visat.36
tardor 2023
PEN
Català

Índex

Editorial

Paraules de presentació del VIII premi PEN de Traducció
Dolors Udina

La traducció d'El color porpra, d'Alice Walker
Josefina Caball

Un kaddish blasfem
Susanna Fosch

Com si tot fos un miracle
Corina Oproae

Traduir el mosaic de Wu Ming-Yi
Mireia Vargas Urpí

Katherine Mansfield en català
Victòria Alsina

Traduir davant d'un geni. L'ombra de Joan Crexells
Eloi Creus

Traduir el Poema de Gilgamesh al català
Lluís Feliu i Adelina Millet

Les primeres normes generals de traducció de la Fundació Bernat Metge *
Montserrat Franquesa

Cent anys de la Fundació Bernat Metge
Raül Garrigasait

Els cent anys de l'editorial Joventut
Arianna Squilloni

Francesc Parcerisas. La traducció com un virus que s'escampa
Nina Valls

Número editat amb el suport de:

visat.

tardor 2023

Editorial

Us presentem el número de tardor del 2023 de Visat, la revista de traducció del PEN Català. Aquests mesos han passat moltes coses a la institució, com ara la dimissió de la Junta Directiva o la convocatòria d'eleccions abans de l'estiu, ajornades fins a l'octubre per problemes informàtics en les votacions, que finalment es van celebrar amb una àmplia participació i van atorgar una victòria ajustada a la candidatura de Laura Huerga. En el darrer butlletí de notícies hi trobareu un escrit d'aquesta nova singladura, que la nova presidenta ha adreçat a tots els socis; hi detalla la nova línia que seguirà el PEN aquests quatre anys.

Entre els objectius plantejats cal destacar-hi l'aposta per Visat, amb un nou format electrònic, que la farà més àgil i atractiva, a partir del número de primavera del 2024.

D'altra banda, abans de les votacions la direcció de la revista va posar el càrrec a disposició dels dos candidats perquè, en cas de victòria, la ratifiquessin o bé nomenessin uns altres gestors si ho consideraven escaient. La nova presidenta ens ha reiterat la confiança, i en aquest sentit volem respondre-hi apostant per la qualitat dels continguts i per la implicació de tots els agents que, a banda dels torsimanys, participen en el món de la traducció: editors, correctors, llibreters, crítica literària...

Dit això, en aquest número de tardor hi trobareu, com ja és tradicional, els escrits de les finalistes del VIII premi PEN de Traducció, que enguany ha canviat les bases de participació, de selecció i de tria de l'obra guanyadora. La nova presidenta del premi, Dolors Udina, va presentar les quatre obres seleccionades en un acte celebrat a la Setmana del Llibre en Català, en què cada traductora va defensar i justificar la seva tasca davant d'un públic que omplia un dels espais de presentacions.

Juntament amb les paraules d'Udina, podreu llegir els escrits que ens van adreçar Josefina Caball, a propòsit de la primera versió en català d'El color porpra, de l'afroamericana Alice Walker; Susanna Fosch, que ens va endinsar en el món tortuós i blasfem de La sang del cel, l'única novel·la de l'escriptor ucraïnès d'origen jueu Piotr Rawicz; Corinna Oproae, traductora de L'estiu que la mare va tenir els ulls verds, la primera novel·la de l'escriptora moldava Tatiana Țîbuleac, i, finalment, Mireia Vargas Urpí, que ens va parlar de la complexitat lèxica de traduir animals i plantes a l'obra L'home dels ulls compostos, del taiwanès Wu Ming-Yi, que finalment va ser la traducció guanyadora.

A part d'això, hem dedicat un seguit d'articles a celebrar dos centenaris del món editorial cabdals per entendre la cultura catalana del primer terç del segle xx. El primer són els cent anys de la Fundació Bernat Metge, la col·lecció de clàssics grecollatins que amb l'auspici i el mecenatge de Francesc Cambó i de la mà de figures tan rellevants com Joan Estelrich o Carles Riba, traduint clàssics van acostar el país a Europa. L'escriptor i traductor Raül Garrigasait, actual president de la Casa dels Clàssics, dins la qual la Fundació Bernat Metge ara s'integra, i autor d'una novel·la, Els fundadors, que recrea les figures que van fer possible aquesta empresa, ens presenta una visió global del que va significar aquesta col·lecció i de la seva evolució centenària.

També per commemorar aquesta efemèride i, alhora, recordar l'enyorada Montserrat Franquesa, tota una autoritat en la història dels primers anys de la Fundació, fins a la Guerra Civil, hem recuperat un article molt escaient sobre les primeres normes generals de traducció de la col·lecció, publicat l'any 2010 al número 17 de la revista Quaderns de Traducció.

L'altre centenari és el de l'editorial Joventut, un nom lligat per sempre a la literatura infantil i juvenil de casa nostra. L'editora Arianna Squilloni ens porta de manera poètica i brillant la història del segell a través dels títols i els autors més emblemàtics: del Tintín, d'Hergé, al Peter Pan, de Matthew Barry, i L'illa del tresor, de Stevenson; d'Alícia en terra de meravelles a Heidi, Pinotxo, Mary Poppins, Pippi Calcesllargues, i de Les extraordinàries aventures d'en Massagran, de Folch i Torres, a Lau, les aventures d'un aprenent de

pilot, la novel·la de Carles Soldevilla. Clàssics de tots els temps que han fet les delícies de grans i petits.

També fa cent anys de la mort de la gran escriptora modernista Katherine Mansfield. Una de les veus que millor coneix la seva obra, Victòria Alsina, ens en repassa la trajectòria i la recepció en català.

A tomb d'un encàrrec de traducció d'una obra de Plató, Eloi Creus reflexiona sobre la ingent tasca de Joan Crexells amb les versions de l'obra del filòsof grec, també dins de la col·lecció de clàssics grecollatins de la centenària Fundació Bernat Metge. Un article en què l'autor planteja la dificultat de traduir sota l'ombra d'un gegant com Crexells.

De les novetats editorials, Lluís Feliu i Adelina Millet ens expliquen les vicissituds de traduir un clàssic mil·lenari com és el Poema de Gilgamesh, obra en llengua accàdia que contra tot pronòstic (misteris del mercat editorial!) ha tingut una magnífica acollida dels lectors.

L'últim que trobareu és l'entrevista de Nina Valls a un dels grans de la traducció del nostre país, el poeta, escriptor i degà de la Institució de les Lletres Catalanes, que va presidir onze anys, Francesc Parcerisas. Una conversa que no us podeu perdre.

Esperem que els continguts us provin!

visat.

tardor 2023

Paraules de presentació del VIII premi PEN de Traducció

Dolors Udina

Benvinguts a l'acte de presentació de les obres finalistes del VIII premi PEN de Traducció. En aquesta ocasió, exercim com a jurat Francesc Parcerisas, Marisa Presas, Maria Llopis, Yannick Garcia i jo mateixa.

Ens fa il·lusió poder fer presentar les quatre traduccions finalistes dins del marc de la Setmana i en aquesta tarda dedicada gairebé del tot a la traducció, una tasca imprescindible per enfortir una literatura, que any rere any va adquirint el reconeixement que mereix.

Enguany hi ha hagut canvis en les bases del premi, les quals crec que val la pena esmentar: en comptes que el jurat avaluï totes les traduccions publicades (que solen ser unes 1.500 l'any, i en fa inabastable la tasca), les editorials presenten el llibre o llibres que els semblen més ben traduïts de tots els que han publicat durant l'any. També es va decidir que només podien presentar-se al premi obres subjectes a drets d'autor. No va ser una decisió capriciosa, sinó meditada. Cada any es publiquen en català diverses versions de grans clàssics, que evidentment tenen moltes més possibilitats de guanyar tots els premis de traducció per la gran importància de l'original. Com que estem convençuts que el nivell de la traducció al català passa per un gran moment i que —malgrat tot— vivim una època gloriosa de la traducció, ens va semblar adequat que el premi guardonés obres contemporànies.

És evident que en un premi de traducció, la qualitat de l'original hi té molt a dir. No premiem tant la traducció d'un llibre en abstracte, com un original ben traduït. Els traductors adquireixen notorietat quan tradueixen llibres famosos. Aquesta és la primera premissa dels premis de traducció, i la segona, cal dir-ho, és la subjectivitat dels membres del jurat, que per més que ens esforcem a objectivar les nostres motivacions, som conscients que a l'hora de valorar la

traducció, el fet que el llibre ens agradi té molt pes. Evidentment, ens hem esforçat a ser tan justos com hem pogut, i hem de dir que la qualitat de totes les obres presentades era molt alta.

Dit això, dels vint-i-tres llibres presentats i llegits, en vam fer una primera selecció de deu, que vam llegir més a fons. D'aquests deu, n'havíem de triar quatre, que són els que avui presentaran les traductores. Cadascun dels quatre llibres té particularitats, com ens explicaran a continuació. *El color porpra*, traduït de l'anglès per Josefina Caball, té la dificultat de presentar diferents nivells de llengua i de registre segons els personatges, una particularitat que fa que el traductor hagi d'escarrassar-se molt a trobar el to de cadascun i aconseguir ser coherent, i creiem que la Josefina se n'ha sortit amb brillantor. *La sang del cel*, traduït del francès per Susanna Fosch, és un llibre duríssim d'un sobrevivent (o potser podríem dir d'un «sotavivent») de la persecució nazi, que si bé no és fàcil de llegir, o més aviat de suportar (fa plànyer la Susanna per com devia patir recorrent pas a pas aquest món tan fosc), desplega un català radiant que fa goig. *L'estiu que la mare va tenir els ulls verds*, traduït del romanès per la Corina Oproae, és d'aquells llibres que t'interpel·len per l'estranyesa de les relacions, que no pretenen distreure el lector, sinó més aviat fer-li alçar les celles contínuament, cosa que la Corina ens transmet en un català que s'endevina tan afuat com el romanès. I, finalment, *L'home dels ulls compostos*, traduït del xinès per la Mireia Vargas, és un calidoscopi d'històries mig fantàstiques, mig mítiques, amb una prosa poètica que la Mireia ha aconseguit transmetre en català amb una naturalitat engrescadora.

Abans de donar la paraula a les quatre finalistes perquè ens expliquin els problemes i els dubtes que els han plantejat les traduccions respectives, aprofito l'avinentesa per felicitar-vos a totes quatre per la distinció de la feina que heu fet. Independentment de qui sigui la guanyadora d'aquesta edició, el veredicte de la qual es farà públic el 29 de setembre, el jurat considera que totes quatre traduccions tenen un nivell d'excel·lència que honora la nostra professió.

Gràcies a vosaltres, a tots els qui heu vingut a escoltar-les i al PEN català per la seva labor a favor de la traducció.

visat.

tardor 2023

La traducció d'El color porpra, d'Alice Walker

Josefina Caball

Permeteu-me que comenci amb un breu apunt biogràfic de l'autora per situar l'obra. Alice Walker va néixer al si d'una família nombrosa de masovers, a Eatonton, un poble de l'estat de Geòrgia l'any 1944, és a dir, encara no vuitanta anys després que la llei d'emancipació dels esclaus entrés en vigor; per tant, va conèixer de primera mà la segregació a les escoles. Quan era petita va perdre un ull per un accident, i la seva mare, pensant que li aniria més bé escriure que no pas fer feines de casa i al camp, li va donar una màquina d'escriure. Per les seves aptituds amb la llengua i les lletres, en general, va guanyar una beca per estudiar durant dos anys a l'Spelman College, a Atlanta, que era un College d'arts liberals per a dones negres; després va estudiar al Sarah Lawrence College, a l'estat de Nova York, on es va llicenciar. Acabada la llicenciatura, va anar a Mississippí, on va participar en el Moviment pels Drets Civils. Va començar a dedicar-se a la docència, alhora que escrivia, principalment, poesia i assaig. Al final dels setanta se'n va anar a viure al nord de Califòrnia, on va escriure la novel·la *The Color Purple*, el 1982, en la qual explora no tant el tema del racisme, com el de la sexualitat, gènere i masclisme. Walker ha continuat publicant novel·la, relats i poesia, en què tracta temes relacionats, sobretot, amb gènere i identitat, encara que també amb el racisme.

Quan, fa gairebé quaranta anys, vaig llegir per primera vegada *The Color Purple*, recordo que bona part de les cartes de la protagonista les havia de llegir en veu alta per reconèixer-ne el sentit per mitjà del so de les paraules. Jo havia acabat, feia poc temps, la diplomatura a l'EUTI, Escola Universitària de Traducció i Interpretació, i aquella lectura em va colpir profundament, tant per l'argument com per l'aspecte lingüístic, el qual, vaig pensar aleshores, seria interessant de veure com es podria reflectir en una versió al català. I vet aquí que, al cap de tants anys, en Jordi Rourera, de l'editorial Proa, em va proposar fer-ne una traducció, cosa que vaig acceptar de bon grat,

però també, he de dir, amb una certa reserva.

The Color Purple és una novel·la epistolar en què la protagonista, la Celie, una noia de catorze anys que ha anat molt poc temps a escola, primer escriu cartes a Déu per explicar-li tot el que li passa, i més endavant les escriu a la seva germana, la Nettie, que té estudis i que, per circumstàncies diverses, se'n va amb una família de missions a l'Àfrica. Un tret estilístic de l'obra és, precisament, el contrast en la llengua que fan servir una germana i l'altra. La Celie escriu pràcticament tal com parla, en l'anglès oral dels afroamericans dels estats del sud, mentre que la Nettie escriu en anglès estàndard. El *black English* té diverses variants i neix d'incorporar, al llarg del temps, trets sonors i formes sintàctiques de les llengües d'origen dels esclaus. Alguns dels trets sintàctics comuns de les variants són l'absència de verb copulatiu en el present, *She my sister* o *Who you?*; l'ús i aspecte dels temps verbals, com ara *I done buy it*, que equival a *I have bought it*, o l'ús de temps present en frases de passat; l'ús de pronoms en comptes d'adjectius possessius: *me book*; la doble negació, i molts altres trets que fan que aquesta modalitat de l'anglès tingui una musicalitat especial.

Vam pensar que calia reflectir aquest contrast en la manera d'escriure de les dues germanes, però quin model de llengua ens podia servir? Partir del català que parlen els subsaharians que viuen a les nostres terres ens va semblar que no era una bona via, perquè aquesta immigració és molt més recent, la situació no és la mateixa i els infants de pares subsaharians ja van a escola i aprenen a parlar un català estàndard. Tampoc no ens vam plantejar la possibilitat d'adoptar una variant geogràfica del català, perquè no volíem caure en la caricatura; per tot això, finalment vam optar per basar-nos en trets del català oral comuns a tot el territori de la nostra parla i reflectir-los en l'escriptura. Així doncs, vam recórrer a pleonasmes, repeticions, dislocacions, frases de relatiu no normatives, combinacions de pronoms febles col·loquials, omissions de síl·labes, desviacions fonètiques, formes verbals col·loquials, l'ús de present i passat en narració de fets passats.

Amb tot, no volíem carregar excessivament el text d'assimilacions, eliminacions de vocals i altres trets orals per no fer feixuga la lectura d'una novel·la que, en l'original, es caracteritza per la frescor i naturalitat de la llengua. Així, a tall d'exemple, primer aquest

fragment de la pàgina 13 de la traducció queda així:

Primé'm va 'costar el daixonses al maluc i va començar a moure'l amunt i avall. Després em va engrapar les tetes. En'cabat va ficà'm el daixonses allà dins. Com que'm feia mal, vai plorar. Ell em va començar a estrènye'm el coll dient: Val més que callis i que t'hi acostumis.

Finalment va quedar així:

Primer em va acostar el daixonses al maluc i va començar a moure'l amunt i avall. Després em va engrapar les tetes. Encabat va ficà'm el daixonses allà dins. Com que em feia mal, vai plorar. Ell em va començar a estrènye'm el coll diguent: Val més que callis i que t'hi acostumis.

La nostra voluntat ha estat, doncs, trobar un equilibri que fes la lectura creïble. D'altra banda, vam dubtar d'incloure-hi algun castellanisme, però vam rebutjar la idea perquè vam pensar que la nostra llengua ja té prou recursos per reflectir tota mena de registres.

Per acabar, diré que estic contenta que aquest clàssic del segle xx, *El color porpra,* formi part del corpus d'obres literàries traduïdes al català.

visat.

tardor 2023

Un kaddish blasfem

Susanna Fosch

«És el *kaddish* blasfem d'un supervivent»

Anny Dayan Rosenman

Aquesta traducció està en deute amb Holly T., una amiga jueva novaiorquesa amb qui vam compartir universitat i *landlord* a començament dels anys vuitanta i a qui ara deuen xiular les orelles. Va ser la primera que em va parlar de la novel·la de Piotr Rawicz, el 1981, vint anys després d'haver-se publicat, quan totes dues fèiem el doctorat en una universitat dels EUA. Em va deixar el llibre perquè trobava «crua però interessant» la visió que oferia de la Xoà, tan diferent de totes les que corrien i que són considerades canòniques. Llavors no me'l vaig llegir; altra feina tenia. Vista amb la perspectiva que dona el temps dubto, però, que l'hagués entesa gaire. Me'n va quedar el cuquet i molts anys després vaig agafar el text anglès, una traducció de Peter Wiles del 1964, i m'hi vaig posar. Era tan enrevessat que de primer vaig pensar que el que me n'apartava era la traducció anglesa; així que, sense pensar-m'ho dos cops, vaig anar a l'original francès. El text continuava sent abstrús i requeria voluntat per no abandonar-lo: tenia un primer capítol que no convidava a la lectura. Tanmateix, devia tenir el moment i vaig llegir-me'l. Era una novel·la estranya, crua però interessant, com havia dit la meva amiga, i vaig decidir que quan m'hagués jubilat, si no sabia què fer, la traduiria. No comptava, però, de publicar-la. Així que quan, arran de la traducció de *Mal jueu*, de Piotr Smolar, Vicent Olmos, de l'editorial Afers, em va demanar què m'agradaria traduir, li vaig deixar anar el títol de Rawicz. A Afers volien publicar narrativa i trobava que *La sang del cel* era un llibre que podia encaixar-los en la línia editorial: era una novel·la sobre la memòria i la condició de testimoni. Tal dit, tal fet. La traducció que ens ocupa és, doncs, el resultat de tot això.

La sang del cel és l'única novel·la de Rawicz, un autor nascut a Lwów, a l'antiga Galítsia (ara L'viv, Ucraïna), el 12 de juliol del 1919. En algunes coses el text s'inspira en la seva vida: ell també, com el protagonista de la novel·la, amagarà els orígens jueus, serà arrestat per la Gestapo i passarà per Auschwitz, això sí, com a presoner polític, abans de ser alliberat. La novel·la, escrita en francès i no en cap de les altres set llengües que l'autor dominava, és un dels grans llibres sobre l'Holocaust virtualment ignorat per la crítica literària. Diria que és el text francès més difícil amb què he topat mai, especialment perquè es tracta d'un poema filosòfic en prosa, «una lectura ontològica avançada de l'infern a la terra», com diu Anthony Rudolf a *Engraved in Flesh*, en què la consciència ontològica és determinant en el procés d'escriptura i, de retruc, en el de lectura.

La sang del cel és un llibre que no forma part del nucli del que s'ha anomenat literatura canònica de l'Holocaust –és a dir, les obres que respecten les tres regles no escrites de la representació de la Xoà que el 1988 enunciava Terrence Des Pres a l'article «Holocaust Laughter?»: unicitat de l'esdeveniment, cura i fidelitat als fets i a les condicions de l'esdeveniment i solemnitat i serietat de l'esdeveniment–, en què podríem trobar tant *Si això és un home*, de Primo Levi, com *La nit*, d'Elie Wiesel, obres que d'alguna manera estableixen les possibilitats i els límits de la memòria de la Xoà a partir de testimonis oculars i amb una clara visió moral. Rawicz se les salta totes tres.

Ell és, com si diguéssim, un antitestimoni que renega l'estatut documental de la seva novel·la, defuig qualsevol mena d'indignació o de judici moral en el tractament filosòfic i literari del genocidi nazi i critica amb vehemència la mediocritat estètica i el moralisme barat de molta de la literatura sobre l'Holocaust: la grandiloqüència, el discurs lacrimogen, el maniqueisme, el gavadal de clixés. Per ell, l'Holocaust és una aterridora experiència de veritats ontològiques sobre la naturalesa de Déu i de l'Ésser, i, per tant, deixa de banda els discursos ètics i històrics amb què habitualment és tractat. Tot això, que en fa una novel·la única, crec que ja en justifica la traducció, com també que sigui un relat implacable sobre la destrucció dels jueus de l'Europa oriental que es desmarca de les altres històries de supervivència per una escriptura singular, en què es barregen la desesperació i la burla i en què se sent nostàlgia d'una espiritualitat

sense la qual no té sentit ni escriure ni viure. Tot i que Rawicz al final de l'obra afirma que el relat que ens acaba d'oferir «no és un testimoni», testimonia la mort d'un món, l'assassinat i l'extermini d'un poble, la fugida caòtica dels supervivents i l'odi que els envolta després de sobreviure, i per aconseguir-ho se serveix d'un protagonista com a mínim moralment ambigu. Alhora, dona compte de la dificultat, de la impossibilitat de testimoniar si no és de manera esbiaixada, trencada. És un llibre en què Rawicz rebenta els límits de l'escriptura amb tota mena de formes i registres (hi ha fragments èpics, poemes, relats, capítols de novel·la, referències filosòfiques...) abans de repudiar-los per inventar-se'n de nous que s'adiguin amb el que s'ha viscut i en què construeix i desfà constantment la narració, la interromp, l'esqueixa. Això dona lloc a una estructura complexa i de vegades confusa amb veus narratives que se succeeixen i s'engalzen, i en què no sempre és fàcil identificar qui parla.

Al text, que no és senzill ni delicat, un narrador sense nom fa de mitjancer de la veu de Borís, el protagonista, i dels papers que li confia. Abans de començar a explicar-nos-en la història, el narrador ens descriu el lloc on el coneix, un cafè del barri de Montparnasse, freqüentat pels damnats de la Terra. Compara l'obertura de la seva narració amb la d'una botiga i ens diu que Borís és alhora el seu client, un client que necessita narrador, i una mercaderia que el narrador és a punt de vendre'ns.

A partir del primer capítol, el text té una estructura evident. Dels capítols 2 al 15 el narrador transmet en primera persona el que Borís li va relatar l'únic dia i nit que tots dos van passar junts. En aquests capítols el narrador ens recorda la seva funció de mitjancer: Borís és el testimoni, el narrador escriu el que li va dir. A partir del capítol 16 la cosa canvia i el narrador esmenta i reprodueix passatges del quadern que ha rebut de Borís després de conversar-hi, i la resta de la narració, fins a la coda i el postfaci finals, es basa en els papers caòtics de Borís. A mesura que la veu de Borís passa del relat que explica al narrador en persona a l'arxiu que li entrega, desfà la coherència de la seva història personal i deriva en reflexions sobre l'escriptura i la literatura, i en altres d'ontològiques.

A la coda de la novel·la, el narrador assumeix altre cop el seu estatus inicial com a venedor ambulant de mercaderies literàries dubtoses.

I Rawicz clou el llibre amb un postfaci provocatiu i desconcertant que confronta el lector amb el problema de reconciliar la representació, per estilitzada que sigui, de la violència històricament específica –el genocidi nazi dels jueus europeus—amb la negació de qualsevol vincle que no sigui «casual» amb esdeveniments històricament específics.

