratura italiana sulla Resistenza». A: *Il movimento di Liberazione in Italia. Rassegna bimestrale di studi e di documenti. Rassegna bimestrale di studi e documenti, 1.* Milà: Istituto nazionale per la storia del movimento di Liberazione in Italia, p. 41-42.

[14] Ardolino, Francesco, *op. cit.*, p. 354.

[15] Manacorda, Giuliano, *op. cit.*, p. 41.

[16] Em refereixo al conte «Qui va llençar la mina al mar?» (p. 332-340).

[17] Calvino, Italo. «Prefazione», *op. cit.*, p. 9.

[18] Tenint en compte els artificis lingüístics de Calvino per batejar les «velles mundanes» d'aquest conte, considero que la traducció del nom de la «Topolino» haguera estat més encertada com a «la Ratolí». Per més que a Itàlia, Mickey Mouse sigui conegut per Topolino, no hi ha cap referència als dibuixos animats de Disney.

[19] El centre d'estudis sobre la dansa popular Taranta precisa que, de fet, el mot saltarello designa dues danses diferents, una típica de la Itàlia central —Abruços, Laci, Marques, Úmbria i Molise—, generalment ballada en parelles, i l'altra establerta al vessant adriàtic —Emília-Romanya, Toscana i Vènet—, practicada majoritàriament en ambients rurals i més comunitària, perquè es duu a terme amb sis persones, disposades davant per davant en dos grups de tres. Vegeu: Gala, Giuseppe M. (1999). «Il Saltarello». Taranta, Associazione Culturale Tradizioni Popolari. <http://www.taranta.it/taranta/saltarello.html>.

[20] Calvino, Italo (2002). «Sobre l'art de traduir (1963)». Traducció de Miquel Edo, *Quaderns. Revista de Traducció*, 8, p. 109.

[21] La traducció literal del nom del protagonista del conte «Home als erms» (p. 67-75) seria Baciccin el Beat o Baciccin l'Afortunat. Però la fórmula exclamativa «Beato te!» s'ajusta més al nostre «Tu rai!».

[22] Calvino, Italo (1988 [1949]). *Ultimo viene il corvo*. Milà: Garzanti, p. 33, 38.

[23] Priano, Gianni (2017). «Mediatori». A: *Piccolo Dizionario Emotivo* .

[24] Giusti, Antonio (1938). «Appunti sul dialetto ligure». *Giornale Storico e Letterario della Liguria*, vol I-II, p. 124-128.

[25] Per exemple, no hi ha cap entrada d'aquesta expressió ni d'una de similar al Grande dizionario della lingua italiana (UTET) (1961-2002). Florència: Accademia della Crusca.

[26] Pàmies i Riudor, Víctor (2020-2024). *Paremiologia catalana comparada*. https://pccd.dites.cat/

[27] En francès, el llibre es va traduir per primera vegada el 1980, amb el títol Le corbeau vient le dernier. L'italianista i especialista de literatura fantàstica francès Roland Stragliati va fer-se'n càrrec, i la va publicar l'editorial Julliard.

[28] Calvino, Italo (1995). «Tradurre è il vero modo di leggere un testo [1982]». A: *Saggi. 1945-1985*. A cura de Mario Barenghi. Milà: Mondadori, vol. II, p. 1825-1831.

[29] *Ibídem*.

[30] Calvino, Italo. «Sobre l'art de traduir (1963)», *op. cit.*, p. 111.

[31] Calvino, Italo. «Tradurre è il vero modo di leggere un testo [1982]», *op. cit.*, p. 1825-1831.

visat.

primavera 2024

Construir un diàleg directe entre cultures perifèriques. Entrevista a Simona Škrabec

Nina Valls

A Simona Škrabec –escriptora, professora i traductora eslovena establerta a Catalunya– no li calen presentacions a *Visat*: va fundar la revista l'any 2006 i la va diregir fins al 2015. També fou vocal de la junta directiva del PEN Català i, des del 2014 és presidenta del Comitè de Drets Lingüístics i de Traducció del PEN International. Recordarem, a més, que és especialista en teoria literària i literatura comparada, llicenciada en literatura comparada i filologia alemanya per la Universitat de Ljubljana (1994) i doctora per la Universitat Autònoma de Barcelona, amb la tesi *Geografia imaginària. Els marcs identitaris en el cas de Centreeuropa* (2002). És autora dels llibres d'assaig *Desig d'ordre* (2023), *Una pàtria prestada* (2017), *L'atzar de la lluita* (2005), *L'estirp de la solitud* (2003) i del recull de prosa breu *Torno del bosc amb les mans tenyides* (2019). Actualment és professora a la Universitat Autònoma de Barcelona, feina que compagina amb altres tasques, com, des de l'octubre passat, la direcció de la revista *L'Avenç*. També és membre, des del 2007, del comitè editorial de la revista *L'Espill*, de la Universitat de València. A més, col·labora amb assajos i articles sobre literatura en revistes acadèmiques i culturals i fa crítica literària en diversos diaris de Catalunya.