En resum, a *La sang del cel*, el protagonista, un jueu que s'amaga de ser-ho, enregistra la destrucció dels seus, n'observa els càlculs i les concessions, les ficcions dels qui lluiten o aconsegueixen continuar vivint, i des del primer moment la supervivència –que implica renunciar al destí col·lectiu de les comunitats jueves de l'Europa oriental i quedar-ne exclòs per sempre–es presenta com una condemna, una maledicció: la vida després de la mort dels seus.

La novel·la és plena d'humor grotesc, episodis surrealistes i ambigüitat moral.

Els personatges jueus són moralment complicats i sovint menyspreables. Les víctimes estan tan contaminades com els torturadors: jueus, nazis, i polonesos que odien els jueus i els alemanys tots neden en la mateixa brutícia.

El que fa *La sang del cel* pertorbadora no és representar figures moralment decrèpites i de conducta cruel, sinó refusar categoritzar-les com a tals. No hi ha cap veu a la narració que condemni ni tan sols els actes més abjectes, tant si són perpetrats per nazis com per jueus.

Encara avui el llibre no ha estat traduït a l'hebreu.

visat.

tardor 2023

Com si tot fos un miracle

Corina Oproae

Primer de tot vull agrair al jurat del Premi PEN haver triat aquest llibre com a finalista. *L'estiu que la mare va tenir els ulls verds*, la primera novel·la de l'escriptora moldava Tatiana Țîbuleac, s'ha considerat un autèntic fenomen literari a Romania. Ha impactat crítics i lectors de diferents països i ha obtingut diversos premis, com ara l'atorgat per la Unió d'Escriptors Moldaus, la revista romanesa *Observator Cultural* o el premi Cálamo, Llibre de l'any 2019.

Com defensem les nostres traduccions? Com defensem l'obra pròpia? L'escriptura sempre es troba a la intempèrie. Potser defensar-la correspon a qui ens llegeix. Per tant, per poder començar a escriure el que em demanen, he fet l'exercici de col·locar-me en el lloc dels lectors. No ha estat gens difícil. Abans que poeta o traductora, soc lectora, i d'aquesta condició en deriven les altres. He tornat a llegir en català, en unes quantes hores, *L'estiu que la mare va tenir els ulls verds*; també he tornat a alguns fragments de l'original romanès. Com si no m'hagués submergit en el llibre fa una mica més d'un any. Com un infant que, després d'haver muntat per primer cop un trencaclosques d'una mida important, amb ajuda dels pares o d'un germà més gran o més hàbil, l'ha desmuntat i muntat de nou tot sol, i ara se'l mira embadalit, com si tot fos un miracle.

Sí. Escriure un llibre és un miracle. Traduir un llibre, també. M'explico. Sempre que acabo un conjunt de poemes propis o traduïts, quan obro el llibre imprès, em fa l'efecte que ja no és meu i, si mai ho ha estat, m'adono que aquella possessió era ben fugissera. El que un llibre conté no pot ser escrit o traduït de la mateixa manera dues vegades. I està bé que així sigui: és propi dels miracles que siguin únics i irrepetibles. I també és natural, perquè qui escriu i qui trasllada, segueix, com deia Borges, el seu propi vocabulari i tot allò que ens conforma. No només és impossible que dues persones tradueixin un llibre de la mateixa manera o, fins i tot, de maneres

molt similars. També és impossible que una persona, en moments diferents, pugui escriure el mateix o traduir amb les mateixes paraules. Ara, en col·locar-me a l'altra banda, llegint *L'estiu que la mare va tenir els ulls verds* en català, he tingut la sensació que la traductora, és a dir, jo mateixa, havia fet no tan sols una feina de reescriptura, sinó també una feina més o menys conscient d'esborrar les seves traces.

Em ve al cap un dels primers llibres llargs que vaig llegir de petita, *El viatge meravellós d'en Nils Holgersson per Suècia*, de Selma Lagerlöf. Recordo la pregunta que vaig fer a la mare quan em va dir que el protagonista era un nen suec. Recordo que vaig pensar que encara que fos suec, parlava romanès com jo i com la majoria de persones que m'envoltaven. De la mateixa manera, en la lectura que acabo de fer del llibre de l'autora moldava, com si no fos jo qui l'ha traduït, sentia l'Aleksy, la mare, l'àvia, etc., parlar i pensar en català i em resultava natural, encara que els personatges fossin immigrants polonesos que viuen a Londres i que passen un estiu molt especial en un poblet francès. No vull dir que la història no sigui important. Ho és, i molt. Però, en el cas d'aquesta novel·la en concret, també ho és la versemblança en el registre i el to.

Em vaig trobar uns quants obstacles per poder arribar a aquesta credibilitat que acabo d'esmentar. Qui narra la història és l'Aleksy, un adolescent amb problemes psíquics que ha d'acompanyar de mala gana la seva odiada mare, malalta de càncer, durant tot un estiu. La dificultat més important traduint ha estat treballar amb el llenguatge per aconseguir que el to sever i aspre del començament es suavitzés amb naturalitat i adquirís matisos cada vegada més tendres, tot seguint els pensaments sinuosos del narrador. S'havia d'aconseguir sense cap mena de brusquedat el mateix que al text original:la transformació del vincle entre mare i fill, l'arribada del perdó i l'amor i mostrar, també sense estridències, el trànsit entre la vida i la mort d'aquesta mare, els ulls verds de la qual comencen sent un error i acaben sent prodigis com «poncelles a punt d'obrir-se», «petxines crescudes als arbres» o «cicatrius al rostre de l'estiu».

De fet, al començament la dificultat en la traducció era total. Dubtava en qualsevol frase que traslladava. Sentia la necessitat de consultar el diccionari fins i tot per a les coses més evidents. Una vegada superada aquesta primera fase d'inseguretat absoluta, que

penso que tenia a veure amb el fet de traduir prosa i no poesia, la feina de traduir es va transformar en una conversa oberta amb mi mateixa. Entenia de sobte la impossibilitat de trobar equivalències exactes i sentia la necessitat de desprendre'm una mica més de l'original per poder, a part de preservar el sentit, recrear l'estil de l'autora. Quan vaig acceptar l'encàrrec, pensava que, tractant-se de narrativa, podria haver-hi més distància amb el text, menys implicació meva. Però estava equivocada. He pogut comprovar que, sigui prosa o poesia, la traducció és del tot obsessiva. Fins i tot em desvetllava per fer canvis que em semblava que millorarien, tot i que fos una mica, la traducció, com *endrapar* i *malparit* en comptes d' *engolir* i *malvat*.

Aquesta obsessió, me n'adono ara, era un símptoma d'alguna cosa més important que la meva pròpia inseguretat. En el llibre de Ţîbuleac, i de fet, en qualsevol bon llibre, el llenguatge en si és el motor o un dels motors que genera literatura. A mesura que la cruesa es transformava en suavitat, calia trobar els canvis estilístics i lingüístics que provoquessin en els lectors sensacions precises, però profundes, amb la mateixa intensitat que en el text original. I sobretot, s'havia d'anar amb molta cura perquè aquest canvi de to i de registre fos gradual, que no hi hagués cap trencament o cap tensió. Això vol dir que havia de ser conscient dels matisos de les paraules que feia servir, perquè la càrrega suggestiva del llenguatge en romanès fos la mateixa en català, amb un toc impetuós, però delicat alhora. Dic que *s'havia de ser molt conscient*, tot i que el meu procés de traducció és més aviat intuïtiu.

Des del començament vaig saber que la traductora que soc havia d'envair l'escriptora. Com a poeta treballo amb el que tinc a dins, batallo amb les meves pròpies obsessions i els poemes es generen habitualment des d'un punt de certa comoditat lingüística (tot i que això és una altra conversa, força complicada). En començar a traduir aquest llibre, vaig haver d'abandonar la zona de confort i a poc a poc em vaig col·locar en un punt de ressonància amb el lloc des d'on l'autora havia escrit el llibre. Això, és clar, no és exclusiu de la novel·la que ens ocupa. Perquè un llibre ens digui el mateix (o gairebé el mateix) o pugui traslladar la càrrega significativa i emocional a la llengua d'arribada, el traductor o la traductora ha d'entrar per força en aquesta zona de ressonància. I des d'allà,

reescriure, recrear el llibre en una altra llengua.

Un altre repte important va ser fer un bon ús dels recursos que l'autora empra per aconseguir el to i per provocar l'emoció, que són, a part de la manera en què ens expliquen la història en si, el llenguatge poètic i les imatges de gran plasticitat. El protagonista és un artista, un pintor d'èxit. La narració té recursos gairebé fotogràfics, els quals, combinats amb la poesia, que és el motor del llenguatge, fan que el text tingui moments memorables i funcioni de meravella emocionalment. En la traducció aquests recursos vaig intentar mantenir-los i fins i tot potenciar-los. S'ha de dir que em trobava en el meu element. Per decisió pròpia, tradueixo gairebé exclusivament poesia. De fet, en el moment de decidir si volia fer-me càrrec d'aquesta traducció, el to poètic de la narració va ser determinant. Per tant, vaig treballar gran part del llibre com si es tractés d'un llarg poema en prosa. Per revisar-lo, en llegia fragments en veu alta i així recreava l'estil amb el to i el ritme necessaris. És interessant, però, apuntar el que l'autora deia en una entrevista: «Em parlen molt de la poesia i jo no he escrit mai poesia, no m'ho havia proposat.» I és cert que es tracta d'un llenguatge poètic gens artificiós, d'aquella poesia que descobreixes allà on menys t'ho esperes, barrejada amb elements prosaics, i que, posada en evidència, amb ofici, però amb naturalitat, confereix al text una extraordinària força narrativa.

M'agradaria afegir que vaig disposar del suport de l'autora en tot moment. Per exemple, vaig necessitar ajuda per a les expressions en polonès, que vaig decidir mantenir en original i explicar en notes a peu de pàgina. Podria haver-les traduïdes directament al català i evitar les notes, però vaig considerar que aquestes paraules soltes, lligades a les coses quotidianes, com ara el menjar, constituïen un recurs molt eficaç per caracteritzar els personatges de la novel·la i que, per tant, en la versió catalana s'havien de mantenir, tot i la consigna de l'editorial de fer tots els possibles per suavitzar el text. I acabo agraint a Tatiana Țîbuleac haver fet possible el miracle de traslladar al català les vivències i emocions situades en la promesa d'un estiu que no acaba mai, un estiu curull de coses que diuen de la lectora que hi ha en mi el que no pot ni sap com dir, i que ella sí que ha sabut dir de manera immillorable.

visat.

tardor 2023

Traduir el mosaic de Wu Ming-Yi

Mireia Vargas Urpí

El 16 de novembre de 2020 vaig rebre un correu dels editors de Chronos, el Toni i el Gonzalo, amb la proposta per traduir *L'home dels ulls compostos*, de Wu Ming-yi. Al cap de dos dies ja havia dit que sí, i al cap de tres em posava a traduir. Traduir del xinès al català no és fàcil, i ara no em refereixo al procés de traducció —d'això en parlarem de seguida—, sinó al fet de poder-hi tenir una dedicació constant. Això fa que tots els qui traduïm literatura escrita en xinès inevitablement hàgim de tenir altres ocupacions principals, que sempre ens fan viure amb la incertesa de si podrem agafar els encàrrecs, quan arribin, perquè no sempre tot és compatible. I viure també amb la incertesa de si n'arribaran més, perquè la veritat és que la literatura escrita en xinès interessa poc a casa nostra: l'any 2022 l'única traducció que se'n va fer al català va ser *L'home dels ulls compostos.* El 2023 no hi ha cap novetat traduïda del xinès que es presenti en la Setmana del Llibre en Català. És per aquest motiu que defensar avui aquesta traducció en aquest context per a mi és un acte de celebració i, alhora, també de reivindicació, i, aprofitant que hi ha tantes i tantes editorials aplegades aquí, una crida: la literatura sinòfona és rica i diversa; ajudeu-nos a fer-la arribar als lectors catalans!

I, ara sí, permeteu-me que us parli de la traducció de *L'home dels ulls compostos.*

El Termcat —què faríem sense el Termcat i l'Optimot?— defineix 'ull compost' així: «Òrgan de visió dels crustacis i dels insectes, constituït per ommatidis, els quals proporcionen una imatge en mosaic». Aquest mosaic, si heu llegit el llibre, sabreu que també és una metàfora del que trobem a la novel·la: un mosaic d'històries que són, alhora, un mosaic de mirades al món, cadascuna amb les seves particularitats. Des del punt de vista de la traducció, això també va voler dir un mosaic de dificultats, de paraules o frases que t'obliguen

a aturar-te i pensar, i documentar-te, i buscar contextos, i reflexionar sobre quina seria la millor manera de traduir aquell fragment perquè el lector català, quan llegeixi la novel·la, pugui trobar-se en igualtat de condicions amb el lector taiwanès. Això ja, d'entrada, és impossible: l'univers de referents no compartits és tan vast, que la mera descripció d'una platja ja provocarà imatges ben diferents segons si el lector és taiwanès o català. Però malgrat aquesta fita impossible, traduïm amb la il·lusió —o en el meu cas, la dèria— de proporcionar el mateix gaudi al lector català, tant en el desenvolupament de la història, com en la manera d'explicar-la.

Una de les coses que els traductors de xinès comentem és que tendeix a ser una llengua molt més ambigua que la nostra, i això ja queda palès sent una llengua de gènere i nombre no marcats. Per tant, molt sovint trobem substantius que no indiquen el gènere i el nombre i hem de recórrer al context per identificar-los. El temps verbal també depèn d'elements contextuals, cosa que fa que un mateix text pugui traduir-se en pretèrit o en present i funcionar perfectament en tots dos casos. Alguns antropòlegs s'han aventurat a dir que el xinès és una comunicació «d'alt context»,[1] perquè molta informació no es fa explícita, sinó que és implícita en el context i en totes les convencions i codis compartits entre els parlants. Però què passa quan es parla d'un lloc imaginari, com Wayo-Wayo, que no forma part de cap univers ni convencions compartides?

Els habitants de Wayo-wayo mai no preguntaven l'edat a ningú. Eren igual d'alts que els arbres i, tal com fan les flors, dreçaven els òrgans reproductius cap enfora. Eren com els musclos d'aigua dolça, que esperen amb tossuderia el pas del temps, i eren com les tortugues, que moren amb un somriure als llavis. Les seves ànimes sempre vivien una mica més que el cos. A més a més, com que passaven molt de temps mirant fixament el mar, els ulls els quedaven ensopits i de grans patien cataractes.

Aquest fragment, el primer que us trobeu al llibre, és un bon exemple del «poder» que tenim els traductors de xinès: els plurals podrien ser singulars, el pretèrit podria ser present... Per això, per bé o per mal, la versió que heu llegit és fruit totalment de les meves decisions, algunes segurament de més encertades que d'altres, però totes

guiades per la dèria d'oferir al lector tot el ventall expressiu i referencial de l'original. I, insisteixo, això és una quimera impossible!

El fragment anterior, com veieu, és molt líric, molt poètic, ple de metàfores i comparacions. Tanmateix, una altra de les dificultats de la novel·la va ser la diversitat d'estils i registres. Sovint he explicat que alguns dels passatges que em van fer patir més són els que parlen de la construcció d'un túnel que va de la costa est de l'illa de Taiwan fins a la capital, Taipei. Hi vaig trobar conceptes de geologia, amb una descripció molt precisa de la tuneladora i de les condicions de vida dintre d'un túnel que es va construir realment i que ha passat a la història per ser un dels que més han costat de fer al món. Aquest fragment és un dels que per a mi va comportar més feina de documentació, perquè si l'autor s'havia pres amb tant de rigor aquestes descripcions, jo no podia fer menys en la traducció.

Des de bon començament vaig concebre la novel·la com un cant preciós a la diversitat, i, per això, per a mi també va ser molt important mantenir els referents a la flora i fauna autòctones. Vaig gaudir tantíssim mirant fotografies d'ocells, insectes i plantes, que no podia imaginar no donar l'oportunitat al lector final d'obrir un moment Google Imatges i buscar aquestes espècies, algunes d'endèmiques, que ens mostren la veritable riquesa del món on vivim. Tanmateix, també he d'admetre que recórrer als noms científics o a les equivalències reconegudes a vegades ha implicat sacrificar una de les coses més boniques del xinès com a llengua: la versatilitat que té a l'hora de crear noms molt més transparents i descriptius i, per què no dir-ho, de vegades preciosos, com la «papallona fènix de l'alba» o «l'ocell de l'ull brodat». En el cas d'un dels insectes que cobren més importància a la novel·la, no vaig poder evitar decantar-me per un nom més descriptiu: «escarabat del braç llarg», que Elisa Ancori ha sabut copsar molt bé en una il·lustració del llibre. En qualsevol cas, no us menteixo si afirmo que vaig passar força estones comparant imatges i noms científics a internet, enviant consultes al Termcat i donant voltes sobre l'equivalència més adient.

Això va fer que en més d'un cas recorregués a les notes al peu per aclarir determinats noms de flora o fauna. Les notes de la traductora, un altre gran tema! En la traducció del xinès, pel fet de tractar-se d'una cultura amb tants referents desconeguts per al lector final, les

notes són gairebé ineludibles. Em van permetre afegir informació sobre els pobles aborígens de Taiwan, un dels aspectes que més ha cridat l'atenció dels lectors catalans, precisament, pel gran desconeixement que en tenim. L'autor parla d'aquestes minories ètniques i afegeix paraules de les llengües autòctones, cosa que de nou podia comportar cert repte de traducció perquè aquestes llengües les desconec —la majoria de les quals, per cert, són llengües amenaçades segons la UNESCO i, en aquest punt, m'agradaria tenir un record per l'admirada Carme Junyent, gran defensora i divulgadora de les llengües amenaçades i gran referent, que ens ha deixat fa pocs dies. En la majoria de casos l'autor mateix glossava el significat d'aquestes paraules en xinès estàndard, però no sempre. Per això, la necessitat d'entendre millor la Hafay i la manera com s'expressava em va portar a buscar diccionaris i glossaris bilingües entre la llengua amis i el xinès. Va ser així que vaig descobrir que *salama*, el nom del cafè que prepara la Hafay, vol dir 'veniu a passar-ho bé', i em va semblar tan bonic que vaig pensar que seria una llàstima no incloure-ho en una nota al peu per als lectors catalans. A les notes també parlo dels *kawas*, que són éssers supranaturals en la mitologia dels amis, i d'altres costums i creences, però també de coses molt més mundanes si veia que podien ser útils al lector. I, de nou, darrere de cada nota, hi ha una feinada de documentació!

Wu Ming-yi va fer una novel·la d'una gran bellesa, molt ben escrita, en la qual parla d'una realitat trista i esfereïdora, però amb unes metàfores precioses en què la natura té sempre un paper protagonista. Aquest estil tan al·legòric, per a un traductor, és un regal i, alhora, una responsabilitat que, per part meva, em vaig prendre amb gran seriositat pel respecte que sento per l'autor. El que més em fascinava és que Wu Ming-yi va escriure una novel·la que podria parlar de nosaltres, també, de les urbanitzacions que es mengen els boscos a la Costa Brava; del Quart Cinturó, que trinxarà camps i boscos per fer-nos estalviar deu minuts per anar de Terrassa a Sabadell, o de la calamarsada que el 2022 fins i tot va matar una nena a la Bisbal de l'Empordà. *L'home dels ulls compostos* parla de Taiwan, però també parla de nosaltres, i jo com a traductora em sento afortunada d'haver acostat aquestes dues llengües i cultures.

Avui defenso aquesta traducció jo sola, però també he de dir que no seria la mateixa sense la correcció de Joana Castells Savall, i voldria,

doncs, reconèixer la gran feina que fan els correctors i revisors en la traducció literària. Tampoc seria la mateixa sense les lectures atentes de Toni Herrero i de Gonzalo Rodríguez, ni sense la introducció de Javier Altayó i el text final de Sílvia Fustegueres. Gràcies a tots! I gràcies, també, a la meva família, perquè traduir també és donar vida a la llengua que m'han regalat els meus pares, però també les meves àvies i el meu avi, allà on siguin, i és que sovint, quan em poso a traduir, les paraules que em venen al cap les vaig aprendre d'ells.

[1] Vegeu, per exemple, Edward T. Hall (1959), *The silent language.*

visat.

tardor 2023

Katherine Mansfield en català

Victòria Alsina

Aquest any en fa cent de la mort de Katherine Mansfield (1888 - 1923), escriptora modernista de primer ordre. Sembla, doncs, un moment escaient per fer balanç de la trajectòria d'aquesta autora a casa nostra.

Katherine Mansfield és el nom literari de Kathleen Mansfield Beauchamp, nascudaen el si d'una família benestant neozelandesa de tercera generació. Després d'una infantesa a Wellington, Nova Zelanda, i a zones rurals properes, a 15 anys la van enviar, amb les dues germanes grans, a una escola anglesa. Al cap de tres anys va tornar a casa, però, després de la llibertat i l'ambient cultural vibrant de la metròpoli, la vida colonial de Nova Zelanda li va semblar insuportablement provinciana i restringida, i el 1908 va aconseguir que els pares li permetessin anar a viure Londres, d'on ja no va tornar. Allí hi va passar anys intensos i tumultuosos, tant des del punt de vista personal com cultural; va desplegar una enorme activitat cultural, va fer estades a Alemanya i a Bèlgica i va conèixer, després de diverses relacions breus, l'escriptor, editor i crític John Middleton Murry, que li publicà alguns relats a la revista Rhythm i amb qui es va acabar casant. El 1917 li fou diagnosticada una tuberculosi pulmonar, i a partir de llavors va viatjar sovint a Suïssa i a la Riviera, tant francesa com italiana, per consultar metges i per buscar un clima més beneficiós per a la seva salut; va morir a Fontainebleau. Mansfield havia publicat relats des del 1908, però els seus dos darrers anys foren especialment productius. A la seva mort, Murry s'encarregà d'aplegar i editar-li les obres.

Malgrat els pocs anys que va viure, Mansfield, una de les veus més destacades i reconegudes del modernisme literari, va tenir una influència permanent en el gènere del relat curt o del conte, dels quals en deixà seixanta-cinc (alguns d'inacabats), aplegats en cinc llibres, dos de publicats pòstumament. Es basen en les seves

experiències personals i tracten, amb delicadesa i percepció, temes com la mort, la infantesa, la definició del jo, el classisme, la situació de la dona o les relacions dins la família. Després de la seva mort també se'n van publicar la correspondència, els diaris, un llibre de poemes i un volum amb els seus articles de crítica.

L'originalitat i valor de la seva obra va serreconeguda gairebé des de les primeres publicacions, sobretot arran de l'aparició de «Prelude», gairebé una novel·la curta, editada a la impremta dels Woolf el 1918 i després recollida a Bliss and Other Stories, el 1922. També va tenir de seguida reconeixement internacional, i les seves obres han estat traduïdes a més de vint-i-cinc llengües.

Pel que fa al català, la primera traducció de què tenim notícia és el llibret La Garden-Party, publicat el 1937, en plena Guerra Civil, a càrrec de Josep Ros-Artigues,[1] que conté dos contes, «La Garden-Party» i «A la badia»,[2] dues de les narracions en què Mansfield desplegà més el seu talent, situades a la Nova Zelanda natal, en què apareixen, amb noms diferents, els membres d'una família inspirada en la de l'autora: pares, àvia, tia, un germà i tres germanes, una de les quals és la protagonista a través de la qual es perceben els esdeveniments. Aquest volum és el número 1 de la «Biblioteca de la Rosa dels Vents», de fet la continuació dels «Quaderns Literaris» (li hauria correspost ser-ne el número 148), col·lecció fundada per l'editor Josep Janés el 1934. Però, com explica el traductor en un prefaci titulat «Als amics dels "Quaderns literaris"»: «L'anti-Catalunya també ens ha fet objecte de la seva fúria destructora. Hem estat desposseïts del nostre fons editorial, que ha anat a parar a mans mercenàries. [...] No ens en lamentem, sinó que ens n'enorgullim. I ens sentim més que mai amb coratge per vèncer totes les dificultats que ens oposin l'anti-Catalunya i l'anti-Cultura. [...] La "Biblioteca de la Rosa dels Vents"ve a continuar, doncs, des d'avui els "Quaderns Literaris". [...] Ara, com aleshores, repetim el lema: "Volem contribuir a dotar el poble de Catalunya d'una cultura ben nostra, en la llengua i en l'esperit."»(p. 5). Així doncs, aquesta traducció d'una autora cabdal fins aleshores inèdita en català forma part del projecte d'incorporar grans obres literàries al català i, en general, d'enriquir la llengua i la cultura catalanes. Després del prefaci esmentat i abans dels dos contes, hi ha una breu biografia literària de l'autora, també signada pel traductor. Pel que fa a les

narracions, es tracta de traduccions acurades i llegidores que recullen bé les descripcions de la natura exuberant i l'ambient que trobem en la narració anglesa.

Una mica posterior a aquesta primera traducció catalana de Mansfield, n'hi ha una segona, inèdita, obra de Rosa Leveroni [3] i feta segurament entre el 1941 i el 1960; es conserva a la Biblioteca de Catalunya escrita a mà sobre el revers de vint-i-nou targetes que informen d'un acte d'homenatge a Carles Riba a Cadaqués en ocasió del seu seixantè aniversari. Es tracta de «La casa de nines», traducció d'un dels contes més celebrats de Mansfield.[4] Gira sobretot entorn d'un dels temes recurrents de l'escriptora, el classisme, des de la visió dels infants, que aprenen dels adults amb qui es poden relacionar i qui han de menysprear. La versió de Leveroni és un esborrany amb algunes paraules ratllades i reescrites i d'altres acompanyades de solucions alternatives, encara força dependent de l'estructura anglesa, però que demostra una excel·lent comprensió del text original i reflecteix bé l'ambient i els personatges que s'hi descriuen. Devia ser una versió predefinitiva, ja força treballada.

Aquestes van ser les dues úniques versions catalanes d'obres de Mansfield –una de les quals, recordem, roman inèdita– durant molts anys, fins als vuitanta, dècada en què hi ha un esclat de traduccions catalanes.[5] El 1984 Helena Valentí [6] torna a donar a conèixer l'autora amb el llibre Un home casat i altres crueltats, publicat per l'editorial Laertes. Aquest volum conté una selecció d'onze contes de Mansfield procedents dels seus cinc llibres, tots traduïts amb una gran sensibilitat. Valentí els precedeix d'una «Introducció»il·luminadora, en què presenta l'autora d'una manera molt personal («En posar-me a escriure sobre Katherine Mansfield el cap se'm converteix en una gàbia plena d'ocells i tot de mots, llum, esclat, entrellum, centella, llampec, fulgor, voleien d'una banda a l'altra i es pengen dels filferros. I se m'acut de comparar la seva obra literària amb la vessant de solana i els seus diaris amb la d'obaga…», p. 7), aporta claus per entendre l'obra, dona una notícia sobre els contes del volum i en justifica la selecció, i explica per què els dos últims relats inclosos procedeixen del llibre més primerenc (In a German Pension, 1911), en el qual encara no havia consolidat el seu estil tan personal: «[M]'ha semblat útil precisament incloure'ls per fer

ressaltar la personalitat del seu vertader estil. Aquests dos contes són molt més directes en el pla teòric, d'un sentit molt més simple i d'un estil més eixut.»(p. 13). En conjunt, el llibre constitueix una introducció excel·lent al món i a l'obra de Katherine Mansfield. Per cert, la primera narració del volum és «A la badia», una de les que Ros-Artigues havia traduït gairebé cinquanta anys abans.

Al final d'aquella dècada apareixen de cop tres llibres més de contes de Mansfield. Aquesta vegada ja no eren seleccions, sinó traduccions íntegres de llibres de relats seus: el 1989 Edicions 62 publica, en la col·lecció «Les Millors Obres de la Literatura Universal, s. xx»La Garden Party i altres contes,[7] traduït per Josep Ros-Artigues i Helena Valentí i amb una presentació que conté una breu biografia de l'autora. Els dos contes versionats per Ros-Artigues, i també la presentació, són els que havia publicat, l'any 1937, la «Rosa dels Vents», amb petites correccions. Els altres relats són traduccions d'Helena Valentí; dos són dels que l'editorial Laertes havia publicat el 1984, revisats, i els altres són traduïts de nou. El fet que els editors de la MOLU decidissin incloure en el recull els dos relats en versió de Ros-Artigues, com també la seva presentació, en comptes d'encarregar-ho tot a Valentí (que pocs anys abans ja n'havia traduït un, amb un llenguatge lògicament més actual) cal interpretar-ho com un homenatge a aquest traductor veteraníssim i tenaç, que cinquanta-dos anys després va voler revisar personalment els seus textos.

Els altres dos llibres del final de la dècada són traduïts per Pep Julià [8] i van aparèixer dins de la col·lecció «Clàssics moderns», d'Edhasa, dirigida per Francesc Parcerisas: el 1989, Un niu de tórtores;[9] i, l'any següent, Una mica infantil.[10] Amb això es pot dir que el 1990 ja existeix en català la part més important de l'obra narrativa de Mansfield, amb dues versions de tots els relats més coneguts.

Després d'onze anys sense cap traducció nova (només una reedició, el 1995, del llibre de Laertes del 1984), a partir del 2001 hi ha un nou esclat d'obres de Mansfield en català: el 2001 Columna publica el llibre de relats Felicitat,[11] amb traducció de Marta Pera Cucurell.[12] El 2011 L'Avenç publica En una pensió alemanya,[13] en versió d'Anna Llisterri.[14] Tots dos es giren per primera vegada

al català de manera íntegra. Amb l'aparició del darrer, ja hi ha tots els relats de Katherine Mansfield en català. I alguns anys més tard, el 2018, Proa publica un gran volum titulat Tots els contes, que aplega totes les narracions de l'autora en català. En una nota inicial, titulada «Katherine Mansfield», Jordi Cornudella esbossa una breu biografia literària de l'escriptora, al final de la qual explica que «La traducció de La festa al jardí i altres contes [15] (Marta Pera) és feta expressament per a aquesta edició. Les traduccions de Felicitat i altres contes (Marta Pera), Un niu de tórtores i altres contes i Una mica infantil i altres contes (Pep Julià) i En una pensió alemanya (Anna Llisterri), que ja havien aparegut anteriorment, han estat ara revisades pels seus autors» (p. 13).

D'altra banda, en el segle xxi apareixen en català dos llibres més de Mansfield que van més enllà dels contes: el 2018 L'Avenç publica Els diaris de Mansfield,[16] en què s'inclou un text de presentació de Murry i, al final, un article de Virginia Woolf sobre aquests Diaris, tot traduït per Marta Pera. I el 2022 Angle Editorial publica La Vida de la vida: sobre l'ofici d'escriure, una antologia extreta de les cartes i dels diaris de l'autora, també traduïda per Marta Pera, antologia que «recull els papers de Mansfield que parlen sobre la seva concepció de la literatura i l'escriptura»,segons ens informa Marina Porras, que l'ha elaborada i hi ha dedicat un llarg pròleg. I ens explica més endavant: «Com que l'obra de Mansfield és unitària, les cartes i els diaris se'ns presenten com un tot al servei de la mateixa obra. A les cartes veurem les màscares que presentava al món, als diaris les que es posava per a un jo íntim fals, perquè sabia que algun dia potser els publicaria. A partir d'aquests fragments es pot resseguir la vida de Mansfield, però sobretot la seva relació amb allò que l'importava de manera més fonda: l'escriptura»(p. 62). Sembla, doncs, que en arribar al 2022 la presència de Katherine Mansfield en català s'ha ampliat molt, amb l'anostrament de tots els seus relats, amb la traducció dels Diaris i amb aquest llibre que ens acosta a les seves idees sobre la literatura.

La recepció de Katherine Mansfield en català, doncs, ha passat per tres etapes: en la primera, dels anys vint del segle xx fins a mitjan anys vuitanta, la seva presència, que devem al traductor Josep Ros-Artigues i a l'editor Josep Janés, és gairebé testimonial. En la segona etapa, que abasta la segona meitat dels anys vuitanta, s'introdueix

l’escriptora al català més plenament amb la traducció dels seus contes més madurs i reeixits, a mans d’Helena Valentí i de Pep Julià. I en la tercera etapa, començada el 2001 i potser encara no acabada, s’ha anat incorporant al català gairebé la totalitat de l’obra de Mansfield: tots els contes, amb segones i terceres traduccions d’alguns dels més importants, una selecció dels diaris i de la correspondència, a més de pròlegs i de llargs estudis sobre l’escriptora i el seu pensament; en aquesta etapa destaca, sobretot, la traductora Marta Pera, que s’ha especialitzat força en Katherine Mansfield.

[1] Vegeu l’entrada d’aquest escriptor i traductor al Diccionari de la traducció catalana.

[2] Els dos contes originals, tots dos força llargs, s’havien publicat el 1922 en diverses parts en setmanaris, com «The Garden-Party»i «At the Bay», i van ser recollits després en el volum The Garden Party and Other Stories (el primer com «The Garden Party», ja sense guionet), aparegut el mateix any.

[3] Vegeu l’entrada d’aquesta poeta i traductora al Diccionari de la traducció catalana.

[4] El títol anglès del relat és«The Doll’s House»; va ser escrit el 1921 a Suïssa, mentre l’autora estava en tractament per la tuberculosi, i publicat per primera vegada el 1922 en un setmanari anglès.

[5] Vegeu Cònsul, Isidor (1989). «La dècada de les traduccions». Cultura. Butlletí del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 6, (novembre), p. 51-56.

[6] Vegeu l’entrada d’aquesta escriptora i traductora al Diccionari de la traducció catalana.

[7] Versió de The Garden Party and Other Stories, aparegut el 1922.

[8] Pep Julià (Terrassa, 1960), filòleg, traductor, professor i, més recentment, escriptor, ha traduït al català, sobretot durant els anys

vuitanta i noranta, una cinquantena d’obres literàries de l’anglès, del francès i de l’italià.

[9] Traducció de The Dove’s Nest and Other Stories, publicat per John Middleton Murry el 1923, després de la mort de Mansfield, que aplega relats acabats i inacabats.

[10] Traducció de Something Childish and Other Stories, publicat per Murry el 1924, que aplega un seguit de relats escrits entre el 1908 i el 1920.

[11] De l’original Bliss and Other Stories, aparegut el 1920.

[12] Vegeu l’article dedicat a aquesta traductora al Visat número 18 (octubre del 2014), dins de «L’espai dels traductors».

[13] De l’anglès In a German Pension, el primer dels llibres de Mansfield, aparegut el 1911.

[14] Vegeu l’article dedicat a aquesta traductora al Visat número 31 (abril del 2021), dins de «L’espai dels traductors».

[15] No cal dir que es tracta d’una nova versió de The Garden Party and Other Stories.

[16] Havien estat publicats pòstumament per Murry, el seu marit, el 1927.

visat.

tardor 2023

Traduir davant d'un geni. L'ombra de Joan Crexells

Eloi Creus

Fins avui havia tingut la sort de traduir clàssics antics que, o no havien sonat mai en català, com Menandre, o que havien estat anostrats en una traducció que calia renovar, per antiga o per deficitària, com la Safo o l'Aristòfanes de Manuel Balasch. És fàcil d'endevinar per què: si no és un encàrrec, ja t'acostes a un text on creus que pots aportar alguna cosa nova respecte a la precedent. Però fer un Mira, això és, encarar-se voluntàriament a uns textos que tenen una traducció canònica, fins i tot mítica, és una cosa que, per sort, no havia hagut de fer ni m'havia interessat. No vol dir que no es pugui escriure un text complementari davant d'una traducció mítica, prova d'això que dic és la mateixa *Odissea* de Mira, però diguem que tant la manera de posar-t'hi, potser intimidat, com la recepció que tindrà la nova traducció, aniran directament condicionades per l'estatus canònic de la traducció en qüestió i segurament els encerts es veuran menys que les pífies, en comparació amb la versió de referència.

Quan l'Editorial Lapislàtzuli em va escriure per encarregar-me un Plató, la veritat és que se'm va fer una petita muntanya. No pas perquè trobés que l'autor no fos apetitós, Zeus me'n guard, però ja el gènere, els textos diguem-ne filosòfics, no és el terreny on em sento més còmode i, a més, Plató, amb aquell rostre judicant, sorrut i arrufat amb què el representen als busts, no em negareu que fa molta impressió. Això que dic de l'esguard platònic, per cert, és prou important. Miraré de reprendre-ho més avall.

El que em preocupava, sobretot, era quina obra volien traduir, perquè podia ser un d'aquells diàlegs difícils i espessos, per als quals crec que calen uns coneixements profunds de la doctrina platònica, però sobretot perquè podia ser que l'hagués anostrada primer Joan Crexells, un dels més grans traductors de grec que ha tingut aquest país, avui més conegut pel premi que l'homenatja, però per als

filòlegs clàssics, un homenot que, amb menys de 30 anys, ja apuntava a ser un dels més grans hel·lenistes de la història d'aquest país. De fet, tenia una preparació filològica moderna que només podien igualar dos homenots més com Carles Riba i Lluís Nicolau d'Olwer, però així com el primer és sense discussió el nostre més gran traductor de clàssics, el segon no ens va deixar una obra traductora important, almenys en català. Riba no ha tingut ni segurament tindrà un homòleg que se li pugui comparar, però si la cosa ha anat així és per la negligència mèdica d'un malaurat cirurgià, que va extirpar el ronyó que no tocava al jove Crexells. De fet, només amb els pocs, massa pocs diàlegs platònics que ens va deixar, Crexells ja ha passat a l'altar dels traductors de grec més fins i hàbils. Però si hagués pogut culminar l'objectiu que tenia, el de girar tot Plató en català, segurament avui seuria al costat de Riba, sense desentonar-hi gens, l'un com a mestre del vers i l'altre de la prosa.

Recordava bé que en llegir el seu Plató, els primers anys de la carrera, em va captivar: allò no semblava «grec traduït», com passa amb tants altres autors, girats d'aquella manera que només solen valorar els filòlegs clàssics, perquè els serveix millor per seguir el text original, però que sol despullar el text de tota emoció; allò era un text amb un valor literari autònom, llegidor, amb un aparat de notes digne, sense embafar, però resolent gairebé sempre el que calia resoldre, i amb un català que resistia molt bé el pas del temps, sense inflar-se ni enfaristolar-se; molt més bé, de fet, que traduccions molt més modernes.

Tot això i més tenia al cap quan em van revelar l'obra que volien que traduís: l'*Apología Sōkrátous*, que Crexells, molt encertadament, va anostrar en la *Defensa de Sòcrates*, que és, de fet, el que és: el discurs de defensa del mestre de Plató que, segons el mateix Plató, va pronunciar davant del tribunal que n'havia de jutjar la sort, després de les acusacions dels que en reclamaven la mort. Això tenia una cosa molt bona i una altra de més dolenta. La bona, que és un text que no té gaire complicacions, pel que fa a la doctrina filosòfica. En té d'altres, és clar, de lingüístics i de to, sobretot. Però amb aquests m'hi veia amb cor. La menys bona, que l'havia traduïda Crexells i s'acabava de reeditar a la col·lecció de la Bernat Metge essencial. Vaig córrer a llegir-me-la de nou, en la segona edició que va sortir l'any 31, revisada per Riba i encara vaig sortir més fascinat

de la naturalitat amb què aquell jove feia córrer la llengua, sense cap aparent esforç, per bé que era innegable que el pas del temps, inevitablement, també pesava sobre aquell text de l'any 1923.

Cal recordar que la llengua de les primeres traduccions de la Fundació Bernat Metge, que avui ens sembla tan noucentista i arcaïtzant, era, en realitat, experimental, perquè intentava reconstruir «la llengua moderna que fóra sortida de la nostra llengua antiga sense els llargs segles de decadència literària i de supeditació a una llengua forastera», per resumir-ho en paraules de Fabra,[1] tot incorporant una sèrie de girs i mots de la llengua clàssica que havien quedat oblidats. D'aquí que aquelles traduccions siguin sempre tan plenes de cars, àdhucs, nogensmenys, tanmateix, puix, quelcom, hom, etc. Alguns d'aquests mots recuperats es van incorporar a la llengua literària, com «tanmateix», però molts no, una cosa ben normal, com recordava el també cèlebre traductor de Sèneca a la Fundació, Carles Cardó, el fatídic any 36: «Si rellegiu obres d'escriptors nostres ben eminents, fins entre alguns de vius, hi trobareu un bon nombre de provatures caigudes de l'esment de tothom, al costat d'endevinacions reeixides».[2] Que aquella llengua es trobava en una fase de provatures no sempre ho van saber entendre alguns traductors que van venir després i que als anys 70, 80, 90 i fins encara avui han continuat traduint amb una llengua artificiosa i fossilitzada.

Aquesta prosa experimental de les primeres traduccions, almenys avui, pot fer-se francament dura i arribar a caure una mica de les mans, si no es té en compte l'època i el moment històric en què van ser escrites. Però així com en Montoliu o fins en el primer Riba, les provatures no reeixides grinyolen més, són més evidents, en Crexells no hi ha envitricollament innecessari si no hi és a l'original, no hi ha gairebé mai artificiositat, i l'equilibri entre la llengua noble i la popular, «la llengua catalana vivent i corrent»,[3] que reclamava Estelrich des del fullet de presentació de la Fundació Bernat Metge és molt aconseguit. És clar que llegida avui hi ha obsessions pròpies d'aquests primers intents que fan una mica abrupta la lectura, tant per aquest ús d'una sèrie de mots amb afany de recuperar-los («Car àdhuc aquell règim, tan fort com era, no em pogué fer por per a obligar-me a cometre un acte tan injust», 32b; «Jo estic en la meva apreciació com ells en la llur. Tal volta havia d'ésser així», 39b), com

sobretot per la tria de voler mantenir girs sintàctics propis de l'original, però poc naturals en la llengua d'arribada («ni tampoc sóc d'aquells que parlen quan hom els paga i si no se'ls paga no, ans estic a la disposició tant del pobre com del ric per a ésser preguntat», 32b). Però el conjunt aguanta encara avui amb una dignitat molt important, cosa que encara fa més impressió, si tenim en compte que Crexells tenia 27 i 28 anys quan va reescriure aquests textos platònics des de Berlín.

I tanmateix, com deia, vaig dir que sí.[4] Malgrat l'ombra de l'art traductora de Crexells, creia que la meva interpretació, tant en la primera com en la tercera accepció del DIEC, podia aportar alguna cosa nova a la traducció catalana de Plató. Com deia, els anys no havien passat en va, com és perfectament natural, per a un text escrit ara fa exactament cent anys. Podia ser, doncs, un bon homenatge a una figura tan admirada. Hi havia, més enllà del temps passat i de l'ús d'aquesta llengua en fase d'experimentació, una cosa que em feia llançar-me a la gosadia de traduir Plató, gosadia encara més agosarada quan ja n'hi havia una molt bona versió. I aquesta cosa té relació amb això que us deia de la imatge que ens hem fet de Plató.

Les escultures que deia abans, amb un rostre seriós i esquerp, són un bon reflex de la serietat amb què la posteritat s'ha mirat Plató. El neoplatonisme, passat pel sedàs del cristianisme i de l'humanisme, ha atorgat a aquest autor una aura de rigidesa i de seriositat que no sempre casa amb el que podem llegir en els seus textos, almenys en l'original. Amb això vull dir que, com passa amb qualsevol clàssic, els traductors de cada època i lloc, per molt bé que puguin llegir l'original i captar-ne els matisos, estan decisivament influïts per la imatge que es té de l'autor en qüestió. I si llegim Plató en la immensa majoria de traduccions que es poden trobar al mercat, trobareu aquest mateix autor sorrut, encarcarat, malcontent i, sobretot, àulic, inflat i un punt pedant. Una mica com si llegíssim Ciceró, perquè ens entenguem. Ah, però això no és el que trobem als textos de Plató, especialment als textos primerencs, com el de l'*Apologia*. No dic pas que la nostra època tingui raó on altres s'han equivocat i que els traductors d'avui no estiguem també decisivament influïts per la visió que es té avui de Plató, però sí que és cert que des de fa ja uns anys hi ha qui ha anat assenyalant la importància de la comicitat i la ironia

en els textos platònics, juntament amb un ús força desimbolt de la llengua que busca recrear literàriament la llengua col·loquial.[5] Recordem que tant els diàlegs com l'*Apologia*, que pròpiament no ho és, figura que reprodueixen una conversa. I una conversa, sovint, socràtica. I Sòcrates no tenia res de ciceronià. Més aviat aquell personatge, que tant fascinava (i sembla que espantava) els atenesos, era un personatge que parlava de manera desmanegada, mordaç i punyetera, fins i tot paternalista. Ja al principi de l'*Apologia*, el mateix protagonista demana disculpes a l'audiència, per la seva incapacitat de parlar en públic com reclamaria el context d'un plet i deixa anar que s'expressarà com ho fa sempre a plaça, al mercat. I la llengua que gasta Plató vol ser un reflex d'això, amb repeticions innecessàries, una sintaxi prou desordenada i fins i tot amb algun anacolut. Tot això no ho havia pogut trobar a les traduccions que es poden comprar en les llengües que puc llegir, ni en castellà, ni en francès, ni en les angleses que tenia a mà, ni tampoc en italià. Amb una excepció, les traduccions d'Ezio Savino en italià, per bé que a vegades carregaven massa les tintes, anaven en aquesta direcció. Jo volia mirar de fer el mateix en català: construir aquest Sòcrates platònic a partir d'una llengua més directa, més espontània i menys refistolada, que és el que promet ell mateix només engegar el discurs. Diu Crexells que diu Plató que va dir Sòcrates:

«de mi, en canvi, escoltareu tota la veritat. No, per Zeus, atenesos, en un llenguatge exquisit com el d'ells, amb mots i expressions triades, ans em sentireu parlar simplement amb els mots que em vindran [...] tampoc no escauria, atenesos, a la meva edat, de comparèixer davant vostre amb un discurs acuradament preparat, com un jovenet» (17c).