Ha traduït més d'una trentena d'obres literàries. De l'eslovè al català, podem destacar les obres de Boris Pahor, Tomaž Šalamun i Aleš Debeljak; del serbi, les de Danilo Kiš i Goran Simić; del català a l'eslovè, les d'autors com Jesús Moncada, Jaume Cabré, Gabriel Ferrater, Pere Calders, Maria Barbal, J.V. Foix, Lluís Maria Todó. Per la seva labor com a traductora ha rebut diversos premis, entre els quals hi ha el Janko Lavrin, que l'any 2020 li va atorgar l'Associació de Traductors Literaris d'Eslovènia per la seva contribució a donar visibilitat a la creació literària en eslovè; o el 2022 el premi a la trajectòria de traducció literària que atorga l'Institut Ramon Llull, en aquest cas per difondre la literatura catalana a Eslovènia.

Desviacions del camí traçat

Škrabec fa més de trenta anys que viu a Catalunya. Les circumstàncies que la van portar aquí són les desviacions no previstes de la vida, perquè ella –germanista de formació– no tenia cap coneixement ni de Catalunya, ni d'Espanya ni d'hispanística en general. «Vaig conèixer el meu marit [que és català] a Alemanya l'any 1989 –l'últim estiu del mur de Berlín– i ens vam enamorar. Llavors jo tenia 21 anys. Era estudiant». Van estar tres anys anant i venint fins que el 1992 es van establir definitivament a Barcelona perquè ella va quedar embarassada. «Havíem d'acabar la carrera; pràcticament dues carreres, en el meu cas. I això va durar. Jo viatjava molt amb la criatura sota el braç. Van ser anys molt divertits».

Inicialment, la traducció tampoc no li despertava gens d'interès, perquè no la necessitava. A ella, el que de ben jove ja l'esperonava era saber llengües per conèixer diferents cultures. «L'esperit d'un bon comparatista, l'orgull, fins i tot, d'algú que es vol dedicar a la literatura universal és saber llengües. Només que quan vaig venir aquí, em vaig adonar que no podia parlar dels llibres que a mi m'agradaven perquè ningú no els coneixia». Comenta que hi havia un buit no només pel que fa a la cultura eslovena, sinó de tot els Balcans i, fins i tot, en certa manera de la cultura alemanya. Aquesta situació la va portar a «descobrir, a poc a poc, aquesta vocació: més enllà d'escriure jo o de fer literatura comparada, vaig necessitar traduir, per poder explicar de què parlava». S'hi va llançar de cap, un cop doctorada, havent aixecat una família de tres criatures, havent

après les dues llengües i havent esdevingut «en certa manera capaç d'espavilar-me pel meu compte».

Un pont directe de doble via

Així va ser que l'any 2002 es va posar, ja d'entrada, no només a traduir del català a l'eslovè, sinó també a l'inrevés. «Però aquesta traducció que al principi era inversa, cap a la llengua apresa, anys més tard és al revés: ara el miracle és que encara pugui traduir a l'eslovè. Fa tants anys que no hi visc! En canvi, el català ha esdevingut realment la meva llengua materna, la llengua de la meva vida. Tenia la urgència, el desig comprensible que la gent amb qui jo vivia sabés d'on vinc, conegués la meva cultura. Per això, també vaig començar una mica com un *kamikaze*».

«De l'altra banda, el camí cap a Eslovènia va ser molt més fàcil els primers anys, perquè allà hi havia un interès genuí per Catalunya. Quan Eslovènia es va independitzar, es va obrir cap a l'Europa occidental i va descobrir tot un món que des de la Iugoslàvia socialista no era visible. Catalunya era un país semblant en molts aspectes. Es va traduir moltíssim entre els anys 2002 i 2010: el territori era verge, no hi havia pràcticament traduccions i es podien explicar moltes coses».