Si ho diu Sòcrates mateix, això de no parlar amb un llenguatge exquisit i amb les primeres paraules que li venen al magí, em semblava que calia fer parlar Sòcrates amb una dicció nova, més directa i fresca i sí, natural. Tanmateix, he de reconèixer que en rellegir la traducció de Crexells em va sorprendre veure com aquest magnífic hel·lenista ja va saber entreveure aquest estil més senzill i àgil, que anys després els filòlegs han assenyalat al text platònic, i que ja intentava construir una llengua que sense deixar d'intentar restituir un català amb una dignitat prou elevada per traduir els textos antics, com li reclamaven els estatuts de la Fundació, pogués

passar també per una llengua prou popular i col·loquial: la llengua «vivent i corrent» que demanava Estelrich. El seu text no és, no vol ser, com deia, «grec traduït». És cert que a estones pot fer-se estrany justament per aquesta barreja d'intentar recuperar girs o mots de la llengua clàssica catalana, i al mateix temps deixar-se anar amb expressions més populars. Així al costat d'aquells girs més tocats i posats que deia, trobem coses amb un regust popular que no solen aparèixer a les traduccions de la FBM: «Prou sabeu com era Querefont» (21a), «I els joves aprendrien amb mi aquestes teories, que a tot estirar poden comprar a l'orquestra per un dracma [...]?» (26e), «per força tinc d'admetre que existeixen divinitats» (27c), «tinc, doncs, família i també fills, atenesos: tres, un de ja espigat» (34d), «com si pensessin qui sap quines coses havien de passar si els calia morir» (35a), «què tinc de sofrir, doncs, per això» (35d). Fins i tot s'atreveix amb un registre més directe com quan Sòcrates parla dels rumors entorn d'ell «parlen d'un tal Sòcrates que és un home repugnant i que fa malbé la joventut». En aquest últim exemple trobem dues troballes especialment bones: el «fer malbé» per traduir el *diaftheírei*, el verb que apareix en l'acusació que va caure sobre Sòcrates, la de fer malbé la joventut. Gairebé en totes les tradicions traductores aquest verb s'ha girat en «corrompre», també en la nostra, des que Riba mateix va traduir-lo així en els seus *Records de Sòcrates* de Xenofont. Sòcrates com a corruptor dels joves funciona prou, però després aquest mateix verb Sòcrates el fa servir per parlar de cavalls. I els cavalls convindrem que no es corrompen. Crexells, amb la seva tria, pot mantenir el mateix verb. També el «repugnant» per girar *miarōtatos* és molt més fort que l'habitual «impur» que solen recollir tantes traduccions.[6]

De vegades, la barreja entre l'opció més culta, més historicista diguem-ne, apareix al costat de la popular en una mateixa frase, cosa que, si més no, sorprèn, almenys a uns ulls d'avui: «car algun foraster es pot pensar que els atenesos que es distingeixen per llur virtut, aquells que els conciutadans escolleixen per a les magistratures» (35b), «però no és pas així de bon tros, car jo hi crec» (35d).

La *Defensa* de Crexells té, com totes les traduccions, decisions discutibles que també es podien afinar en una nova versió del text platònic, això sense comptar que el text de què es va servir, que és

el de referència de l'època, el de Burnet (1899-1906), pecava algun cop d'ultracorreccionisme, i això el portava a intervenir en el text grec quan no sempre era necessari. Hi ha, per exemple, tota una sèrie d'ossos durs de rosegar en punts claus de l'obra que no sempre es resolen, a parer meu, d'una manera del tot reeixida. Així, la famosa imatge animalística de Sòcrates perseguint els seus conciutadans per qüestionar-los i burxar-los com un tàvec que vol picar els cavalls, en Crexells desapareix difuminat en un esperó molt menys contundent i sense fibló: «adjudicat a la Ciutat pel déu com l'esperó a un cavall gran i de bona raça, però un poc indolent». La imatge perduda va contra tota una tradició que fins i tot ha donat nom a un tipus de personatge social: allò que en anglès se'n diu «gadfly».

Tampoc no acaba d'estar ben resolta la traducció dels problemàtics *daímones*, que, en realitat, és una cosa francament irresoluble. Els dèmons són unes entitats divines, entre els éssers humans i les divinitats, que no tenen un equivalent en la nostra imatgeria religiosa i que, evidentment, no tenen res a veure amb els dimonis. Hi ha qui ho ha intentat amb «genis», o amb «esperits», però l'inconscient col·lectiu no sé si ens allunya massa del que eren els *daímones* per als grecs i ens porta més aviat a Aladí i la llàntia meravellosa o a una *ouija*. Potser la millor solució, aquí, és la de la no traducció, encara que això comporti la derrota del traductor: transliterar i posar-hi una nota. És l'opció menys valenta, però no sé si també la més sensata, almenys aquí, perquè no interromp la comunicació entre text i lector en un punt clau de la frase, com sí que pot passar, per exemple, en una frase que contingui un acudit o un joc de paraules. A més, si bé inicialment una solució com la de genis o esperits funciona, més avall en el text comença a trontollar, per exemple quan Sòcrates explica (27d) que els dèmons són fills dels déus. Crexells també s'hi entrebanca: primer ho resolia amb un simple «divinitats», inconcret però prou funcional. Però si ja dir que «les divinitats són filles de déus» és prou redundant, el problema més greu és que més endavant el text parla justament de divinitats (*theîa*) i de *daimónia*, tots junts. I, és clar, Crexells es veu obligat a canviar la traducció inicial i rendir-se davant de la transliteració que, però, no comenta en nota: «Quant a fer creure a ningú que tingui una mica de seny, que la mateixa persona pot creure en daímons i en déus, i alhora no creure en daímons ni en déus ni en herois, és absolutament impossible»

(27e).

Tot plegat, minúcies que no afecten gota la qualitat general de la traducció, que em continua semblant de primera línia, tot i que, com és inevitable, els anys no hagin passat debades tampoc per a Crexells.

Va ser, doncs, amb la lliçó apresa del mestre que em vaig posar a anostrar Plató. No cal dir que després d'aquesta primera lectura del text grec amb la traducció de Crexells acarada, que em va servir per prendre aquestes notes i tenir una perspectiva general de l'obra, vaig tancar el volum i, en posar-me a traduir, uns quants mesos després, suficients per haver-les oblidat, vaig decidir no obrir-lo fins a enllestir la meva versió. Em feia por que el geni, o el dèmon si ho preferiu, de Crexells em pogués intimidar i influir i, sobretot, em feia por copiar-li les solucions, fins i tot inconscientment. Si després ha resultat que coincidíem en un gir, no m'ha recat tant mantenir-lo (tot i que he d'admetre que en algun punt, la coincidència em semblava massa exagerada i m'he obligat a trobar una alternativa satisfactòria).

En la meva traducció, que em guardaré prou d'analitzar i comentar tria per tria en un article en què parlo de la meva admiració per la feina de Crexells, he mirat d'operar sobretot en el camí de fer parlar Sòcrates d'una manera nova, més mundana i més atrevida; seguir, doncs, el camí que havia obert Crexells, però que no havia pogut fressar del tot, per les circumstàncies i els gustos de l'època. Anivellar aquests registres, respectar les repeticions platòniques, mantenir el to i els girs sintàctics senzills de l'original, és a dir, dur encara més enllà la cosa falsament popular de Sòcrates (dic falsament perquè no deixa de ser una recreació literària) és on volia incidir més. Fins i tot he cregut que, si calia, m'havia d'arriscar a passar-me de rosca, si això servia per sacsejar els esquemes del lector avesat a llegir un Plató que em sembla que no escau gaire al de l'original grec.

Espero haver reeixit en la voluntat de renovar la manera de traduir Plató en català, cent anys justos després de les traduccions d'aquell homenot pioner. Espero, amb aquesta petita contribució, haver-ne honrat la memòria. I si Sòcrates té raó, espero que em jutgi al costat de Minos i Radamant, i que sigui benvolent.

[1] En paraules de Fabra, l'any 1918, citat a Jordi Malé, «"Una llengua en plena ebullició". Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX», *Quaderns. Revista de traducció*, 14, p. 80.

[2] «Del plaer i del turment de traduir», *La Veu de Catalunya*, 3 de juliol, p. 9.

[3] Estelrich, citat a Montserrat Bacardí et al. (eds.), *Cent anys de traducció al català: 1891-1990. Antologia*, Vic, Eumo, p. 91.

[4] La meva traducció de la *Defensa de Sòcrates* a l'Editorial Lapislàtzuli deurà ser a impremta quan aquest article es publiqui.

[5] Per exemple, Roger Brock, «Plato and Comedy." dins E. M. Craik (ed.), *Owls to Athens. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, p. 39-49 i Andrea W. Nightingale, *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge University Press, 1995. Els més útils, però, són els articles que ha anat publicant en sèrie Andrea Capra sota el títol «Stratagemmi comici da Aristofane a Platone», a *Stratagemmi. Prospettive teatrali*.Brock, Roger. "Plato and Comedy." in Owls to Athens. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover. Ed. E. M. Craik. Oxford 1990. 39-49

[6] Tot i així, esperaríem trobar un to més directe en altres punts del text, com quan Sòcrates diu (32d) que la mort no li importa ni un rave, si no és que això és dir-ho *agroikóteron*, 'd'una manera massa rústica', un passatge que en Crexells queda més empolainat: «que la mort, per tal de dir-ho sense compliments m'importa tant com res».

visat.

tardor 2023

Traduir el Poema de Gilgamesh al català

Lluís Feliu i Adelina Millet

Gilgamesh és el protagonista del poema narratiu «llarg» més antic de la història de la humanitat. Escrit en llengua accàdia i en dialecte babilònic sobre tauletes d'argila en escriptura cuneïforme, el *Poema de Gilgamesh* és un clàssic oblidat durant gairebé dos mil·lennis, que va tornar a néixer quan George Smith va identificar el primer fragment del text l'any 1872 al Museu Britànic de Londres. Des d'aquell moment, Gilgamesh ha passat a formar part de la història de la literatura universal, no només per l'antiguitat, sinó també pel contingut i la forma de la narració, i ha estat inspiració i referent de poetes, escriptors, dramaturgs, músics i de tota mena d'artistes plàstics. Com va dir Rilke, el *Poema de Gilgamesh* explica una història que «ens concerneix»; ens interpel·la, a vegades a cau d'orella, com en el discurs de l'hostalera Shiduri; i d'altres agafant-nos pel ganyot a veure si reaccionem, com ara Uta-napishtim en intentar convèncer l'heroi de la inutilitat del seu viatge. En els 2400 versos que conservem de l'epopeia hi podem trobar els grans temes de la humanitat: l'amistat, l'amor, el sexe, el poder i, sobretot, la mort.

Els estudis cuneïformes i Catalunya

Els estudis cuneïformes (coneguts també com a assiriologia) sempre han estat una matèria exòtica o desconeguda en els plans d'estudi de les universitats catalanes. Avui, ja ben entrat el segle xxi, hi continua sent un cos estrany. Només cal dir que encara no hi ha graus d'assiriologia a cap universitat catalana, ni tampoc d'egiptologia ni de dedicats als anomenats Estudis Orientals, en general. Els motius que han portat a aquesta situació són diversos: la manca d'interessos colonials espanyols al Pròxim Orient, un retard cultural general, la falta d'interès per les civilitzacions anteriors a Grècia i Roma, una cultura catòlica que tradicionalment ha viscut lluny del text bíblic i el seu entorn... Tot plegat ha generat un dèficit

endèmic i una manca de tradició que condiciona qualsevol persona que s'interessi per les civilitzacions que es van desenvolupar a la Mesopotàmia preislàmica. Qualsevol jove estudiant que tingui un mínim interès per aquestes disciplines, fins fa relativament poc temps, havia de fer un esforç i sortir a l'estranger, Europa i els Estats Units, sobretot, per trobar estudis assiriològics de llarga i sòlida tradició. Tot i que aquests estudis continuen absents de les universitats tant catalanes com espanyoles, un grapat d'especialistes formats majoritàriament a França, Alemanya i Anglaterra han pogut trobar un lloc a la universitat, i ocasionalment poden oferir cursos d'accadi, de sumeri, religió, etc.

Quan, fa més d'una dècada, vam afrontar la possibilitat de traduir per primer cop el *Poema de Gilgamesh* al català, aquesta falta de tradició va condicionar la nostra mirada envers l'obra i el seu eventual anostrament, atès que no teníem cap referent sòlid, cap model previ que establís una consuetud que es pogués seguir o subvertir, depenent de la voluntat dels traductors. Tot seguit farem un breu resum dels precedents catalans de la nostra primera traducció del *Poema de Gilgamesh*, l'any 2007. El lector podrà comprovar que la tradició és ben minsa i els referents catalans, ben febles. [1]

Els escassos precedents

En aquest apartat enumerarem els qui van afrontar la traducció d'algun text literari mesopotàmic al català durant els segles xix i xx. La llista, pels motius que acabem d'esmentar en l'apartat anterior, serà per força curta, cosa que il·lustra la gairebé nul·la tradició assiriològica a Catalunya.

Josep Brunet i Bellet (Barcelona, 1818 – 1905) fou un adinerat empresari tèxtil que en retirar-se de l'empresa es va dedicar a estudiar el Pròxim Orient Antic i Egipte. Té l'honor de ser el primer català que va publicar un manual dedicat a aquestes civilitzacions, intitulat *Egipte, Assyria y Babilonia* (Barcelona, 1885). En aquesta obra, fonamentalment, hi fa una panoràmica històrica de les diverses civilitzacions, però també ofereix algunes traduccions de textos literaris accadis, concretament els primers versos del *Poema Babilònic de la Creació* (*Enuma Elish*),de *La llegenda de Sargon* i alguns passatges del *Poema de Gilgamesh*. [2] No cal dir que

aquestes traduccions no eren directes de l'accadi, atès que era una llengua que desconeixia. La font principal de Brunet foren les traduccions de George Smith a *The Chaldean account of Genesis* i a *Assyrian Discoveries*, totes dues publicades a Londres l'any 1876.

Més enllà del diletantisme erudit que ens testimonia la figura de Brunet, Joan Rovira Orlandis (Palma, 1877 – Tortosa, 1936) sí que va fer una aportació original. Va estudiar accadi i sumeri a les classes d'Anton Deimel al *Pontificio Istituto Biblico* de Roma durant el curs 1912-13 i el primer a traduir directament un text accadi al català, concretament l'*Enuma Elish*, en el primer número de la revista *Analecta Sacra Tarraconensia*,publicada el 1925 (Rovira 1925). [3] Aquesta traducció està feta amb rigor i conté un profús aparat crític amb comentaris de bon nivell. Malauradament, però, l'obra assiriològica del jesuïta mallorquí va quedar aquí. Orlandis va perdre interès per la Mesopotàmia antiga i no va deixar cap altra publicació sobre aquest camp abans del seu assassinat el 1936, al principi de la Guerra Civil espanyola.

La guerra i les dècades d'obscurantisme posteriors van segar qualsevol possibilitat de desenvolupar els estudis cuneïformes a Catalunya. Vam haver d'esperar gairebé cinc decennis per tornar a trobar una traducció d'un text literari accadi al català, en aquest cas feta pel poeta i lingüista Joan Ferraté (Reus, 1924 – Barcelona, 2003). L'any 1970 va publicar el llibre de poesia *Les Taules de Marduk i altres coses* (Ferraté 1970); en aquesta obra, el poeta i hel·lenista hi va fer una versió de les primeres tauletes del *Poema Babilònic de la Creació* (*Enuma Elish*) en versos catalans; per tant, ens trobem davant la primera versió poètica d'un text literari mesopotàmic al català. Ferraté no tenia formació assiriològica, tal com ell mateix reconeixia, i va fer servir, molt possiblement, la traducció anglesa d'Alexander Heidel publicada el 1942 a Chicago. [4]

Per acabar la llista esquifida, hem de parlar de la figura del poeta i filòleg Segimon Serrallonga (Torelló, 1930 – Badalona, 2002) i la seva obra *Versions de poesia antiga* (Serrallonga 2002). En aquest llibre, Serrallonga recull una breu antologia de poesia de Mesopotàmia, Egipte, Israel, Grècia i Roma. Serrallonga fou un autor amb una sòlida formació en filologia clàssica. Va adquirir, de manera autodidàctica, nocions de llengua accàdia, estava relativament familiaritzat amb la

bibliografia assiriològica i citava amb criteri els cuneïformistes que havia consultat. La petita secció dedicada a la poesia mesopotàmica recull un fragment del text sumeri *El lament per Ur*, els primers 52 versos de l'*Himne accadi a Shamash* i, més interessant per a nosaltres, va traduir dos dels passatges més famosos del *Poema de Gilgamesh*: d'una banda, l'inici de la tauleta VIII de la recensió estàndard, en què es relata el plany de l'heroi per la mort d'Enkidu; i, de l'altra, el conegut discurs de l'hostalera Shiduri a Gilgamesh (Gilgamesh OB Sippar iii 1-14).

Característiques essencials de la poesia accàdia

Abans d'abordar els models de traducció que hem triat, cal que fem una breu pinzellada per descriure les característiques principals de la poesia accàdia. La literatura escrita en accadi és essencialment poètica: gairebé tots els textos literaris que en coneixem estan escrits en una forma que conté un ritme que és definit per diverses característiques, algunes de molt òbvies, altres de més discutibles.

El fet d'enfrontar-nos a una tradició que es va perllongar durant 2600 anys, però que està farcida de llacunes, i la falta de cap parlant viu que ens pugui il·lustrar sobre la pronúncia precisa i la prosòdia dels textos són entrebancs greus que encara dificulten més estudiar la poesia accàdia. En tot cas, en la poesia accàdia és difícil de detectar-hi amb precisió si té una mètrica regular sil·làbico-accentual o quantitativa, a l'estil de la majoria de les tradicions poètiques occidentals.

Malgrat tot, hi ha diversos trets que sí que som capaços d'apreciar. Podem observar les característiques bàsiques i essencials per identificar un text poètic: 1) fixació de versos; 2) recurrència i repetició (de sons, de paraules, de frases senceres), 3) ús freqüent del paral·lelisme, sigui mitjançant la sinonímia o l'antonímia. Aquest últim tret de la poesia accàdia és comú en altres tradicions poètiques contemporànies, com ara la sumèria, la ugarítica o la de l'hebreu bíblic. En aquest sentit, tal com va definir molt bé Costa i Llobera parlant de la poesia hebrea, «D'aquí resulta un ritme no acústic, sinó ideal, i una certa rima no de sons articulars, sinó de conceptes o imatges» (Costa 1947: 167).

D’altra banda, i fent un pas més, podem veure també com els versos accadis estan formats per unitats semàntiques que, convencionalment, podem anomenar «peus». Aquests peus poden estar constituïts per una paraula sola, una paraula acompanyada d’alguna partícula (generalment una preposició) o per dues paraules (com ara dos substantius en relació de genitiu o també un substantiu i un adjectiu). Els peus, doncs, responen com ja hem dit a unitats semàntiques, però, alhora, també és possible que estiguin relacionats amb unitats d’accentuació.[5]

Tenint present com estan formats els peus, podem detectar diverses classes de versos. El més comú, especialment en el primer mil·lenni aC, és el vers simètric format per dos hemistiquis amb dos peus en cada hemistiqui (2||2 = 1|1||1|1), però també són possibles altres versos, com ara el de tres peus sense cesura (1|1|1|) (que servia per alleugerir el ritme martellejant del 2||2) o versos amb estructures 2||3 o 3||2. La presència de la cesura no només és una conseqüència d’observar una possible estructura «mètrica», sinó que és un fet inqüestionable en molts casos, atès que els escribes la marcaven molt sovint damunt les tauletes mitjançant un espai en blanc per separar els dos hemistiquis. Vegem una estrofa de l’inici del poema (Gilgamesh SB I 5-8) (les vocals accentuades estan subratllades):

iḫīṯ-ma| mitḫāriš | parakkī (1|1|1)

napḫar | nēmeqi || ša kalāmi | īde (2||2)

niṣirta | īmur-ma || katimta | ipte (2||2)

ubla | ṭēma || ša lām | abūbi (2||2)

Va inspeccionar també els santuaris,

va conèixer el conjunt de tota la saviesa,

va veure els secrets, va descobrir els misteris,

va portar la nova anterior al diluvi.

Hi ha, a més a més, un fet que s’ha de tenir en compte, i és que, originalment, la literatura mesopotàmica antiga, tant l’escrita en sumeri com l’escrita en accadi, era recitada en públic, i segurament el text que es recitava es representava. Aquesta literatura, tant

l’escrita en prosa com l’escrita en poesia, no era consumida individualment, no se’n feia una lectura silenciosa, sinó que de manera col·lectiva la devien recitar poetes ambulants, joglars o actors davant d’audiències més o menys nombroses. La major part de les còpies de tauletes que es conserven obeeixen a usos que en el nostre context poden resultar insòlits, perquè molts són exemplars del currículum escolar dels futurs escribes o bé són exemplars de col·leccionista, com el cas dels que es van trobar a l’anomenada biblioteca d’Assurbanipal (668-627 aC), a Nínive. El text escrit es movia i circulava, sembla, en uns àmbits molt restringits d’especialistes, els escribes; mentre que la versió oral circulava entre audiències més grans, recitat o cantat per una altra classe de professionals.

Les nostres traduccions i els models triats

Quina forma ha de tenir la traducció d’un poema?, i, encara més, quina forma ha de tenir la traducció d’un poema antic? Aquestes dues preguntes, que en realitat només en són una, no es van plantejar seriosament fins a l’entrada del segle xx, quan poetes de diversos països van explorar la possibilitat de fer poesia fora de les respectives formes poètiques tradicionals. Aquesta cotilla formal era vista per aquests autors com una imposició social que calia trencar o subvertir.[6] Pel que fa a les traduccions de poesia, fins aleshores, gairebé sempre també havien estat poètiques en la forma, tant en la traducció d’obres contemporànies com en les de la poesia antiga grecollatina. A partir d’aquell moment, però, es va obrir la possibilitat de traduir la poesia en prosa. Un fet que, malgrat algun precedent anterior al segle xx, era, com ja hem dit, molt excepcional.

La qüestió de la forma de la traducció dels textos poètics de la Mesopotàmia antiga els estudiosos l’han treballada relativament poc. A l’hora de traduir un text literari, els cuneïformistes tenen problemes molt més greus: han d’establir un text, reconstruït a partir de múltiples fragments i variants, amb recensions que poden procedir de tauletes copiades en espais temporals fins i tot superiors a un mil·lenni (com és el cas del *Poema de Gilgamesh*); destriar problemes lexicogràfics greus, intentar reconstruir versos o passatges sencers mutilats... Tot això, a banda de l’enorme escull que ja implica de per si traduir el text d’una cultura i una cronologia

tan allunyades.En conseqüència, els assiriòlegs generalment opten per traduccions literals, més o menys elegants, que respecten sempre la frontera de vers —és a dir, una ratlla del text original equival a una ratlla de la traducció en prosa— i que permeten al lector de tenir una visió prou clara d'allò que diu el text original; la forma de la llengua d'arribada simplement és un mitjà per accedir de la manera més còmoda possible al que el text original diu (o pensem que diu) amb el màxim rigor possible: el sentit de l'original sempre es posa per damunt de la forma.[7] La nostra traducció del Gilgamesh ha seguit aquesta pauta general, tant en l'edició del 2007 com en la nova, del 2022 (Feliu i Millet 2007 i 2022). A més a més, en aquestes traduccions filològiques lineals en prosa, s'hi han fet servir les convencions habituals en els estudis cuneïformes: ús dels claudàtors per marcar els passatges reconstruïts, els parèntesis per assenyalar el text que els traductors incorporen per facilitar la comprensió o la cursiva per distingir les paraules de traducció dubtosa o discutida. Moltes vegades, també, els traductors han de deixar forats al text, cosa que dificulta la lectura seguida, i molt sovint descoratja els lectors. Això, afegit a les constants repeticions del mateix text, fa que aquesta literatura tingui fama de ser difícil de llegir, i fins i tot avorrida. Evidentment, el text també incorpora notes per aclarir o comentar els diversos problemes filològics, lingüístics, lexicogràfics o culturals que la traducció genera.

Malgrat tot, hi ha hagut assajos per traduir en forma poètica i directament de l'accadi algunes obres de la literatura mesopotàmica, especialment del *Poema de Gilgamesh*. [8] L'any 1911 Arthur Ungnad va fer-ne una traducció que intentava mantenir el ritme general de l'original accadi de dos peus per hemistiqui, i marcava gràficament la cesura en cada vers de la traducció alemanya (Ungnad 1911). Aquesta traducció va ser un primer intent de fer una aproximació mimètica al *Poema de Gilgamesh*, seguint la classificació de les traduccions poètiques de James Holmes. [9] En canvi, R. Campbell Thompson en va fer una traducció analògica en girar els versos accadis en hexàmetres anglesos (Thompson 1028: 5). Malgrat tot, Thompson no va seguir un metre gaire estricte, atès que no sempre l'escansió del vers anglès és clara.[10] El 1961 Igor Diakonoff en va publicar una traducció poètica, en la qual va intentar reproduir el mateix ritme que l'original accadi en versos russos de quatre accents dividits en dos hemistiquis, que mantenien la terminació femenina al

final de cada vers, i també marcava la cesura gràficament. D'aquesta manera, fou el primer a apostar per fer una traducció totalment mimètica de Gilgamesh traslladant el patró mètric general de la recensió estàndard del poema accadi al rus. [11] Hartmut Schmökel, en la seva traducció del 1966, va usar el pentàmetre iàmbic per traduir els versos accadis de Gilgamesh. Malgrat la cotilla mètrica que s'imposa, Schmökel pretén ser tan literal com sigui possible per aconseguir, segons ell, un text alemany poètic majoritàriament literal (*meist wortgetreu*) però sense poder mantenir sempre l'equivalència entre un vers accadi i un vers alemany (Schmökel 1978: 19). D'aquesta manera, també fa una aproximació analògica: parteix d'un metre ben fixat en la tradició poètica alemanya. La traducció de Lubor Matouš del 1958 també és rítmica, i segons Diakonoff, trasllada bé el ritme del vers original accadi al txec.[12]En canvi, Jean Bottéro assaja una solució semblant a la d'Ungnad o Diakonoff, que fa evident la cesura del vers dividint els dos hemistiquis en dues línies en la traducció francesa, amb el segon hemistiqui lleugerament sagnat. Pel que fa al ritme, Bottéro intenta conservar els dos accents principals en cadascun dels hemistiquis de la traducció, una adaptació que en molts casos és més una qüestió semàntica que no pas rítmica o mètrica (Bottéro 1992: 9 nt. 4, 50 nt. 1.) De manera molt similar a la de Bottéro obra Joaquín Sanmartín en les seves dues traduccions del *Poema de Gilgamesh* a l'espanyol (Sanmartín 2005 i 2018: 12). Recentment, Sophus Helle i Morten Søndergaard el 2019 i Sophus Helle en solitari el 2021, en traduccions al danès i a l'anglès, respectivament, intenten reproduir certs fenòmens característics de la poesia accàdia, però sense fer servir cap solució mètrica en la llengua d'arribada.[13]

Per tot això, en la nova traducció del 2022, publicada a l'editorial Adesiara, a banda de la traducció filològica que hem esmentat més amunt, també hem introduït una traducció completa del poema però en vers. En aquest cas s'ha optat per una traducció analògica, s'ha buscat un metre que formés part de la tradició poètica catalana i s'ha marcat gràficament la cesura en els versos. En segon lloc, s'han usat majoritàriament versos simètrics amb el mateix nombre de síl·labes a cada hemistiqui (7+7, 6+6, 5+5 i 4+4), però també els clàssics decasíl·labs amb cesura (4+6 i 6+4), tan tradicionals en la versificació catalana. El caràcter extremament sintètic de l'accadi ha fet que no sempre s'hagi pogut aconseguir la desitjada equivalència

entre un vers accadi i un de català, i que hagin calgut, a vegades, dos versos catalans per anostrar un vers accadi o fer servir un últim vers (tetrasíl·lab, pentasíl·lab o hexasíl·lab) per completar el vers original. En tercer lloc, es va optar per renunciar a l'acabament femení sistemàtic del vers, perquè hauria encotillat massa la traducció i potser hauria comportat una pèrdua de fluïdesa en la lectura. D'altra banda, en la traducció en vers s'hi ha evitat qualsevol distracció gràfica per al lector: no es diferencia entre el text conservat i el text reconstruït ni es fa servir cap mena de tipografia diferent per distingir els termes de traducció incerta. Només s'han fet servir quatre punts volants per marcar les parts mutilades del text que no s'han pogut reconstruir. Tampoc s'hi han introduït notes, atès que la traducció filològica ja en té. El fet d'optar per una traducció mètrica ha provocat que, a vegades, la versió s'hagi d'allunyar una mica de la literalitat mot a mot del text original, i s'hi hagi introduït algun terme suplementari o s'hagi eliminat algun mot de l'original per ajustar-se a les pautes mètriques que el text poètic català imposa (i que la imperícia del traductor no ha pogut evitar).

Amb aquestes dues traduccions en un mateix llibre hem provat de fer, d'una banda, un acostament filològicament tradicional en assiriologia; i, de l'altra, aportar un text que es pugui fruir literàriament en català i pugui ser identificat com a text poètic pel lector que no tingui cap mena de noció prèvia sobre la poètica babilònica. D'aquesta manera, en el volum, totes les traduccions dialoguen entre si. La traducció filològica aporta més literalitat i acostament a l'original accadi i la traducció poètica proporciona el possible gaudi estètic d'una lectura amb un ritme reconeixible i, altrament, un alleujament de la lectura en el públic llec de les convencions filològiques idiosincràtiques dels estudis cuneïformes (claudàtors, cursives, parèntesis, etc.).

Per acabar, comentarem breument un petit fragment d'aquestes dues aproximacions (les vocals amb accent del text accadi estan subratllades) (Gilgamesh SB VI 1-6):

Text accadi: *i̲msi* |*malê̲šu* || *u̲bbib* | *tillê̲šu*

una̲ssis | qimma̲ssu | e̲li ṣērī̲šu

i̲ddi | maršūtī̲šu || itta̲lbiša | zakūtī̲šu

āṣâ̲ti | ittaḫlipa̲m-ma || ra̲kis | agu̲ḫḫa

Gilgā̲meš | agâ̲šu | ītepra̲m-ma

ana du̲mqi | ša Gilgā̲meš ||ī̲nī i̲ttaši | rubū̲tu I̲štar

Traducció filològica: Es va rentar el cap, va netejar el seu equip,

va sacsejar la seva cabellera al damunt de la seva esquena,

es va treure la (roba) bruta i se'n va posar de neta,

es va embolcallar amb una túnica i es va lligar una faixa,

Gilgamesh es va cofar amb la corona.

La reina Íshtar es va fixar en la bellesa de Gilgamesh.

Traducció en vers: Es va rentar el cap, netejà l'equip,

se sacsejà els cabells, amb la tofa a l'esquena.

Es va treure la roba, se'n va posar de neta,

es va posar la faixa, s'embolcallà amb la túnica

i amb un bell turbant, l'heroi es cofà.

En aquella bellesa del gran rei Gilgameš,

s'hi va fixar la dea, Íštar, la gran princesa.

Primer de tot, en aquest passatge podem apreciar com n'és de sintètic el text accadi. Allà on a l'original hi ha un sol mot, el text català en necessita molt sovint més d'un. Així i tot, en els casos en

què també es pot fer una traducció sintètica, és possible aconseguir «reproduir» el ritme de l'original, que a vegades és eixut i cenyit, sobretot en les recensions més antigues. La traducció filològica, per exemple, recupera sistemàticament tots els possessius del text accadi; en canvi, la traducció poètica els elimina i aconsegueix, en els primers dos versos, calcar els quatre mots principals portadors d'accent, amb els articles, les preposicions i els pronoms reflexius imprescindibles per a una traducció catalana correcta i intel·ligible. En aquest cas, doncs, es reprodueix mimèticament el ritme del vers original i, alhora, es gira també analògicament el vers accadi en català, atès que ens trobem amb una combinació d'alexandrins i decasíl·labs cesurats amb accent a la cinquena, dos versos perfectament establerts en la tradició poètica catalana. Cal dir, però, que aquesta coincidència de les dues classes de traducció (la mimètica i l'analògica) en un mateix vers és excepcional, atès que sempre s'ha optat per buscar prioritàriament una traducció analògica. La traducció mimètica només sorgeix (sense ser buscada) quan s'han pogut defugir les perífrasis, que són, en la majoria dels casos, inevitables. D'altra banda, la traducció poètica també conté els «obligats» rebles per allargar el vers quan la traducció queda curta de síl·labes. Els mots «bell», «heroi», «aquella», «gran rei» i «gran», dels tres últims versos, a dreta llei, no són al text original accadi, tal com es pot apreciar en la traducció filològica.

Hem mirat de fer un volum que donés el màxim d'informació sobre l'obra i el seu context amb la versió més actualitzada possible del poema traduït al català en dues versions diferents. El *Poema de Gilgamesh* continua sent una obramutilada pel pas del temps: encara ens en falta aproximadament un terç, però segur que algun dia es podrà completar totalment. Fins ara, diverses generacions d'assiriòlegs han anat identificant nous fragments del text, vers a vers —literalment— per anar sargint les llacunes i arribar a l'estat actual del nostre coneixement. Lentament (o potser no tant), les futures generacions segur que culminaran la tasca que va començar George Smith fa 150 anys.

Bibliografia

Böhl, Franz M. Th. de Liagre (1957-58). «De Tocht van de Godin Isjtar naar het Dodenrijk». *Jaarbericht van het Voor-Aziatisch-Egyptisch-*

Gezelschap Ex Oriente Lux, 15, p. 154-159.

Bottéro, Jean (1992). *L'Épopée de Gilgameš. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*. París: Gallimard.

Brunet i Bellet, Josep (1885). *Egipte, Assyria y Babilonia.* Barcelona: La Renaixensa.

Costa i Llobera, Miquel (1947). *Obres Completes*. Barcelona: Editorial Selecta.

Creus, Eloi (2021). *Riure en vers: cap a una traducció poètica d'Aristòfanes*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/179021.

Diakonoff, Igor M. (1961a, reimpressió del 2006). *Эпос о Гильгамеше («о все видавшем») (литературные памятники)*. Sant Petersburg: Editorial Nauka.

— (1961b). Recensió de Franz M. Th. de Liagre Böhl, Het Gilgamesj Epos i Lubor Matouš, Epos o Gilgamešovi. *Bibliotheca Orientalis*, 18, p. 61-67.

Feliu, Lluís; Millet, Adelina (2007). *El Poema de Gilgamesh*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2022). *Poema de Gilgamesh*. Martorell: Adesiara.ç

Ferraté, Joan (1970). *Les Taules de Marduk i altres coses*. Barcelona: Proa.

George, Andrew R. (2003). *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. Oxford: Oxford University Press.

Heidel, Alexander (1942). *The Babylonian Genesis. The Story of the Creation*. Chicago: University of Chicago Press.

Helle, Sophus (2021). *Gilgamesh. A New Translation of the Ancient Epic*. New Haven / Londres: Yale University Press.

Helle, Sophus; Søndergaard, Morten (2019). *Gilgamesh*. København:

Gyldendal.

Holmes, James S. (1970). «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form». A: James S. Holmes (ed.). *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Mouton / La Haia / París: Publishing House of the Slovak Academt of Sciences Bratislava, p. 91-105.

Rovira, Joan (1922). «Enuma Eliŝ o poema babilónico de la creación». *Anuario de la Universidad de Barcelona, quinquenio de 1916-17 a 1920-21*, p. 5-46.

— (1925). «Cosmogonies orientals comparades amb la Mosaica. Enuma Eliš o poema babilònic de la creació». *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1, p. 177-224.

Serrallonga, Segimon (2002). *Versions de poesia antiga: Mesopotàmia, Egipte, Israel, Grècia, Roma, del segle xxx al segle I aC*. Barcelona: Edicions 62.

Sanmartín, Joaquín (2005). *Epopeya de Gilgamesh, rey de Uruk*. Madrid: Trotta.

— (2018). *Gilgameš, rey de Uruk*. Madrid: Trotta.

Schmökel, Hartmut (1978 [1966]). *Das Gilgamesch Epos. 4. Auflage*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.

Thompson, R. Campbell (1928). *The Epic of Gilgamish. A new translation from a collation of the cuneiform tablets in the British Museum rendered literally into English hexameters*. Londres: Luzac & Co.

Ungnad, Arthur (1911).*Das Gilgamesch-Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Vidal, Jordi (2016a). «L'orientalisme antic a Catalunya». *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, 85, p. 605-630.

— (2016b). *Historia del Instituto del Próximo Oriente Antiguo (1971-2012)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

— (2022). «L'estudi de la poesia mesopotàmica a Catalunya durant

els segles xix i xx». *Reduccions. Revista de Poesia*, 118, p. 273-284.

[1]Per a una panoràmica general sobre l'estudi de la literatura mesopotàmica durant els segles xix i xx a Catalunya, vegeu Vidal (2022), amb abundosa bibliografia prèvia. Sobre els estudis orientals a Catalunya, vegeu Vidal (2016a).

[2] Concretament, Brunet va traduir Gilgamesh SB VI 7-9: 80-86 i 151-171 (Brunet 1885: 114-115). Totes les citacions que anirem fent de les diverses recensions del *Poema de Gilgamesh* provenen de les edicions en línia que conté la pàgina *Electronic Babylonian Library*, https://www.ebl.lmu.de/corpus/L/1/4.

[3] Rovira ja havia publicat tres anys abans una traducció de l' *Enuma Elish*, en aquest cas a l'espanyol (Rovira 1922).

[4] Tal com diu Ferraté mateix en el pròleg de *Les Taules de Marduk*, «no en sé pas més / que el que he après / a un llibre anglès / dels de Xicago» (Ferraté 1970: 15).

[5] Sempre hem de considerar, però, que no tots els estudiosos comparteixen plenament en tots els casos la frontera del peu que aquí hem descrit potser de manera massa esquemàtica.

[6] No entrarem aquí a discutir sobre les teories de la traducció ni, especialment, sobre els corrents de traducció poètica; la bibliografia és ingent. Podem trobar-ne una bona síntesi amb profusió de bibliografia a Creus (2021: 37-207).

[7]Sobre aquesta qüestió, vegeu recentment (Helle 2021: xxvii-xxviii).

[8]També hi ha versions del *Poema de Gilgamesh* en diferents llengües (especialment en anglès) fetes per poetes que no s'han basat en el text original accadi, sinó que han fet servir traduccions acadèmiques dels especialistes per confegir la nova versió poètica. No entrarem aquí a comentar cadascuna d'aquestes versions.

[9] Per a la diferència entre la traducció mimètica (aquella que intenta traslladar el mateix metre o ritme de l'original a la llengua d'arribada) i la traducció analògica (que consisteix a fer servir una de les solucions rítmiques o mètriques tradicionals de la llengua d'arribada), vegeu Holmes (1970: 95-96). Vegeu una completa discussió sobre la qüestió a Creus (2021: 147-166), amb abundant bibliografia precedent.

[10] Agraïm a Wilfred Watson la seva amabilitat a l'hora de comentar certs aspectes sobre la mètrica de la traducció en hexàmetres anglesos de Thompson.

[11]Diakonoff (1961a: 138-139). Vegeu també Diakonoff (1961b: 61 nt 1).

[12] Diakonoff (1961a: 141). Malauradament, no hem pogut consultar la traducció de Matouš.

[13] «I did not use a consistent meter, either for the Danish or for the English, but I do use frequent alliteration, verbal patterning, half-rhymes etc., to replicate the aural effect of the original.» Agraïm a Sophus Helle la seva amabilitat en respondre els nostres dubtes sobre les seves traduccions de Gilgamesh. Vegeu també Helle (2021: xxviii-xxix).

Fora de Gilgamesh, algun altre asiriòleg ha assajat traduccions mimètiques de textos poètics accadis. Vegeu, per exemple Theodoro de Liagre Böhl (Böhl 1957-58), que tradueix el *Descens d'Ishtar a l'Infern* al neerlandès, i reconeix que és difícil reproduir el ritme de l'original.

visat.

tardor 2023

Les primeres normes generals de traducció de la Fundació Bernat Metge *

Montserrat Franquesa

L'any 1928, en el marc d'una polèmica que havia encetat l'edició del volum de Catul sobre la supressió d'alguns fragments del text antic i de la traducció, la Fundació Bernat Metge publicà un article a La Veu de Catalunya en què aclaria els criteris aplicats. Començava així:

Més d'un any abans de sortir el primer volum, la F. B. M. redactà unes normes per als seus col·laboradors, en part incloses dins el seu manifest-programa, en part inèdites, per tractar-se d'aspectes interiors i tècnics. Aquestes normes foren aprovades pel primer cos de revisors. (1)

Aquesta és una de les poques proves explícites que demostra que, més d'un any abans de l'aparició del primer volum de la col·lecció, el *De natura* de Lucreci el 1923, es redactaren unes primeres normes generals de traducció per poder ser lliurades als col·laboradors de la Fundació. Joan Estelrich, que a instàncies de Francesc Cambó havia enllestit entre els anys 1919 i 1920 el *Projecte d'edició dels clàssics grecs i llatins en català*, es preocupà també de deixar establerts uns criteris d'edició que per Nadal de 1921 ja es trobaven a disposició dels futurs traductors. En aquell Projecte, en parlar de l'«obra preliminar a fer», ja havia expressat que calia la «Redacció d'unes normes per a l'establiment de textos i per a les traduccions». Així mateix, en l'escrit programàtic de l'any 1922, Estelrich dedicava un breu apartat a les «Normes de la Fundació», redactades amb l'objectiu d'«orientar i unificar la tasca dels diversos col·laboradors, a les quals el nostre cos de revisors ha donat unànimement llur conformitat».

S'ha conservat un únic exemplar mecanografiat d'aquestes «Normes generals» per a la *Col·lecció d'autors grecs i llatins*, un veritable document normatiu d'ús intern que fins ara ens era desconegut. Basat en l'anterior Projecte d'edició dels clàssics grecs i llatins en

català, es descriu el pla de les edicions i el general de cada volum, es refereixen obres de consulta, s'especifica com ha de ser la introducció i comentari general als volums, quines han de ser les normes per a l'adopció del text, les de traducció i les tipogràfiques.

De bon començament queda en evidència que es desenvolupa un guió anterior, perquè Estelrich es refereix a «el nostre primer projecte». Un projecte que començaria per dues col·leccions, la grega i la llatina, per continuar més endavant amb dues més, una sobre literatura d'Orient i l'altra sobre literatures modernes. La idea que proposa Joan Estelrich, així com el fil conductor de tot el document, es correspon exactament amb el model francès. Juntament amb l'edició de grecs i llatins, a França, la societat de *Les-Belles-Lettres* també es proposava d'emprendre noves col·leccions especialitzades: «La Société songe également à des collections destinées aux spécialistes; patrologie, collection de textes byzantins, etc.» (2). Feia pocs mesos que havia inaugurat una *Collection d'Études Anciennes* amb la publicació d'una *Histoire de la littérature latine chrétienne*, però la prioritat eren les obres cabdals dels clàssics: «La première collection à entreprendre était donc une collection générale des chefs-d'oeuvre des littératures grecque et latine» (3). El pla per a l'edició catalana també es preveia així, com llegim al document. És evident que Estelrich agafà la idea de Paul Mazon, que havia escrit:

A côté de cette première collection il en est prévu une autre, où seront publiés les textes qui ne rentreront pas dans le cadre de la première, ouvrages de second ordre ou d'un caractère purement technique. Si Platon doit paraître tout entier dans la première collection, Aristote n'y sera représenté que par quelques-uns de ses traités les plus importants, comme la *Poétique*, la *Politique*, la *Rhétorique*, la *Morale*, la *Constitution d'Athènes*: ses ouvrages scientifiques paraîtront dans la collection complémentaire. (4)

La Budé decidí publicar comentaris en volums separats però dins de la mateixa col·lecció: «Les commentaires paraîtront dans des volumes à part. Ils pourront présenter des formes diverses, toujours adaptées au caractère particulier de l'auteur qu'ils interprètent». En canvi, no seria així en la catalana, una qüestió que Estelrich considerava «encara impossible a Catalunya», aspecte que més

tard reproduirà exactament en comentar els possibles complements a l'obra de la Fundació: «Les traduccions poètiques, com els comentaris extensos o els estudis filològics detallats, no entren, per ara, en el nostre pla. Aquestes publicacions les deixem com una perspectiva de l'esdevenidor, avui encara impossible a Catalunya». (5)

A semblança de la col·lecció Budé, i tal com preveia el primer *Projecte*, els volums catalans havien de contenir una introducció o comentari general de 10 a 40 pàgines, exposició o resum en una o dues pàgines (la notícia preliminar), la traducció catalana davant del text, índex general i apèndix o glossaris, depenent dels casos. El capítol segon detalla aquest «pla general de cada volum», on destaquem la col·locació del text traduït a l'esquerra del lector, com a la col·lecció Budé. En les dues entrevistes que aparegueren a la premsa el mes de març de l'any 1922, Joan Estelrich mantenia la posició de «a la dreta, el text original, amb notes brevíssimes de les variants decisives; davant per davant a l'esquerra, la traducció catalana», tant a *La Veu* (6), com a *La Publicidad* (7). En l'escrit programàtic de l'any 1922 es descriuen els tipus dels volums de la mateixa manera, però amb un canvi. El text català finalment anirà a la dreta i la versió original a l'esquerra, per distingir la col·lecció catalana de la Budé i donar més importància a la traducció.

El capítol dedicat a la introducció i al comentari preliminar és breu i precís. Es demana al col·laborador una introducció històrica, literària i gramatical general, gens especialitzada, que sigui «un comentari breu», sense ser «excessivament escrupolós». Les orientacions es basen en la voluntat d'editar una col·lecció dels clàssics a l'abast de tothom i, per tant, de lectura fàcil. Destaquem el final del capítol, amb una nota de tres línies i subratllada, que dóna llibertat de criteri al col·laborador, tot i les normes. Es tracta de la mateixa indicació que trobem al text normatiu de la Guillaume Budé: «Beaucoup des suggestions ici formulées ont un caractère facultatif; le but poursuivi a été de prévoir le plus possible et non de tout commander».(8)

Les instruccions dedicades a l'adopció del text són molt elaborades si les comparem amb el primer *Projecte*, en el qual només s'havia apuntat que no es farien edicions sàvies ni crítica filològica, sinó que caldria «donar un text, a base dels ja publicats, tenint en compte

totes les adquisicions de la ciència filològica». En les Normes s'analitza l'estat de la qüestió i quines són les edicions corrents. Des dels primers temps de la Renaixença s'havien emprat edicions amb inexactituds. Calia emprendre una veritable crítica textual, estudiar i comparar manuscrits per donar bones versions. Aquesta tasca d'alta filologia, impossible de dur a terme a Catalunya, es podia trobar en les més recents col·leccions europees, perquè el treball dels filòlegs de l'època postlachmanniana ja es trobava publicat en les col·leccions de referència. Per tant, en no poder fer crítica textual, a Catalunya «ens és precís acudir, per adoptar un text, a les millors edicions conegudes», «discernir les bones edicions», per saber quina resultarà «l'edició arquetípica», la millor:

Les edicions de més confiança són aquelles —escasses— basades en un manuscrit que hagi conservat la més pura tradició; les més netes d'aqueixes interpolacions explicatives que de bell antuvi se són introduïdes en quasi tots els autors; les que porten el text més concís, més mascle (9), més veí de la mà de l'autor, més conforme al seu geni.