Anteriorment, ja hi havia hagut intercanvis entre Catalunya i Eslovènia, sobretot mitjançant el PEN de tots dos països, explica. A l'època d'Isidor Cònsul i Àlex Broch es va traduir algun poemari al català com *La barba d'or*. Llibres del Mall havia publicat algunes traduccions indirectes de Palau i Fabre. A Eslovènia també s'havia publicat un poemari sencer de Martí i Pol. «Però eren iniciatives petites i aïllades, que no van arrencar mai perquè es pugui parlar d'una tradició».

La tasca important de Škrabec per acostar totes dues cultures i fer de veritable pont ha tingut un doble reconeixement a Eslovènia i a Catalunya. «Va ser absolutament preciós, amb una diferència de dos anys. Primer van ser els eslovens, que em van donar el premi per la trajectòria per les traduccions a Espanya. Després va ser l'Institut Ramon Llull, que em va atorgar el mateix premi per les meves traduccions de literatura catalana. Llavors, em vaig dir: "Ja ho tinc fet. Ja he fet la feina que volia fer"», comenta rient. «Són trajectòries

que han anat avançant en paral·lel i que, de fet, s'han nodrit l'una de l'altra. Recordo fa anys una trobada molt bonica, per exemple, quan Drago Dančar i Jaume Cabré van actuar primer a Barcelona i després a Ljubljana. Són de la mateixa generació. Tots dos portaven bigoti. Veies aquesta capacitat que tenim de connectar perifèria amb perifèria, que per mi ha esdevingut una obsessió, una dèria. Em sembla molt important que aquestes petites cultures –no només europees, però sobretot a Europa, perquè és més fàcil– tinguem aquesta capacitat de comunicació directa. Que no hàgim de passar per les grans llengües. La història viscuda des del marge sempre té trets que són comparables».

«Si ens quedem en aquest àmbit de traducció, moltes cultures grans fan violència a les traduccions exòtiques. Les adapten a un estereotip, lingüísticament, amb l'imaginari, amb costums... És un procediment tan natural que ningú no el veu. En canvi, en aquestes traduccions directes hi ha una altra sensació, hi ha una cura per allò que és diferent».

La cultura és un diàleg entre tots nosaltres

Un altre dels avantatges de traduir de cultures petites és l'oportunitat de traduir gèneres molt diversos. Per exemple, ha traduït narrativa curta, poesia, assaig, articles acadèmics, etc. A més, moltes de les seves traduccions van acompanyades d'una introducció, un pròleg o un epíleg –de vegades autèntics estudis acadèmics– escrits per ella mateixa i que ajuden a entendre i a contextualitzar l'obra i l'autor; hi desplega la seva labor com a comparatista i estudiosa de la literatura. «Aquesta és la meva missió sempre. De vegades és entesa i, fins i tot, celebrada. D'altres, no. De vegades, per més que hagi desplegat tots els dots de seducció intel·lectual perquè em posessin un pròleg, no ho he aconseguit. Hi ha editors que hi tenen aversió. Per mi, un traductor és un mitjancer. Com que ha treballat durant mesos en una obra, ha de poder oferir una explicació del que ha fet i per què». En el seu cas, la majoria de les vegades ha triat les obres ella mateixa, les ha promogudes i ha aconseguit que les hi publiquin. En aquests casos, per a un pròleg encara hi veu una raó afegida. Però quan no les ha triades ella, considera que és igualment important acompanyar el text. «No perquè el lector no pugui llegir aquesta obra sense ajuda, sinó per explicar què ha vist, com ho ha fet i per què. La cultura és això:

establir un diàleg entre tots nosaltres».

Boris Pahor: un al·legat contra els totalitarismes

Boris Pahor és un escriptor eslovè nascut a Trieste l'any 1913, quan la ciutat encara formava part de l'Imperi austrohongarès. Va viure en primera persona (i sobreviure) a l'ascens del feixisme italià –i la cruel repressió a què van sotmetre la llengua i la cultura eslovenes– i també a la persecució del nazisme i la deportació a camps de concentració. La seva obra és el testimoni colpidor d'aquestes experiències traumàtiques. Alhora, permet conèixer la situació paradoxal de la cultura eslovena en una petita regió d'Itàlia que va quedar totalment al marge de la cultura mare pel taló d'acer durant la guerra freda.