És a dir, l'edició que presenti el text més segur, menys vacil·lant, serà l'arquetípica per a la traducció. Només caldrà seguir-la, «sempre que ens doni un sentit acceptable», i només en cas necessari s'aplicarà l'*emmendatio*. Però, què passa quan no existeix una edició prou vàlida, una de clarament millor, superior a les altres? En aquest cas s'exercirà inevitablement la crítica, perquè es prendran decisions, però en un sentit clar, el de l'eliminació. Recordem que el *Projecte* de la Col·lecció Bernat Metge no es proposava fer, en principi, edicions crítiques, però sí edicions reeixides. Tanmateix, a l'hora de la veritat, per a establir un text cal una mínima tasca de tria a partir dels aparats crítics de diverses edicions, i per a la qual el col·laborador ha d'estar preparat. Es tracta d'una comesa difícil, per això les Normes insisteixen, una vegada més, en l'aspecte de la feina crítica, que ha de quedar reduïda al mínim, com també les variants, i recórrer en cas de dubte al *Manual* de Louis Havet. En canvi, a França, la Guillaume Budé s'havia proposat fet veritable crítica textual; segons les recomanacions, calia treballar a partir de manuscrits:

Le texte

2. Pour que l’édition se suffise à elle-même, le texte sera établi en fonction directe de la tradition manuscrite et non sur la base d’une édition antérieure.
3. Il reposera sur l’ensemble des mss. qui peuvent avoir une autorité, et non, comme dans certaines éditions étrangères, sur un mss. arbitrairement isolé des autres, ce ms. fût-il le meilleur. (10)

L’apartat dedicat a les conjectures i restitucions també és extens, i l’orientació és clara. En el cas que resulti impossible restituir algun passatge, cal decidir-se per una conjectura que tingui «explicació plausible» i que «restableixi el sentit» conforme a l’estil de l’autor. El col·laborador no pot suplir llacunes i, en cas de dubte, també ha d’acudir al *Manual* de Louis Havet, el qual dedica una secció completa a la crítica de conjectures i correccions.

Pel que fa a la qüestió de les correccions, el document de les *Normes* reconeix que són inherents als textos i recomana molta prevenció. No es preveien notes de cap tipus. Segons el primer *Projecte* d’Estelrich, la col·lecció pretenia posar a l’abast de tothom les obres dels clàssics, no s’adreçava a especialistes, i per això s’havia de prescindir de notes erudites. L’any 1922 Estelrich dedicà un apartat del programa a remarcar el caràcter popular de la col·lecció, que havia de suscitar un interès general. Considerava que els clàssics calia «posseir-los materialment i per això l’edició popular esdevé absolutament imprescindible», calia oferir-los «en forma assequible» (11). Ara, en aquest punt de les Normes, a tomb de la necessitat de reduir al màxim les notes, especifica a quin tipus de públic va dirigida la col·lecció: a estudiants. Arribar als alumnes era un objectiu que mai no es va acomplir, perquè ja des del primer volum, la Bernat Metge s’allunyà del propòsit d’esdevenir una col·lecció a l’abast, a causa de les condicions formals i materials. El resultat va ser el d’uns volums que aspiraven clarament a l’alta competència filològica, fruit d’una empresa que responia en bona part a les necessitats polítiques i socials del país. Tampoc el mercat no va ser mai ben bé el dels estudiants, ni tan sols els universitaris. Per les condicions de subscripció o el preu de cost dels exemplars, la col·lecció es va dirigir inevitablement a una capa social molt determinada. Podem afirmar que el públic final no es va correspondre amb el del primer projecte, malgrat la insistència de les *Normes*.

Encara pel que fa a l'establiment del text, s'hi afegeix el paper de la traducció. Un breu apartat postula que, segons el sentit, cal optar per una variant o altra: «la traducció ha d'ajudar a fixar el text adoptat. De la interpretació provenen, a vegades, *emendacions* evidents». Una prova més que l'objectiu de la col·lecció no era proporcionar bones edicions, sinó bones traduccions.

Els apartats referents a l'ortografia, primer a la grega i després a la llatina, tenen un caràcter molt general i remeten als manuals de Louis Havet. Pel que fa a la grega, «aconsella, en resum que s'adoptin les normes generals del grec clàssic i les de cada dialecte en els textos dialectals i s'apunta exactament el mateix que al manual de l'associació francesa: «On n'a guère l'occasion de s'occuper de l'orthographe que dans les textes dialectaux (...) même en grec classique, pourtant, on a soin de distinger σύν après syl·labe brève et ξύν après syllabe allongée. Il peut être bon de distinger de même, selon la prosodie, αίεί et άεί, ποιῶ et ποῶ».(12)

Tot seguit, la normativa catalana exposa la problemàtica de l'ortografia grega, a causa de la gran diferència entre el grec dels manuscrits i el de les inscripcions dels autors àtics. S'aconsella la solució de Croiset, que es decanta «per donar més valor als manuscrits» i «cercar una mena de compromís, de *juste milieu* entre la restitució impossible del primer original i la transcripció pura i senzilla dels manuscrits conservats», un consell no gaire objectiu. Segons aquest apartat, «no és possible establir cap norma editorial» perquè «ni tenim competència, ni l'estat de la ciència filològica en aquest punt, (...) permet generalitzar unes normes ortogràfiques pels textos grecs». Únicament caldrà «conèixer bé la gramàtica del grec clàssic i la del dialecte d'un autor determinat». Per això se citen les principals gramàtiques i obres molt recents, l'*Aperçu d'une histoire de la langue grecque* (Meillet, 1921) i D'*Homère à nos jours* (Pernot, 1921), ambdues d'aquell mateix any.

Pel que fa a l'ortografia llatina, fou el mateix Estelrich qui redactà les primeres regles de fixació, algunes de les quals trobem transcrites en el document normatiu. També es recomanen manuals francesos, però en qualsevol cas l'ortografia llatina ja estava més establerta que la grega.

El capítol sobre les normes de traducció constitueix l'eix central del document i és el més extens. Subdividit en vint apartats, planteja des d'un bon principi quina ha de ser la preparació del traductor, en el sentit que ha de conèixer la llengua del text i «totes les circumstàncies en les quals el text fou escrit». També es desenvolupa la problemàtica de la fidelitat al text, clau en totes les reflexions entorn de la traducció al llarg de la història i no exempta de contradiccions.(13) L'apartat «Com cal traduir» exposa els dos sistemes de traducció, quan es «calca el text, mot per mot, o bé es procura reproduir la fisonomia més aviat que els mots». Les *Normes* d'Estelrich es decanten per una solució intermèdia: «Un terme mig que tingui de la primera l'exactitud, i de la segona, la forma i el gust literari». En aquest punt, Lluís Segalà, aleshores catedràtic a la Universitat de Barcelona, a qui Joan Estelrich demanà opinió sobre el projecte d'edició dels clàssics, expressà el seu desacord amb la teoria de les *Normes*:

Tampoc me sembla admissible que una traducció hagi d'ésser un terme mig entre la literal i la literària, talment com si aquestes dues modalitats s'excloguessin recíprocament. Una traducció literal no vol dir el mot per mot, que moltes vegades fora impossible o infidel (...). La traducció literal vol dir, doncs, que se'ns doni el sentit sense ampliacions ni amputacions, en el mateix sentit de l'autor, amb una interpretació ajustada i respectuosa com si aquell text fos una revelació divina i la seva alteració el més horrible sacrilegi. Feta així, la traducció literal no solament no defuig el caràcter literari, sinó que fins i tot el pressuposa. (14)

L'apartat sobre la traducció fou redactat a partir dels nou articles dedicats pròpiament a la traducció a les regles generals de la Guillaume Budé, (15) amb l'ampliació dels punts que fan referència directa al català.

En primer lloc, s'exposa l'objecte de les traduccions: «han de servir per facilitarla intel·ligència del text antic», frase que Estelrich repetirà en l'escrit del 1922 (16) i que es correspon justament amb el primer punt de la versió francesa: «106. La traduction doit être conçue comme devant faciliter l'intelligence du texte, en constituant, sous forme sommaire, une sorte de commentaire suivi».

La traducció, segons les *Normes*, «ha de constituir, en forma sumària, una mena de comentari seguit». Una manera molt francesa d'entendre la traducció, de la validesa de la qual Lluís Segalà dubtà ben aviat:

Es diu que la traducció ha d'ésser una mena de comentari seguit, entre literal i literària, viva, elegant, etc. Crec una mica perillosa la frase de que la traducció ha d'ésser un comentari seguit, puix sembla voler expressar que s'admeten les interpretacions perifràstiques, quan en la resta de les *Normes* s'accepta la veritable doctrina de que la traducció ha d'ésser objectiva i que la personalitat del traductor s'ha de fondre tant com sia possible en la del autor. L'ideal fora que la traducció, com un bon mirall ens mostrés l'autor sense la més petita deformació.(17)

Sens dubte, Estelrich es basà en les regles de l'associació francesa: «107. Dans certains textes, il pourra y avoir lieu d'ajouter (en italique) des mots explicatifs», (14) correspon al punt «7. Indicacions explicatives: En certs textos poden afegir-se en itàlic mots explicatius»; el «108. Le traducteur s'efforcera de rendre les termes antiques par leurs équivalents dans la vie contemporaine», és en català «per un mot antic (...) cal anar amb compte a cercar la significació més ajustada al mot català d'avui».

En l'apartat referit a l'estil, es recomana respectar en l'autor «el moviment de la seva frase, el seu caràcter, el seu to: tot el que pertany al domini de l'art i del gust», versió literal de l'article francès: «109. La traduction d'un texte non technique doit aussi être conçue comme se suffisant à elle-même; on y evitera toute apparence de mot à mot explicatif, on y respectera le mouvement de la phrase, le caractère du style, le ton, et tout ce qui est du domaine de l'art et du goût». Sobre l'ordre dels mots, llegíem en francès: «110. Dans la mesure du possible, le traducteur conservera l'ordre antique des mots, sauf à modifier la construction», paraules idèntiques a les *Normes*.

Els punts següents amplien els conceptes de claredat i exactitud, el primer lligat a la interpretació i el segon a la fidelitat, al mateix temps es demana exactitud. La normativa francesa és més concreta: «111. D'une façon plus générale, et pour mieux atteindre la fidélité

vraie, le traducteur sacrifiera délibérément la grammaire au style». Però cal conservar altres aspectes, com les repeticions: «113. On ne craindra pas de répéter un mot français, quand le texte répète un mot latin ou grec. Dans un développement suivi, en particulier, on aura grand soin de respecter les répétitions systématiques», expressat de la mateixa manera en la versió catalana. Un darrer punt és taxatiu en la versió Budé: «114. Les obscénités intraduisibles seront remplacées par des points», que en el primer *Projecte* va quedar traduït literalment. En canvi, ara l'opció és una altra, els punts suspensius cal evitar-los: «les obscenitats directament intraduïbles, es donaran amb sinònims que no resultin grollers, o bé amb circumloquis i eufemismes».

Pel que fa a les normes tipogràfiques, es detallen en primer lloc les condicions generals de la col·lecció, i també el format de les edicions, tal com preveia el primer projecte de Joan Estelrich. «El tipus de lletra pel grec pot ésser el que emprà la tipografia de l'Avenç en la edició de Menandre del Sr. Nicolau d'Olwer, o bé el que utilitza actualment l'Association Guillaume Budé», opció que resultà l'escollida. Pel llatí «convé un tipus com el de la col·lecció "Scrittori d'Italia" de l'editor Laterza». La referència a la col·lecció italiana ja apareixia en el primer projecte d'Estelrich.

El segon punt, sobre la disposició del text, estableix que la introducció i el comentari preliminar portin numeració en xifres romanes. Tot seguit, se segueixen una vegada més les regles de la Budé: «115. Chaque page de la traduction recevra le même numéro que la page de texte correspondante» i «116. Les alinéas de la traduction seront les mêmes que les alinéas du texte. Les numéros des chapitres et autres divisions importantes du texte seront répétés dans la traduction», calcats en la versió catalana. A diferència de les regles franceses, les *Normes* especifiquen els diferents cossos de lletra.

El tercer apartat especifica la tipografia per als diàlegs i drames, traduït directament del reglament francès:

Dialogues et drames

6. Chaque réplique sera mise à la ligne.

7. Sur la même ligne sera placé le nom de l'interlocuteur, en capitales petites ou grandes.
8. Dans un texte dramatique, si un vers contient plusieurs répliques, les commencements en seront alignés de plus en plus à droite, de façon que l'unité du vers reste nettement apparente.
9. Pour éviter de couper une réplique ou de marquer insuffisamment l'unité du vers (...) on pourra abréger le nom d'interlocuteur (...).
10.En cas de nécessité, le typographe dépassera la justification. Au cas où aucun moyen ne dispenserait de couper en deux un vers (ou une réplique), l'éditeur veillera à placer la coupure à la séparation des hémistiches, et le second hémistiche sera collé à la marge de droite. (18)

En referència als versos, les normes de la Budé especifiquen en cinc apartats la qüestió de la numeració, però que en català quedaren abreujades en un sol paràgraf. Per a la subdivisió de la prosa es repeteix la mateixa tendència a la concentració. Quatre articles ben detallats del reglament francès van quedar reduïts a un de sol, el qual es correspon amb el darrer article del text francès, «19. Cette division se fera à l'intérieur d'une division préexitante, (...) de deux divisions préexitantes, on choisira la plus courte».(19)

L'apartat sobre la puntuació també es va resumir del text francès. Així, per exemple, la primera indicació, «en els nostres textos, les comes o vírgules s'hi posaran sòbriament», correspon al francès «On sera sobre de virgules». També es demana, en ambdós casos, sobrietat pels signes d'exclamació. Les normes sobre la parataxi i les citacions queden reduïdes en la normativa catalana. En canvi, els articles sobre els signes crítics que trobem en la versió francesa, no apareixen en les *Normes,* per la senzilla raó que «no essent crítiques les nostres edicions, es suprimiran en el text els signes crítics».

Sobre els títols, un únic article ens dóna la norma, idèntic al francès: «100. Les livres, chants, chapitres, paragraphes, actes, scènes, contenus dans chaque page seront annoncés par un titre courant».(20)

El penúltim apartat és referit a les notes, que han d'indicar les variants del text, seguit del darrer punt, el desè, sobre índex i

vocabularis. «Els caràcters romans serviran sols per designar volums i s'empraran només en la numeració dels comentaris introductius». Una vegada més, s'adoptà de manera abreujada la normativa de la Guillaume Budé, que és més extensa:

Les renvois et index

103. Rien n'est plus fatigant à consulter qu'une série des renvois du type usuel, I. II, 3; III, 4 (...). On aura avantage, tout ou moins dans les index, à employer des chiffres arabes séparés par des virgules collées, en libellant chaque renvoi sans souci des autres et sous forme intégrale: 1,2,3; 1,3,4 (...) ce système économise un peu de place, en même temps qu'il repose beaucoup l'oeil et l'esprit.
104. Dans les renvois, et surtout dans les index, on fera bien de n'employer les chiffres romains que pour désigner des volumes.

L'últim capítol de les *Normes generals* és dedicat a la «Revisió final». Estableix que els volums seran sotmesos a una correcció definitiva del text i de la traducció, per tal d'oferir la traducció més perfecta, precisa i rigorosa.

Adjunt al document normatiu, el Fons Joan Estelrich ha conservat un full sobre l'aparell crític que amplia l'escàs espai que ocupava a les *Normes*. Es tracta d'elaborar un «aparell negatiu», és a dir, rebutjar les discrepàncies dels manuscrits dolents i deixar constància només de les dels bons. Tampoc no han d'anotar-se les variants o correccions ortogràfiques. En l'apartat de l'establiment del text, aquesta versió sobre l'aparat crític no hi apareix, segurament per la raó ja exposada: no es pretenia fer edicions crítiques, la previsió era editar bones versions. Les observacions de Lluís Segalà també incidiren sobre aquest aspecte, i proposaven, a més, la difusió del text sol:

Utilització dels textos grecs i llatins. Així com la col·lecció editarà separadament les traduccions, podria fer-ho també amb els textos grecs i llatins per a que servissin de llibre escolar. Aquests textos, si assolien el grau de perfecció que fan suposar les Normes establertes, es vendrien no solament a Catalunya sinó a tot arreu del món civilitzat, i per a donar-los-hi un caràcter internacional, podrien tenir les portades en llatí, com les de les col·leccions de Teubner, Oxford,

etc. (21)

L'edició del text antic sol es va preveure en tots els casos, encara que ben aviat deixà de publicar-se. Joan Estelrich incorporà la idea de Lluís Segalà al pla general de les publicacions. El dia 14 de març de 1922 havia anunciat a *La Publicidad* que «en los volúmenes publicaremos el texto griego o latino y al lado la traducción catalana. La traducción separada del texto, será también editada aparte», (22) sense cap referència al text sol. Quinze dies després, atenent als suggeriments de Segalà, afirmava:

També s'editarà la traducció separadament del text, i possiblement també el text tot sol, per a l'ús de professors i alumnes de totes les universitats hispano-americanes, obligats a servir-se a l'aula d'edicions angleses, franceses o alemanyes. Això és capitalíssim. Actualment aquesta empresa editorial donarà per primera vegada als països hispànics una edició completa d'Homer, en el text original. Això constitueix una nova prova de la capitalitat editorial de Barcelona.(23)

Una altra aportació de Lluís Segalà versava sobre la «documentació per mitjà d'il·lustracions arqueològiques». Atès que no es preveien notes explicatives, Segalà proposava representacions gràfiques per tal d'il·lustrar el text i l'ambient de l'obra. Així el llibre «tindrà valor no solament pels filòlegs i pels literats, sinó també pels artistes i fins i tot per tota classe de persones, que perfeccionaran el seu punt amb la contemplació de la sobrietat i puresa de línies de l'art hel·lènic». Afegí una extensa bibliografia, però la idea no prosperà. Segalà va apuntar també obres no esmentades en el pla de les Normes, però que calia incloure en la col·lecció: «algunes obres interessantíssimes dels primers temps del Cristianisme, de l'època bizantina i del període contemporani», com himnaris de l'església grega, patrologia i una selecció de contes o de novel·les curtes de literatura contemporània. També hi aportà bibliografia complementària. Finalment, confiava en l'èxit de l'empresa i en Joan Estelrich, «benemèrit de les nostres lletres, qui s'ha emprés la colossal obra de publicar en son idioma original i en català tots les clàssics grecs i llatins, està perfectament orientat i editarà segurament una col·lecció superior en tots els conceptes a les que avui gaudeixen de fama mundial».(24) No s'equivocava de gaire: els més de tres-cents

volums actuals de la Bernat Metge, encara que desiguals, configuren l'únic corpus de textos clàssics en edició bilingüe que podem comparar amb les altres col·leccions europees.

*** Article publicat l'any 2010 al número 17 de la revista *Quaderns de Traducció*.**

Notes

1. «Una declaració de la Fundació Bernat Metge», La Veu de Catalunya (7 novembre 1928), p. 4.
2. Mazon, Paul. «L'Association Guillaume Budé». Le Flambeau, revue des Questions Politiques et Littéraires, 12 (desembre 1921), p. 7.
3. Ibídem, p. 6.
4. Ibídem, p. 7.
5. Fundació Bernat Metge. Una col·lecció catalana dels clàssics grecs i llatins. Barcelona: Editorial Catalana, 1922, p. 12.
6. Capdevila, Carles. «Esdeveniment editorial. Els clàssics grecs i llatins en català». La Veu de Catalunya (30 març 1922), p. 6.
7. Pla, Josep. «Una gran empresa cultural. Van a ser traducidos al catalán todos los clásicos griegos y latinos». La Publicidad (14 març 1922), p. 1.
8. Règles et recommandations générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé. [París?], [1919?], p. 1.
9. Cal interpretar la referència a la masculinitat com a sinònim de ferm, segur, precís, amb poques variants.
10. Règles et recommandations générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé. Op. cit., p. 1.
11. Fundació Bernat Metge. Op. cit., p. 8.
12. Règles et recommandations générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé, Op. cit., p. 4.
13. Vegeu: Amparo Hurtado Albir. Traducción y traductología. Madrid: Cátedra, 2001, p. 202 i s.
14. Segalà, *Lluís. Breus observacions sobre el projecte d'una col·lecció d'autors grecs i llatins dirigida per D. Joan Estelrich*. Manuscrit. Biblioteca de Catalunya. Fons Joan Estelrich. Capsa 1. En la targeta adjunta llegim: «Distingit i benvolgut amic Sr. Estelrich: tinc el gust de retornar-li el seu magnífic projecte de les edicions dels clàssics —pel qual li trameto la més cordial enhorabona—, l'edició de la Ilíada que se'm demana i unes breus observacions que m'ha

suggerit la lectura de les Normes i que no he tingut temps de fer copiar a màquina. Prengui'm la bona voluntat. Cordialment seu, Lluís Segalà i Estalella, 21 març 1922».

15. Règles et recommandations générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé. Op. cit., p. 12.
16. Fundació Bernat Metge. Op. cit., p. 11.
17. Segalà, Lluís. Op. cit.
18. Règles et recommandations générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé. Op. cit., p. 1 i 2.
19. Ibídem, p. 3.
20. Ibídem, p. 11.
21. Segalà, Lluís. Op. cit., p. 5.
22. Pla, José. Op. cit., p. 1.
23. Capdevila, Carles. Op. cit.
24. Segalà, Lluís. Op. cit., p. 12.

visat.

tardor 2023

Cent anys de la Fundació Bernat Metge

Raül Garrigasait

No es dona gaire sovint, enlloc del món, que una col·lecció editorial faci cent anys, i encara menys si és de traduccions del grec i el llatí. Això és el que ha passat entre nosaltres el 2023: la «Col·lecció dels Clàssics Grecs i Llatins de la Fundació Bernat Metge» ha celebrat el primer segle d'existència, amb més de quatre-cents quaranta volums publicats i un plantejament a llarg termini. És una bona ocasió per recapitular i repensar els orígens i el sentit del projecte.

L'acte de traduir no és mai una operació neutra: neix de discursos, aspiracions, ideologies. Si la «Bernat Metge» ha perdurat un segle —a través de dues dictadures i una guerra civil—, és perquè les bases de les quals va néixer han continuat sent rellevants, d'alguna manera, per a la col·lectivitat que la va impulsar. Els primers anys vint eren una època de crisi i replantejaments. A Europa, l'arrasament de la Gran Guerra havia escampat la idea que calia refundar la civilització. A Catalunya, els conflictes nacional i social s'havien anat intensificant. El polític més ambiciós d'aquells anys, Francesc Cambó, veia que l'estrella del seu partit, la Lliga Regionalista, ja començava a declinar, i va creure que calia promoure iniciatives culturals que tinguessin l'aspiració de perdurar més enllà de la conjuntura política. I, què podia semblar més durador que els textos grecs i llatins, que s'havien conservat amb devoció durant mil·lennis i constituïen el fonament de les cultures nacionals modernes?

Cambó va finançar el projecte amb una part de la seva fortuna i el va posar a les mans d'un dels seus col·laboradors més estrets, l'intel·lectual mallorquí Joan Estelrich, que tot just tenia vint-i-cinc anys. El 1922, en el manifest fundacional de la col·lecció, Estelrich explicava una història que volia mobilitzar els homes de lletres del país. Observava que l'incipient humanisme català dels segles xiv i xv no havia arribat a florir: quan a Europa «el Renaixement triomfa gloriós, la decadència de Catalunya és ja un fet fatal».[1] I justament

perquè els catalans no havien tingut un Renaixement complet, ara havien d'abocar-se a incorporar els clàssics grecollatins, en una mena de recerca del temps perdut. Traduir els clàssics constituïa una reparació històrica i implicava un retrobament dels catalans amb si mateixos; per això, la col·lecció va dur el nom de l'escriptor Bernat Metge, el secretari del rei Joan I que vers l'any 1400 havia portat la prosa catalana al seu nivell de màxim refinament. Els catalans del segle xx havien de prosseguir-ne els esforços allà on els havia deixat l'autor de *Lo somni*.

Després de Cambó i Estelrich van venir els savis. El professor Joaquim Balcells, el llatinista català més competent d'aquells anys. El poeta Carles Riba, que fonia la sensibilitat i el rigor intel·lectual fins a un extrem desconegut en aquell món. El filòsof Joan Crexells, una de les ments més lúcides i obertes que ha donat aquest país, mort prematurament amb vint-i-nou anys. Les llatinistes Adela Maria Trepat i Anna Maria de Saavedra, autores d'una prosa refinada i elegant. Tots van dur a terme traduccions de gran estil. El primer volum de la col·lecció va sortir a la primavera del 1923: va ser el *De la natura*, de Lucreci, un poema que exposava la filosofia d'Epicur, ple d'escenes sorgides d'una imaginació visionària.

En aquells primers anys va formar-se un corpus de traduccions com no n'havia existit en català modern: Lucreci, Ciceró, Plató, Sèneca, Tibul, Properci, els dos Plinis, Tàcit, Plutarc, Horaci, Ovidi, Demòstenes, Èsquil. Entre els primers col·laboradors, el poeta Carles Riba aviat es va consolidar com un dels humanistes més importants de la història de les lletres catalanes. Entre les seves nombroses traduccions d'aquells anys fundacionals s'imposa la que va fer de totes les tragèdies d'Èsquil, un exemple impressionant de recreació de l'estil arcaic i abrupte del poeta grec en una llengua moderna. Josep Maria de Sagarra s'hi va referir amb aquestes paraules:

> Carles Riba ha sabut donar tots els esgarips autèntics, tota l'arquitectura flamejant i tota la tensió nerviosa d'un dels poetes més brutals i més elegants que han existit al món. Carles Riba m'ha revelat a mi, tristíssim ignorant de la llengua grega, un Èsquil nou, un Èsquil amb una grandesa i una profunditat insospitades.[2]

Aquesta primera època de la «Bernat Metge», els anys fundacionals, es va tancar amb el desenllaç de la Guerra Civil, que va destruir el món d'on la col·lecció havia sorgit.[3] Quan es va produir el cop

d’estat, Cambó i Estelrich eren a l’estranger i, en assabentar-se de la revolució que havia esclatat a Catalunya, van donar suport als generals revoltats. Mentrestant, la Generalitat republicana va confiscar l’editorial per garantir-ne la continuïtat i va nomenar Carles Riba «comissari d’apropiació». El 1937 i el 1938 encara va sortir un volum per any, però la victòria dels nacionals va paralitzar l’activitat de la «Bernat Metge». Riba, expulsat de la Universitat de Barcelona, se’n va haver d’anar a l’exili. Cambó, que tot i la seva posició durant el conflicte, sentia menyspreu pel general i els seus seguidors, no va voler tornar a viure a Espanya. Estelrich actuava com a enllaç i intentava fer gestions amb les noves autoritats perquè permetessin publicar la col·lecció. Fora d’un volum aïllat, no va ser fins a la fi de la Segona Guerra Mundial, quan el règim va perdre els seus aliats feixistes i va haver d’assuavir la repressió, que la col·lecció es va tornar a publicar, valent-se de l’avantatge que anava directament a les cases dels subscriptors, sense disposar de cap permís específic de la censura.

Així, l’any 1946 va començar la breu època de la represa, que, després de les defuncions de Francesc Cambó, el 1947, i Joan Estelrich, el 1958, es va tancar del tot amb la mort de Carles Riba, esdevinguda el 1959. Posteriorment, sota la protecció d’Helena Cambó i el seu marit, Ramon Guardans, els volums van continuar sortint, a un ritme que solia oscil·lar entre els tres i els sis l’any. Arran de la desaparició dels fundadors, es va crear un Consell de Direcció format per hel·lenistes i llatinistes —Joan Petit, Josep Alsina, Miquel Dolç, Josep Vergés, a més de l’escriptor i corrector Joan Baptista Solervicens—, dins el qual cada vegada van pesar més els criteris acadèmics. Sense el ressò d’abans de la guerra, els nous llibres tenien una circulació reduïda, poca presència a les llibreries i un plantejament més erudit. Van ser els anys en què Miquel Dolç va traduir l’*Eneida*, de Virgili, i Jaume Berenguer, la *Història de la guerra del Peloponès*, de Tucídides, i en què van començar a publicar-se les nombroses traduccions de Manuel Balasch. Aquesta tercera època, que podríem anomenar la de la continuïtat, es va allargar ben bé fins al començament del segon mil·lenni, i els últims anys hi va tenir un paper central la directora editorial de la col·lecció, Montserrat Ros, també traductora d’Isop i de la *Ilíada*.

A partir d’aquell moment, diversos canvis institucionals van decidir el futur de la col·lecció. Enquadrada dins l’Institut Cambó a partir del

1999, i sota la direcció de Francesc Guardans, la «Bernat Metge» va ampliar la difusió per mitjà d'una col·lecció especial de quiosc que va tenir un gran èxit comercial. El 2017, amb el capital cultural acumulat durant dècades, va ser adquirida pel grup cooperatiu Som*. En aquell moment es va fundar La Casa dels Clàssics, l'entitat que dona continuïtat a la col·lecció i divulga els clàssics en tots els formats possibles. D'ençà de l'estiu del 2021, arran de la fusió d'Abacus i Som*, La Casa dels Clàssics és un projecte impulsat per Abacus.

Així ha començat la quarta època de la «Bernat Metge», l'època de La Casa dels Clàssics, caracteritzada per quatre fets. En primer lloc, la continuació de la col·lecció fundacional tal com s'havia consolidat, amb una regularitat de quatre volums nous cada any i amb l'aspiració de publicar els textos centrals que encara no s'havien traduït —d'Eurípides, Plató, Aristòtil, Ciceró i Sèneca, entre d'altres. En segon lloc, la voluntat d'augmentar la difusió de la «Bernat Metge», amb un increment considerable de la presència a les llibreries i al món digital. En tercer lloc, la creació de noves col·leccions més assequibles: la «Bernat Metge Essencial» (de clàssics grecs i llatins) i la «Bernat Metge Universal» (de clàssics de totes les literatures). I, en quart lloc, La Casa dels Clàssics desplega un seguit d'activitats —conferències, cursos, presentacions, clubs de lectura— i, especialment, el Festival Clàssics, que volen posar els clàssics al centre de la cultura del present. Així, aquesta quarta època lliga amb l'aspiració que tenien els fundadors de fer rebrotar l'herència dels segles.

Naturalment, entremig han canviat moltes coses, començant per la concepció mateixa dels clàssics. A la base de les reflexions fundacionals d'Estelrich hi havia un classicisme harmoniós i pacificador, d'arrel winckelmanniana, que lligava amb les suposades «qualitats pròpies del geni català», «el seny, la claredat, la contundència i la ironia».[4] Cent anys més tard, han guanyat pes les visions primitivistes i historicistes de l'Antiguitat, per no parlar de l'hegemonia dels estudis culturals, i aquell classicisme harmoniós tendeix a ser objecte, més aviat, de citacions irròniques. Què és rellevant, doncs, encara, de les bases sobre les quals la «Bernat Metge» es va aixecar? Fa cent anys, el projecte va néixer d'una afirmació. Afirmava el valor del patrimoni que hem rebut de les generacions passades i la importància de donar-li continuïtat en

català transformant-lo per mitjà de traduccions i interpretacions. També va néixer d'una aspiració: la d'allargar aquesta continuïtat cap al futur, de crear patrimoni per a les generacions que havien de venir. La «Bernat Metge» es basa en la idea que hi ha certes coses que són valuoses en si mateixes i que conserven aquest valor al llarg dels segles, encara que no sempre signifiquin el mateix, o justament perquè no signifiquen el mateix sempre. En un país com el nostre, dominat i globalitzat alhora, i en una època d'estimulació digital incessant i substitució constant d'unes novetats per unes altres, aquesta idea encara és més rellevant que fa cent anys. Continuar la «Bernat Metge» és una manera d'omplir-la de contingut.

[1] Aquest text es pot llegir dins: Bacardí, Montserrat; Fontcuberta, Joan; Parcerisas, Francesc (1998). *Cent anys de traducció al català (1891-1990). Antologia*. Vic: Eumo, p. 81.

[2] Recollit a: Sagarra, Josep Maria de (2001). *L'aperitiu*, 2 vols. (*Obra completa*, vol. 9 i 10). València: Eliseu Climent, vol. II, p. 16.

[3] Sobre aquest període, és fonamental el llibre: Franquesa, Montserrat (2013). *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

[4] Dins Bacardí, Fontcuberta i Parcerisas, *op*. *cit*. a la nota 1, p. 85.

visat.

tardor 2023

Els cent anys de l'editorial Joventut

Arianna Squilloni

Penses en l'editorial Joventut i quina imatge se t'acut? Quina imatge la representa? Potser cadascú de nosaltres en visualitzaria una de diferent... Per part meva, diré que penso en un far. I no només un de genèric, sinó un de ben concret: la torre d'Hèrcules.

Un far d'origen romà que es troba a la Corunya, i que és el far més antic encara en funcionament. Aquest far, tal com l'editorial Joventut mateixa, ho té tot: l'associació amb un nom mític —i d'alguna manera el nom d'Editorial Joventut és mític per a tota la gent que ha crescut amb els seus llibres—, l'antiguitat —els cent anys que celebra!— i la modernitat —les seves publicacions actuals no paren d'obrir camins.

La Torre d'Hèrcules acompanya els navegants pràcticament des del començament de la nostra era en un viatge aventurer. Aventura. És una altra paraula fonamental tant en literatura infantil i juvenil com en la història de Joventut. Des de fa un segle, l'editorial Joventut orienta nens, nenes, pares i mares en l'oceà dels llibres infantils i juvenils, i els posa a l'abast el més interessant del que es publica al món sencer i alhora promou algunes obres clau de producció pròpia.

A més a més, el símil del far lliga molt bé amb la passió d'aquesta editorial i del seu director per la navegació, no només metafòrica, sinó navegació literal, per mitjà de la col·lecció de publicacions nàutiques, que viu al costat del meravellós catàleg de llibres infantils i juvenils. Això fa pensar que la navegació de vegades es fa per aigües manses i d'altres per aigües turbulentes, tal com és a la vida, sobretot quan som infants i ens estem desenvolupant i descobrim el món.

Fa un segle sencer que Joventut navega per les publicacions infantils i juvenils, i a cada època ha aconseguit posar a l'abast dels lectors les obres més significatives del moment. I de vegades també les més

experimentals. L'exposició que es va inaugurar el dijous 28 de setembre als jardins del Palau Robert proposa un recorregut per les publicacions més emblemàtiques de l'editorial i així ens guia, també, per la història editorial de l'últim segle a Catalunya i a Espanya. Agraïm especialment la tasca de Mònica Baró, comissària d'aquesta exposició, que ha aconseguit resumir un ventall tan gran d'obres sense perdre el rumb en cap moment.

Aquest recorregut editorial comença amb un navegant del cel nocturn, el *Peter Pan*, de Matthew Barry*,* publicat per primera vegada en castellà per Joventut el 1925; continua per un altre jove navegant, el Jim Hawkins de *L'illa del tresor*, de Robert Louis Stevenson, un noi que no només ha d'enfrontar-se a la mar, sinó sobretot al temible i esmunyedís pirata John Silver.

A aquests dos llibres els va seguir la publicació de moltes altres novel·les que tothom té a la memòria, fonamentals a qualsevol biblioteca: *Alícia en terra de meravelles, Heidi, Pinotxo, Mary Poppins, Pippi Calcesllargues, Emili i els detectius* i tota la sèrie del *Club dels Cinc* —una sèrie en què, per cert, tampoc falten fars, com ara el far de la novel·la *Els cinc a les roques del diable.*

Moltes d'aquestes novel·les van sortir amb les il·lustracions originals. Tot i això, en uns quants casos l'edició de Joventut presenta noves il·lustracions, i això és fascinant perquè hi veiem aparèixer molts dels noms fundacionals de la il·lustració catalana, com ara Lola Anglada, que va il·lustrar *Alícia* i*Heidi* en un esplèndid exercici interpretatiu i alhora de definició del seu propi estil, marcat per l'amor per la natura al voltant de la seva estimada casa pairal. I, parlant de noms fundacionals de la il·lustració catalana, no hi podia faltar Joan Junceda, que per a Joventut va il·lustrar *Lau, les aventures d'un aprenent de pilot,* novel·la de Carles Soldevilla.

Tot parlant d'il·lustradors, podem continuar avançant al llarg dels anys fins als setanta, al mateix temps que passem de la novel·la a l'àlbum il·lustrat.

I vet aquí que ens trobem davant d'un descobriment s-e-n-s-a-c-i-o-n-a-l, un descobriment que hauria d'aparèixer als millors estudis literaris, antropològics i psicològics de qualsevol universitat que mereixi aquest nom. Prou que toca celebrar aquesta exposició i els

cent anys de l'editorial Joventut, perquè, encara que no hi hagués totes les raons anteriors, hauríem de celebrar-la ni que fos pel fet d'haver publicat per primera vegada un personatge com el que ara us presentaré. De qui es tracta, doncs?

Parlo de l'arribada d'un personatge únic i precursor, de la Bombolleta, l'elefanteta rosa tan petita que es pot amagar sota una fulla de pastanaga. L'elefanteta que la Montse Ginesta va imaginar i que Joventut va publicar el 1975.

Si sou apassionats de la literatura infantil, digueu-me si no es tracta d'una troballa senzillament al·lucinant. Això significa que el *Pomelo*, de Ramona Badescu i Benjamin Chaud, no va ser el primer elefantet rosa que viu en un hort. És com si amb Bombolleta, Montse Ginesta hagués trobat un personatge arquetípic, col·locat en un lloc màgic de la ment humana.

És com si ara calgués tornar a escriure i dibuixar les cartes del tarot o revisar els manuals de símbols per afegir-hi el nom d'una elefanteta rosa que cap al palmell de la mà, una imatge arquetípica de l'ésser humà quan pensa amb l'esguard innocent de qui té al davant seu tot el món per descobrir i tot l'amor i la tendresa que cal donar a qualsevol criatura. En lloc de projectar la silueta de Batman com un far lluminós al cel de les nostres ciutats per fer-nos sentir que hi ha algú que ens protegeix i guia, hauríem de projectar la silueta d'una adorable elefanteta rosa com a protecció dels nostres pensaments més tendres i dolços.

És així: l'existència de la Bombolleta és un fet sensacional. Ens diu que la vida és plena de referències entrellaçades.

La Bombolleta, que ens condueix al territori de la tendresa —una tendresa, a més, plena de joiosa vitalitat— troba ressò en altres obres emblemàtiques de l'editorial, com ara *Bon dia, estimada balena*, de l'alemany Achim Bröger, il·lustrat per Gisela Kalow, que des del 1978 reposa en una infinitat de tauletes de nit de nens i nenes, i que un cop més ens acosta al mar. O també ressona en les obres de la sèrie de *Llibres del petitó*, de l'anglesa Hellen Oxenbury, que ens acompanya des del principi dels anys vuitanta. I també ressona en el clàssic modern *El cassó del Gerard,* el llibre amb què la francesa Isabelle Carrier troba una imatge concreta per explicar amb

gran claredat el que passa quan un nen es comporta d'una manera diferent del que considerem normal. Aquest llibre s'ha convertit en un favorit de moltes escoles, potser en la mateixa línia d'obres com *Per quatre cantonades de no res*, de Jérôme Ruillier, que, ves quina casualitat, és parella de l'Isabelle i hi comparteix editorial en català i castellà... Quina deu ser?

Ara bé, la Bombolleta no ens conduïa només a la tendresa, sinó també al territori de les referències entrellaçades. En aquest àmbit, l'editorial Joventut va ser pionera quan va traduir els viatges del japonès Mitsumasa Anno. Llibres d'imatges sense paraules on un genet recorre el Japó, però també Itàlia i Europa, i genera àlbums en què el lector pot perdre's buscant detalls i personatges dins de paisatges dibuixats per un viatjant que ve d'un altre continent i que es deixa sorprendre per tot allò que troba al seu camí.

En aquesta línia d'il·lustració detallista, en què els lectors poden buscar petits detalls i un munt de llocs reals i obres d'art, Joventut ha publicat també llibres de producció pròpia, com ara *Un passeig amb el senyor Gaudí* (2013), escrit i il·lustrat per Pau Estrada, un llibre que, gràcies a les vuit edicions en diferents idiomes, porta l'obra d'aquest arquitecte genial a llars de gent provinent dels més llunyans racons del món com a record de la seva visita a Barcelona.

Acabant aquest recorregut pel catàleg històric de Joventut, potser el lector s'ha adonat que hi ha un elefant a la sala. I aquesta vegada dic elefant pensant en un elefant gegantí, en un elefant de debò, no pas en la petita Bombolleta. Qui és, l'elefant a la sala, ara mateix? Quin personatge no he esmentat, encara? Qui m'he deixat?

Tintín, naturalment. Què es pot dir de Tintín que no s'hagi dit abans? Què es pot dir, quan els volums de les seves històries es troben pràcticament a totes les llars del món? Des del 1958 ens acompanya a l'hora d'imaginar les més apassionants aventures per llançar-nos a viure amb empenta l'aventura quotidiana que és aquesta vida.

Ben pensat, aquesta frase es podria fer servir com a tancament perfecte d'aquest recorregut, tot i que la història de Joventut és una història viva i, per tant, aquest text ha de quedar obert, mentre el rellancem per mitjà de l'aventura i del còmic. I és així que en anys recents Joventut ha inaugurat una col·lecció de còmic infantil que ha

trobat de seguida un públic que l'acull amb passió. Així, des del 2018 ens acompanyen les aventures marines de *Narval i Medu*, de Ben Clanton, i personatges com *El carter de l'espai*, de Guillaume Perreault, que ens conviden tant a submergir-nos en les profunditats del mar, com a enlairar-nos volant fins a dalt del cel. En conclusió, tant si som lectors petits, joves o grans, estic segura que podrem continuar gaudint de tots aquests viatges gràcies a la llum que sempre ens dona el far de l'editorial Joventut.

visat.

tardor 2023

Francesc Parcerisas. La traducció com un virus que s'escampa

Nina Valls

Francesc Parcerisas (Barcelona, 1944) és poeta, assagista, traductor i crític literari. Llicenciat en Filosofia i Lletres per la Universitat de Barcelona (1966), va ser lector d'espanyol a la Universitat de Bristol (1969-1972). És doctor en Teoria de la Traducció per la Universitat Autònoma de Barcelona, de la qual, a més de professor, va ser degà de la Facultat de Traducció i d'Interpretació. Va dirigir la Institució de les Lletres Catalanes (1998-2004) i del 2010 al 2016 en va ser el degà. Com a poeta, ha publicat *Triomf del present* (1992), que recull la poesia escrita fins el 1983; *L'edat d'or* (1984); *Focs d'octubre* (1992); *Natura morta amb nens* (2000), *Dos dies més de sud* (2006), i *Seixanta-un poemes* (2014). Per l'obra poètica ha rebut nombrosos premis, com el Carles Riba (1966), el de la Crítica Catalana de poesia (1983), la Lletra d'Or (1992) o el premi de la Crítica Serra d'Or de poesia (2015). En assaig, ha publicat *La primavera a Pequín* (2013, Premi Llibreter), *Un estiu* (2018) i *La tardor em sobta* (2022).

Paral·lelament, Parcerisas fa més de cinc dècades que es dedica a la traducció. Ha traduït obres de l'italià, del francès, del castellà i, fonamentalment, de l'anglès al català i al castellà. Entre la cinquantena de traduccions al català que ha fet, cal destacar-ne *El hòbbit* (1981) i *El senyor dels anells* (1986-88), de J.R.R. Tolkien; i també *Cathai* (1985), *Un esborrany de XXX cantos* (premi Cavall Verd Rafel Jaume de traducció poètica l'any 2001) i *Els cantos pisans* (2016), d'Ezra Pound. De l'italià n'ha traduït autors com Cesare Pavese i Leonardo Sciascia, i de l'anglès, obres d'Edgar Allan Poe, de Scott Fitzgerald, de Dylan Thomas, de Sherwood Anderson, de Rebecca West o de Seamus Heaney (premi de la Crítica Serra d'Or de traducció poètica el 1992). Ha escrit diversos assajos sobre traducció, com *Traducció, edició, ideologia* (2009) i *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*, premi internacional d'assaig Josep Palau i Fabre (2013).

Els anys de formació: lectures, escriptura i la imatge de Hemingway

Nascut en el si d'una família de la burgesia comercial, Francesc Parcerisas va créixer en un entorn en el qual hi havia llibres. A casa n'hi havia força i, entre els adults, hi havia grans lectors, com la mare o l'oncle patern. Mai no van posar obstacles perquè les criatures llegissin. En aquells anys, a la segona meitat dels quaranta i primeria dels cinquanta, tampoc no hi havia gaires altres maneres d'entretenir-se, més enllà de la ràdio. Per tant, llegir era força consubstancial. La formació lectora d'aquells anys va ser sobretot en castellà, amb la «Colección Juvenil Cadete», en què va llegir *Mujercitas* i llibres de Verne, Dickens, etc. «Ara sé que eren obres adaptades. Però en aquell moment no era gens conscient que aquells llibres fossin traduccions, ni tampoc del fet que hi havia llibres en català i en castellà. La majoria eren en castellà.» A diferència dels llibres d'adults que hi havia en català, de la col·lecció «A Tot Vent», les obres de Maragall o els «Quaderns Literaris» –que eren del seu oncle i que més endavant ha pogut conservar–, no se n'havien conservat d'infantils i juvenils en català. «No vam ser lectors del Folch i Torres, ni sé si el meu pare ho havia estat. Faig al·lusió al meu pare, perquè la paterna era la part catalana de la família.»

Tampoc no va hi posar traves, més aviat al contrari, quan, una mica més gran, ell i alguns companys d'escola van tenir la iniciativa de fer una revista. La família tenia un negoci de tapisseries i catifes, Can Tronc. «Era un negoci que venia d'abans de la guerra, que va prosperar als anys trenta, i molt, a la postguerra i amb el principi del turisme. I que es va ensorrar, com altres negocis, amb l'aparició del *prêt-à-porter* de l'interiorisme; un món que suposo que al final dels seixanta, setanta, va anar en decadència i va haver de plegar». Ell aprofitava els diumenges, que la botiga era tancada, per anar a mecanografiar els articles, en ciclostil, de la revista escolar. «Era una revista una mica poca-solta. Devíem tenir catorze o quinze anys i érem un grupet de l'escola. Curiosament, aquí vam començar a introduir textos en català. Nosaltres parlàvem el "català que ara es parla", diguem-ne, tal com raja. Però, naturalment, érem conscients que no en sabíem. Vaig preguntar a casa, al meu pare i al meu oncle –que eren els qui havien tingut una mica d'instrucció, però no estudis superiors– si podien corregir el català, però em van dir que no en sabien prou. Ells no s'havien dedicat mai a les lletres i llavors van

buscar algú, un home que en sabia més, un conegut de la família, que ens corregia els textos. Ara sembla difícil d'explicar, que gent de catorze, quinze, setze anys, per tant, adolescents, prelletraferits en certa manera, que volien fer una revista i volien escriure en català, no només no tinguessin les eines, sinó que no sabessin a qui adreçar-se perquè allò sortís amb un mínim de correcció.»