L'any 2004 Škrabec en va traduir *Necròpolis*, la seva novel·la més important, en què relata el pas per diferents camps de concentració. Inicialment, ningú no s'hi va interessar, fins que s'hi va decidir Pagès Editors. Això va ser «deu anys abans que se'n fes la traducció al castellà! Em sembla que encara ara la reediten. És a dir, que van tenir bon olfacte. Pahor va viure cent set anys. De cop i volta, quan en va fer cent, es va convertir en un fenomen, se'n va parlar, el van traduir i va tenir una gran difusió. És un escriptor clau en una dimensió europea. Va viure tota la seva vida a Trieste i afegeix un grau de comprensió especial de la repressió brutal que va viure la ciutat sota el feixisme italià i durant el nazisme».

El 2020 Edicions del Periscopi va publicar en català *La pira al port*, un recull de narracions que havia editat al final de la seva vida. «En resseguir d'on venen aquests contes, vam descobrir que és una antologia que s'ha fet i desfet no sé quantes vegades. Això t'ajuda a veure que en literatura –i és molt interessant per als traductors– un original no necessàriament és únic i invariable. Aquí vaig fer un treball de literatura comparada: Pahor no ho confessa gaire, però havia publicat contes amb versions diferents. Un en té fins a quatre. Estic molt agraïda als editors, que em van deixar posar un bon pròleg i un aparell bibliogràfic indicant la versió que hem fet servir. Quan publiques fora del país mare –com és el seu cas— tot és molt complicat i es veu en el procés d'escriptura mateix: ell va canviant en relació amb el que ha viscut. A més, l'escriptura d'un trauma és un procés molt dur, molt lent, de destil·lació. Per a un testimoni el

que és realment difícil és parlar. Dir-ho. En l'obra de Pahor, aquesta dificultat de trobar una manera d'explicar és molt visible, perquè la cosa que ha d'explicar és tan grossa».

Danilo Kiš: quan la literatura esdevé perillosa

L'any 2015 Škrabec va tornar a publicar, dotze anys més tard, la traducció revisada del serbi d'*Una tomba per a Boris Davidovič* (1976), l'obra més important de l'escriptor Danilo Kiš (1935-1989), que va causar un daltabaix a Iugoslàvia i també entre els intel·lectuals d'esquerres francesos i de l'Europa occidental. Quan Kiš el va publicar –no és fàcil de llegir, admet la traductora–, es va convertir en un *best-seller* i va tenir una influència immensa a tot Iugoslàvia. Llavors, el govern es va adonar que era perillós, el van acusar de plagi i li van fer un procés denigrant, la qual cosa el va portar finalment a exiliar-se voluntàriament a França. Amb aquest moviment, però, Kiš va guanyar la partida, perquè des de París l'afer va passar de ser estrictament iugoslau a estendre's per tot Europa i es va convertir en un dels grans escriptors de la guerra freda.

En aquest llibre, Kiš no parlava de Iugoslàvia. «Parlava de l'estalinisme i aquest desplaçament és interessant». Un any abans d'escriure'l, van alliberar un presoner polític iugoslau que va escriure *3.000 dies a Sibèria*, en què relatava tot d'històries reals de soldats iugoslaus que havia conegut en el seu pas per les presons estalinistes de Sibèria. Quan es va publicar, no va tenir gens de repercussió. Va quedar circumscrit a la literatura documental i el govern iugoslau no el va perseguir. «En canvi, Kiš va agafar aquests mateixos personatges, els va transformar en una cosa molt metafòrica i va aconseguir que la gent es preguntés si això també passava a Iugoslàvia. Tothom ho va entendre i per això va tenir un impacte tan gran. Vist des d'avui és molt difícil entendre la duresa de la vida dins del país del "socialisme de rostre humà"», segueix Škrabec, tal com es descrivia habitualment la Iugoslàvia de Tito. «Aparentment, tot semblava normal, fàcil, i no ho era. Kiš va aconseguir trencar aquesta imatge, i per això va ser perseguit tan durament. El més interessant és que ell personalment no havia tingut experiència directa amb l'estalinisme, però va quedar xocat quan, en contacte amb els intel·lectuals francesos, es va adonar que a França la gent d'esquerres, la gent més utòpica, no sabien què era Rússia.

Ell també volia eliminar aquesta ceguesa, aquesta idealització del món comunista».

En canvi, Kiš sí que tenia l'experiència directa del nazisme, que ja havia descrit en llibres anteriors de caràcter més autobiogràfic. No obstant això, en aquesta obra, «la seva preocupació era precisament que un sistema repressor i totalitari com el nazisme pogués fer-nos no adonar que l'estalinisme era igual de problemàtic i de violent. Kiš és un autor que en el fons era d'esquerres, per dir-ho fàcil. Però el fet curiós és que va tenir la necessitat de dir-nos que l'ideal per si sol no pot justificar res».

Tomaž Šalamun: la mirada del poeta rodamon

Tomaž Šalamun (1941-2014) és el poeta eslovè amb més reconeixement, considerat un dels poetes centreeuropeus més influents al món. La seva poesia és avantguardista i conceptual i comporta un trencament amb la tradició. L'any 2016 Škrabec en va traduir al català *Balada per a Metka Krašovec*, obra publicada originalment el 2004, dedicada a la seva esposa, pintora. «Šalamun només escrivia poesia. La seva obra poètica és inabastable. Va escriure cinquanta poemaris o més. Viu dins d'un món poètic en què tot es relaciona amb tot», explica la traductora. «Els grans lectors de poesia s'hi poden reconèixer, però cal un bagatge, perquè hi ha una referència rere l'altra. I això, segons com, pot dificultar-ne l'accés».

«Nosaltres venim d'una tradició que venera els seus escriptors, els fan monuments, els reciten de memòria. Ell se n'aparta: va en contra d'aquesta idea de construcció d'un imaginari nacional», argumenta Škrabec. «No sé què he fet jo amb la traducció, però, literalment, no conec cap altre poeta eslovè ni viu ni mort que hagi dominat tant la seva llengua. En la seva poesia, hi cap des del més exquisit i polit formalisme que puguis imaginar fins a la pura vulgaritat. És tan hàbil o més que aquells vells poetes, però ell se'n riu. Fins i tot, és irreverent. Podria ser ofensiu si no fos perquè té un gran sentit de l'humor i de l'autoironia».

Per a Škrabec, la poesia de Šalamun allibera l'eterna frustració de les petites nacions com l'eslovena. Tot i que aparentment entre Šalamunm i Pahor no sembla que hi hagi cap contacte, segons ella, en realitat, tots dos fan el mateix: pensar a fons què és el país, la

llengua, la cultura en la qual viuen. L'un intenta expressar l'inenarrable, l'altre porta a l'extrem els valors més grans. Això, en lloc de destruir una cultura, la fa més forta. «Tomaž Šalamun seria una explicació de per què Slavoj Žižek té tant èxit. Fan exactament el mateix: aprofitar el coneixement perifèric, d'asimetria estructural». El fet de saber-se d'un país petit, negligit, oblidat, no els inhibeix la capacitat d'analitzar el món amb tota llibertat. «Això els dona una potència intel·lectual molt gran. Tant l'un com l'altre han viscut fora prou temps per poder escriure en anglès les seves obres, si haguessin volgut. I, tanmateix, no han volgut. És important saber-ho».

Goran Simić: la poesia que emergeix enmig del desastre

Goran Simić (1952) és un poeta bosnià que ha viscut la major part de la seva vida a Sarajevo. Va ser-hi durant els anys del setge (1992-1995) que va patir la ciutat durant la guerra dels Balcans. Després es va exiliar al Canadà, on va viure quinze anys, fins que va tornar a Sarajevo. *Els meus dies feliços al manicomi* és una antologia de la seva obra, en què aborda l'experiència de la guerra i de l'exili, que es va publicar l'any 2010 i en català l'any passat, gràcies a LaBreu Edicions.

«Aquest recull de poemes és una antologia personal que Simić construeix quan torna a Bòsnia. Viu el setge de Sarajevo amb dos nens petits i la dona a dintre la ciutat, durant els dos anys i mig que va durar. Just quan s'acaba, precisament el PEN el va rescatar i va aconseguir que la família es pogués establir al Canadà. Al cap de quinze anys, va tornar a Sarajevo i llavors va recopilar tota la seva obra fins aleshores, com si fossin memòries. Alguns poemes els reescriu, però aquí sí que he fet únicament aquest poemari. Per bé que hi ha poemes que tenen moltes variacions, no he fet el treball comparatiu, sinó que he traduït els poemes tal com van quedar recollits un cop torna a casa».

«En aquest poemari el que volia realment era tornar a establir una cosa directa amb Bòsnia». La Barcelona olímpica de Pasqual Maragall, en aquells anys més difícils, va mostrar una solidaritat molt gran i efectiva amb la gent de Sarajevo, que vivia sota el setge. «En canvi, pràcticament no tenim textos en català d'aquests testimonis directes. M'ha semblat important almenys fer un llibre, un poemari

que pugui transmetre el patiment de la gent de Sarajevo, i penso que Simić és un dels autors realment capaços de fer-te entendre no només el setge, sinó també la duresa de l'exili, quan no tens on tornar». La poesia que s'escriu en moments que la teva vida corre perill s'anomena tècnicament literatura d'emergència. No és història. No permet entendre les causes i la complexitat d'un conflicte, però sí accedir al testimoni dels qui el van patir. «És molt commovedor pensar que els seus textos van sorgir del setge i s'anaven publicant arreu del món, mentre ell no sabia on trobaria menjar o aigua. Però és que, a vegades, la literatura és per a això. No només és un ornament. No és una cosa d'entretenir-nos, sinó que vol tenir aquesta importància de deixar un testimoni, sense saber si tu sobreviuràs».

Aleš Debeljak: el punt de vista de l'altra Europa

La neu de l'any passat, d'Aleš Debeljak (1961-2016), és un recull d'assajos escrits entre el 1994 i el 2004, que Škrabec va traduir l'any 2007. Porta per títol una frase feta eslovena que ens remet a allò del passat que ja no recordem ni ens importa. A diferència d'aquella frase de Villon que es pregunta què se n'ha fet, de la neu d'abans, i remet a allò tan bonic que s'ha esvaït i que no podrem recuperar mai més, la frase eslovena es refereix al que és brut, que ja no importa. El títol al·ludeix a la facilitat amb què esborrem de la memòria els records incòmodes.

En aquests petits assajos, Debeljak fa el contrari: observa amb els ulls oberts, fa memòria i ofereix una visió personal del país en el qual va créixer, del seu esfondrament, de la guerra als Balcans. Publicat fa més de quinze anys, les qüestions que hi tracta encara són vigents: el paper de la Unió Europea durant els anys de guerra, la usurpació del concepte d'Europa a càrrec de l'Europa occidental, què podria ser la identitat europea, la necessitat de construir un marc mental comú a Europa en què Iugoslàvia podria servir per entendre què vol dir conviure cultures diverses juntes, el lloc dels intel·lectuals en els períodes foscos, etc.

«L'Eslovènia de després de la guerra es mirava els Balcans per sobre de les espatlles. Era "el Sud". Molta gent no en volia saber res», explica. «Érem pocs els qui sí que volíem saber i conservar els vincles, ser portaveus, una mica, de tot això. Ja veus que jo també he

volgut parlar d'autors que no són eslovens, perquè penso que és tant el meu deure fer el que pugui perquè es pugui conèixer la meva cultura, com les altres cultures dels Balcans a les quals tinc accés. Potser no ho puc traduir ben bé tot, però algunes coses importants, sí. En aquest sentit, l'Aleš era bastant peculiar com a intel·lectual, per aquesta defensa dels Balcans com un espai del qual podem aprendre molt, no només amb vista a Eslovènia, sinó internacionalment. Fomentava una imatge molt més pròxima i d'una profunda admiració per la seva diversitat i esplendor».

Camins que es reprenen

Per acabar, comentem molt per sobre l'article «Sobre el gènere gramatical dels substantius», d'Ernst Cassirer, que va traduir per a la revista *L'Espill*, de la Universitat de València. «Pensava que no faria mai res d'alemany i ara soc professora d'aquesta llengua a la UAB. He trigat trenta anys a aconseguir-ho! El pensament alemany ha jugat un paper molt important a la meva vida intel·lectual. Llavors, de tant en tant, faig aquestes traduccions de textos difícils, que sembla impossible que es puguin traduir al català». De vegades, els camins es desvien, de vegades, molt temps després, es reprenen. En el cas de Škrabec tots semblen ben fèrtils. Gràcies a això, avui disposem d'accés directe en català –de perifèria a perifèria, com diu ella– a unes quantes obres significatives de narrativa, poesia i assaig no només de la literatura eslovena, sinó també d'altres estats dels Balcans. Només ens cal la curiositat d'endinsar-nos-hi per anar construint aquest diàleg amb els altres, els diferents, i fer-los un lloc en el nostre món.