Quan va haver de decidir què volia estudiar, Parcerisas no sabia què fer. Únicament tenia la imatge, més que no pas l'ambició, de ser com Hemingway. «Volia tenir una barba i una pipa, viatjar pel món i fer reportatges. Devia haver llegit alguna cosa sobre Hemingway, que era un escriptor força popular a l'Espanya de l'època.» En aquell temps, només hi havia una escola oficial de periodisme a Madrid i hi va anar a fer un examen d'ingrés, però no el va aprovar i es va quedar amb la cua entre cames, perquè s'havia fet algunes il·lusions. Finalment, es matriculà a Filosofia i Lletres, que era el més similar que hi havia a Periodisme, amb cursos més generals, que incloïen Literatura. «Vaig tenir una doble sort: la primera, haver suspès a Madrid, perquè, si no, avui potser seria un fatxa rematat. Ara sé que aquella era una escola del règim, franquisme NU I CRU. Si hi hagués anat, jo, que ja venia adoctrinat per la meva infantesa, ara escriuria sobre la Romería del Rocío, els toros i no sé quantes coses. O sigui que va ser una sort. La segona va ser que, entrant a la universitat, hi vaig trobar un caliu: molta gent amb la qual de seguida ens vam avenir i fer amics: Carles Miralles, Josep Miquel Sobrer, Pepito Benet, Marfany, Josep Elias, Joaquim Mallafrè... Aquells anys de la universitat, els recordo com de gran engrescament. Van ser els anys de la Caputxinada, d'una gran politització. Passàvem moltes hores al bar, muntàvem barricades perquè no entrés la policia. Hi havia molta agitació i també algunes classes molt bones. I, després, sobretot això: el contacte amb els companys, l'intercanvi de lectures, que era d'on més aprenies».

Primeres traduccions: amb una sabata i una espardenya

En aquell temps no s'ensenyava gens de literatura catalana a la universitat. Parcerisas, que va seguir els cursos de literatura espanyola, va tenir Antoni Vilanova com a professor, que fou qui el va introduir en el món de la traducció. Li havia encarregat algunes feines i un bon dia li va preguntar si voldria traduir. Ell mai no hi havia pensat. Tenia un bon coneixement de francès i Vilanova li va fer traduir del francès al castellà una novel·la hongaresa, *Historia de*

mi mujer, de Milan Füst, que va publicar Lumen a la col·lecció «Palabra en el Tiempo», que Vilanova dirigia. «És a dir, molt probablement Vilanova em va voler ajudar a fer una carrera, a introduir-me en el món literari, cosa que jo sempre li vaig agrair moltíssim. De la mateixa manera que Blecua també va ajudar molta gent a sortir a fora, cap als lectorats de les universitats estrangeres.»

Més endavant, fou Francesc Vallverdú, a Edicions 62, que li va encarregar les primeres traduccions al català al final dels anys seixanta: *El company* i *La teva terra*, de Cesare Pavese, i després, *A cadascú el que és seu*, de Leonardo Sciascia. «En aquell temps, el meu italià era com el meu català a catorze anys. I el meu català, amb vint-i-pocs anys, tampoc no era gran cosa. Tot ho fèiem amb una sabata i una espardenya. I, de vegades, amb dues espardenyes, sense la sabata, i donant per fet que després Edicions 62 ho revisava i corregia. No puc estar més agraït a Antoni Vilanova per introduir-me en el món de la traducció i a Francesc Vallverdú per fer-me aquests encàrrecs. Hi havia una cosa que no sé si s'ha perdut: una gran cooperació, companyonia, entre generacions. Tothom s'ajudava. Si veien que volies treballar en aquestes coses –i a mi em feia una il·lusió tremenda!– ens ho donaven, encara que allò fos un xurro. Suposo que sabien que aquella no seria una traducció com la que podia fer algú que n'hagués sabut molt més. Ara bé, el que es cobrava també era misèria i companyia. I, de fet, Campmany, Pedrolo, Carme Vilaginés... Hi havia molta gent –de les generacions anteriors– que s'hi posava i tampoc no ho havia fet mai. Hi havia la necessitat de posar la literatura al dia. Això va ser una gran escola, un aprenentatge a cops.»

Traducció i ensenyament: etapes que s'alternen

Després d'aquestes primeres traduccions, els encàrrecs d'Edicions 62 van continuar. Va traduir alguns assajos com *El manierisme,* d'Arnold Hauser (1969); *Misticisme i lògica*, de Bertrand Russell (1969); *Crítica de la tolerància pura*, de Herbert Marcuse (1970), *La galàxia Gutenberg*, de MacLuhan (1973). Curiosament, «*El manierisme* de Hauser no s'ha publicat mai. Ara que el fons de 62 ha anat a la Biblioteca de Catalunya, l'han catalogat i han trobat aquest mecanoscrit. Vull mirar de rescatar-lo perquè és un llibre molt bo i molt interessant. La traducció, no ho sé, però el llibre és molt important i, segurament, es podria publicar.»

L’any 1969 se’n va anar a Bristol a fer de lector i s’hi va estar tres anys. «Durant aquests anys, vaig traduir una mica, però poc. Tenia les classes i no ho necessitava tant. Vaig traduir al castellà per a Seix Barral alguns llibres de Doris Lessing, que començava a estar de moda. No sé si havia sortit *El quadern daurat*. Vaig traduir els dos primers llibres de la tetralogia d’*Els fills de la violència*.» Després de l’estada a Bristol, Parcerisas va viure a Eivissa set anys, del 1972 al 1979. «En aquella època em vaig dedicar exclusivament a traduir. Vaig traduir molt i de tot, al català i al castellà. Tot el que em donaven. De fet, vaig traduir més al castellà, perquè hi havia més mercat i tenia més encàrrecs.» També va fer incursions en l’ensenyament. A Eivissa només hi havia un institut i, de tant en tant, el cridaven per fer suplències de literatura, d’anglès, de francès. Aquestes substitucions van possibilitar que l’any 1979 –el primer cop que es van convocar oposicions de Llengua i Literatura catalanes—, quan es va introduir el català a l’ensenyament, tragués una plaça de catedràtic d’institut. «L’ensenyament i la traducció són una mica etapes que s’alternen: quan em dedicava a l’ensenyament a Secundària, naturalment traduïa menys. Tot i que és quan vaig traduir *El hòbbit* i *El senyor dels anells* i vaig fer alguna altra cosa per a La Magrana.»

Tolkien s’ha d’esperar uns quants anys

Parcerisas va girar al català *El senyor dels anells*, de J.R.R. Tolkien, al llarg de quatre anys. «Havia llegit *El hòbbit* i *El senyor dels anells* quan vivia a Eivissa. Per tant, abans de l’any 1979. Com que em guanyava la vida fent això, una de les vegades que vaig venir a Barcelona a fer la gira de les editorials buscant feina, vaig anar a Seix Barral i a *La Vanguardia* a proposar-los de traduir-ho. De seguida digueren que no. Aleshores no ho vaig entendre: vaig pensar que eren uns sòmines, perquè era un llibre que ja tenia molt d’èxit i se n’havien venut milers i milers d’exemplars en anglès. Més endavant, ho he entès: era l’inici de la transició, les primeres eleccions, etc., i totes les editorials feien col·leccions d’assaig polític sobre els sindicats, el comunisme, l’anarquisme, la Pasionaria, Frederica Montseny… Per tant, que tu els volguessis engaltar un llibre costós de fer, que s’havia de traduir de l’anglès, en què sortien nans, elfs, hòbbits amb els peus peluts, els devia fer dir: aquest paio està tocat! Ve d’Eivissa i s’ha pres un LSD de més.»

No va ser fins anys més tard, als vuitanta, que, amb la introducció del català al Batxillerat i l'aparició de les lectures obligatòries, la col·lecció «L'Esparver», que publicava llibres traduïts al català adreçats a joves, li va fer l'encàrrec de traduir *El hòbbit* i va funcionar molt bé. Al cap d'uns quants anys va ser l'editorial Vicens Vives –que és una editorial de llibres de text i no de literatura!– que li va demanar de traduir *El senyor dels anells*. Que no només va funcionar bé, sinó que, quan van ensopegar amb l'aparició de les pel·lícules, encara va anar molt millor.

«No és una traducció gaire difícil. Sembla que ho hagi de ser, però no ho és. Tolkien escrivia amb una prosa molt clara, neta i ben estructurada. És cert que hi ha tota la qüestió dels noms, dels tractaments, de les cançons, les endevinalles, les runes... Un seguit de coses que la compliquen! Però potser també és la part més divertida de la traducció. El que passa és que, com que era un llibre tan llarg, passen anys i llavors no recordes què vas posar dos anys abans en aquella descripció. Per sort, aquest va ser en el moment que va aparèixer la informatització. Per recomanació enfervorida de Tísner i de Jaume Fuster, em vaig comprar una màquina d'escriure electrònica ETB 300, que incorporava una pantalla i processador de textos, i això va facilitar molt la feina».

Dirigir una col·lecció de traduccions literàries

Del 1986 al 1993, Francesc Parcerisas va ser el director literari de les traduccions catalanes de la col·lecció «Clàssics Moderns» de l'editorial Edhasa. Al capítol «Confessions d'un director literari», de *Sense mans. Metàfores i papers sobre traducció*, hi explica l'experiència d'intentar fer una política de traduccions acceptant els equilibris que cal fer entre la programació ideal que un faria, els imperatius econòmics, l'acceptació del públic, la competència del mercat... i l'atzar. Un dels elements de la política de traduccions que va voler dur a terme a «Clàssics Moderns» era aprofitar traduccions publicades per donar un sentit de continuïtat històrica a la col·lecció i fer-les conviure amb traduccions noves. Un sentit que entronca amb la important tasca de traducció duta a terme per les editorials catalanes d'abans de la Guerra Civil i que la MOLU va reprendre als anys vuitanta amb la intenció d'oferir les millors obres de tots els temps i construir un repertori sòlid i durador de traduccions.

Parcerisas considera que és un error tornar a traduir de cap i de nou totes les obres per adaptar-les a la llengua actual sense mirar les traduccions existents. Potser es poden llimar, revisar, però és bo poder-les aprofitar, sempre que parlem d'una bona traducció. «Quan llegia traduccions clàssiques dels anys trenta com el Dickens de Carner d'*Els Papers del Club Pickwick*, de Proa, o *Crim i càstig*, d'Andreu Nin, potser les llegia amb una certa estranyesa, però és que el meu català era pobríssim. Tanmateix, podia seguir el text i si hi havia res que no entenia, que normalment era una cosa lèxica, la buscava: una paraula que ha caigut en desús, que s'ha fet antiga. Això sempre m'ha fet apreciar les traduccions antigues. Sobretot perquè jo he estat molt enderiat a reunir les traduccions que s'havien publicat abans de la guerra, als anys vint i trenta. En aquestes col·leccions, hi ha coses fantàstiques! No entenc que hi hagi gent que digui que el català dels anys trenta és incomprensible. Aquesta gent és capaç de llegir *Aloma* o Puig i Ferrater, ja no em fico amb Carner, que potser és més difícil de llenguatge, o alguns articles de Riba que són molt difícils de llegir, perquè Riba, déu-n'hi-do! Però la primera Rodoreda, Puig i Ferrater, Soldevila, Espriu... A mi em sembla que tot lector ha de tenir aquesta capacitat. Si podem llegir, en castellà, Galdós, Larra, Bécquer, o, en anglès, Jane Austen o Virginia Woolf; nosaltres no hem de poder llegir un autor d'aquests? No hi ha cap motiu pel qual hàgim de negar aquesta capacitat als lectors en català. De vegades, sembla com si els editors ho haguessin de donar tot mastegat i el lector no tingués capacitat per aprendre expressions que no fa servir. Jo vaig intentar jugar recuperant alguna traducció i fent-ne de noves. Però, bé, tampoc no en vam recuperar tantes».

Entre els molts llibres publicats a «Clàssics Moderns» hi ha*Venus i Tanhauser*, d'Aubrey Beardsley, que va traduir Parcerisas mateix amb el pseudònim de Corvo & Myer (que és una modificació dels segons cognoms dels seus pares, Corberó i Mier). «És un llibre curtet que vam fer d'avui per demà. Beardsley és un gran il·lustrador, molt conegut. Havia estat molt de moda quan aquí hi va haver una mica de *revival* del Modernisme anglès. Va escriure molt poc. Alguns articles i aquesta novel·leta, que és un entreteniment: un llibre eròtic i, alhora, antieròtic, perquè no passen totes les coses que solen passar en aquesta classe de llibres. Arribàvem a Sant Jordi que havien de sortir tres o quatre novetats i ens en faltava una. Jo devia tenir la traducció a mitges i la vaig acabar a correcuita, vaig demanar

un petit pròleg a Joan Perucho i, després, amb Neus Porta vam buscar tots els llibres d'il·lustracions de Beardsley. Era una època en què encara es podien piratejar! Vam passar dues o tres nits, allà, a l'editorial, retallant, fotocopiant i fent la maqueta, sense cap permís de res. Jo trobo que és un llibre fantàstic! Va quedar molt bonic!»

«Si he de ser sincer, he de dir que moltes de les coses que vaig introduir a "Clàssics Moderns" pensant que tindrien més èxit, no en van tenir. O no en van tenir, almenys, de manera immediata, perquè el gust del públic segurament no coincideix amb el meu, que potser és més anglès.» Per exemple, «a mi m'agradava molt *El Turó de Watership*, de Richard Adams, que va traduir Montserrat Solana (1989). És una història de ciència-ficció sobre la destrucció de la civilització que té per protagonistes els conills. Com un Orwell però amb conills. A Anglaterra va tenir un gran èxit i, aquí, en canvi, no gaire». El mateix va passar amb *El vent entre els salzes* (1990), de Kenneth Grahame, traduït per Jordi Arbonès, un llibre juvenil en què els animals parlen, amb un fons moral. «És una cosa molt anglesa i aquí no funciona gaire bé.» Però el cert «és que en aquesta col·lecció vaig fer el que vaig voler, a més, és clar, de les obres aconsellades per l'editorial, que s'havien publicat en castellà i havien funcionat molt bé».

Traduccions, versions i variacions

L'any 1985 va publicar *Cathai*, d'Ezra Pound, en un recull editat per Empúries. Pound és un autor que sempre li ha interessat, sobretot la faceta d'introductor de l'orientalisme (del Japó i la Xina, més que no pas de l'Índia) dins del Modernisme anglès, el moviment de renovació de la poesia anglesa de les primeres dècades del segle xx. Pound va tenir una gran influència en els poetes nord-americans més joves. Aquest volum en concret és peculiar. «Cathai vol dir la Xina. És un dels noms de la Xina, el que feia servir Marco Polo, em sembla. És un recull de versions de poetes xinesos antics. Pound no era un orientalista, però va ser el marmessor del fons d'Ernest Fenollosa. Aquests poemes primer havien estat traduïts al japonès, Fenollosa en va fer esborranys a l'anglès, que Ezra Pound va posar en solfa. I llavors els vaig traduir de l'anglès al català.» Fenollosa, a més, va escriure el llibret *The Chinese Character as a Medium for Poetry* i Ezra Pound n'explota la idea en aquest llibre, que publica com una obra pròpia. De fet, s'ha dit que aquestes aparents traduccions de textos orientals antics cal veure-les sobretot com a experiments

poètics de Pound. «És clar, aquesta és la gràcia. A mi m'interessa això, com arriba, com es filtra. Jo vaig ser més discret que ell. Podia haver-hi posat: Francesc Parcerisas, *Cathai*. Vaig ser més estricte perquè a mi m'interessava traduir el llibre de Pound, els poemes que ell va publicar com a *Cathai*, amb una explicació. Em vaig il·lustrar una mica, perquè avui ja hi ha molts estudis i se sap que d'aquests poemes, n'hi ha que s'assemblen als originals i n'hi ha que no.»

«Això és una mica el mateix que va fer Marià Manent», comenta Parcerisas. Recordem, tal com s'explica al *Diccionari de la traducció catalana*, que el 1928 aquest autor va publicar *L'aire daurat*, «volum de versions de poesia xinesa fetes a partir de traduccions franceses i angleses. Tot i que en va respectar els "originals" i en va oferir informació històrica, *L'aire daurat* s'articulava coherentment com si es tractés d'un llibre propi.» Posteriorment, el 1967, en va publicar una segona mostra a *Com un núvol lleuger*, concebuda en les mateixes línies que la primera.«Manent, que no sabia xinès, va traduir de l'anglès. Llegia i traduïa de l'anglès. Allò que li semblava que podia adaptar, ho adaptava. La traducció també és això: com una mena de covid que s'escampa arreu, però que adopta a cada lloc unes variants determinades.»

Al llarg dels anys, Parcerisas ha continuat traduint Pound. L'any 2000 va publicar *Un esborrany de XXX Cantos*, a Edicions 62, i el 2016 *Els cantos pisans*, a Adesiara. «Sí, sempre m'ha interessat el personatge: és estrany, curiós, tèrbol, però també genial. És una frontissa en la poesia anglesa moderna. Hi ha un abans i un després d'ell. Significa la modernització de la poesia: la parla més vulgar, prescindir de la mètrica i dels sonets. Era un home interessat en la pintura, en la música, en els autors llatins i grecs, en el Renaixement, en l'Orient... En algun moment, temps enllà, m'havia proposat de traduir tots els *Cantos*. Però és una feinada i no és agraïda com d'altres.» Aleshores, d'entrada va fer els primers trenta i, més endavant, es va animar a fer-ne més. Va triar els «Cantos pisans perquè són els que tenen més unitat. És una obra important. El pots llegir i no saps mai ben bé de què parla. Però és ple d'imatges i de suscitacions, i això és interessant.»

Aquesta idea que difumina o fa confusos els límits entre l'obra pròpia, les traduccions, les versions i, fins i tot, les variacions de poemes, també és present en l'obra poètica i assagística de Parcerisas. Seguint el fil de la poesia xinesa antiga que ens arriba de

la mà de Parcerisas (a través de Pound) o de Manent (segons les traduccions angleses), *La primavera a Pequín* també intercala versions de versions de poemes xinesos d'autors clàssics com a contrapunt poètic a les observacions quotidianes de la seva estada a la capital xinesa. Però, molt abans, al poemari *L'edat d'or*, publicat per Quaderns Crema (1984) i considerat una fita en la poesia catalana de les últimes dècades del segle passat, hi va incloure quatre poemes d'altres autors: en forma de variació (del poema «Taormina», inclòs a *Carrussel sicilià*, de Lawrence Durrell), en forma de traducció (del castellà, del poema «Als quaranta anys», de l'amic i poeta Josep Elias) i en forma de versions (de dos poemes de Iannis Ritsos a partir de la traducció anglesa de Nikos Stangos).

Aquesta qüestió de les traces de la poesia continua interessant vivament Parcerisas i l'esperona molt a escriure un nou llibre. «Aquest estiu, he escrit sobre aquesta empremta: l'any 1976 vaig anar a Grècia, al Peloponès. Com que no sé grec, em vaig comprar un llibre en anglès, *Selected Poems* de Iannis Ritsos, de Penguin, per llegir un poeta grec sent allà. Tinc marcat que a la platja de Nauplion hi vaig traduir alguns d'aquests poemes que llegia en anglès i que em semblaven fantàstics! Per això, els vaig incloure en aquell recull meu: explico que són una versió al català segons la traducció anglesa, però és com si els hagués fet jo. Aquests dos de Ritsos, si puc, els tornaré a posar en el llibre que escric ara. Els mateixos poemes en un altre llibre. He estat llegint, altra vegada, Ritsos, Kavafis i Iehuda Amikhai, que són tres poetes que m'agraden molt, per aquesta cosa mediterrània, de la mar i la mitologia.»

L'eufonia i els llibres per llegir als infants

L'eufonia és una altra qüestió molt rellevant en la traducció, no només en poesia, sinó també en obres pensades per dir-les en veu alta, com ara *El Nadal d'un nen a Gal·les*, de Dylan Thomas. Parcerisas un estiu es va posar a traduir aquest conte i després va intentar, sense èxit, que alguna editorial s'hi interessés. «Thomas és sempre molt complicat, molt enrevessat, difícil de llegir. Però aquest és un llibre per a nens. De fet, no és un llibre: és una audició. Feia moltes coses per a la ràdio. I tenia una veu! A partir d'una casset en què Thomas recitava el conte, jo, més que del text, traduïa del que ell deia.» Parcerisas en llegeix l'inici, que és estupend. «Això ho has de llegir i ho has de posar d'una sola tacada. Cal trobar una frase que tingui aquest mateix ritme, aquesta mateixa manera de dir. No és un

llibre perquè el llegeixin les criatures. És més aviat perquè un adult el llegeixi a la canalla. El nen seu i el gran l'explica. A mi això sempre m'ha agradat molt.» Considera que això és important perquè hi ha una gran riquesa lèxica i sintàctica, i així les criatures s'hi familiaritzen. En aquest sentit, Parcerisas recorda el llibre *Just So Stories*, de Rudyard Kipling, en una traducció al castellà de Marià Manent amb el títol de *Precisamente así*. «Són contes per llegir als nens. A més a més, hi ha dibuixos i altres textos que diuen coses com "Si et fixes en el dibuix, veuràs que aquí sota hi ha... Una cosa fantàstica!» El conte de Thomas el va tenir molts anys en un calaix. Intentava que algú el publiqués i no ho aconseguia. Finalment, l'any 2008 l'editorial Viena es va decidir a publicar-lo, amb il·lustracions precioses de Pep Montserrat.

Reflexions entorn de la traducció

Com a professor a la universitat durant prop de trenta anys, Parcerisas va dedicar-se fonamentalment a ensenyar traducció de l'anglès al català. Els últims anys també impartia classes en un màster en una matèria que recollia una mena de «moments estel·lars de la traducció» amb la intenció de fer entendre d'on ve. «Una traducció sempre és d'una manera determinada perquè al darrere hi ha uns motius. Sempre és important preguntar-se el perquè: per què es tradueix? Per què es tradueix en un moment determinat? Per què es tradueixen unes coses i no unes altres? Per què tradueix aquesta i no una altra persona?» Parcerisas hi va reflexionar quan va fer la tesi, en què estudiava les traduccions de la *Bíblia* i de l'*Odissea* al català. «Jo, que no sé res de la *Bíblia* i que no sé grec i, per tant, no em podia ficar amb els originals, sí que podia treballar sobre dos grans textos que no tenen original, perquè la *Bíblia* no la va escriure ningú i l'*Odissea*, tampoc. Són simplement tradicions que s'han *cosificat* en un material, que en aquest cas són llibres, i que després cadascú ha interpretat una mica a la seva conveniència, els catalans, els protestants, etc.» D'aquestes classes de màster i d'aquestes reflexions en va sorgir el llibre *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*. Els temps han canviat molt des que Parcerisas es va iniciar en el vell ofici de torsimany –potser el més antic del món– amb una sabata i una espardenya. Amb tot el bagatge i coneixement profunds que duu a l'esquena, considera que la traducció a Catalunya viu un bon moment. «Es tradueix molt, es tradueix bé, la preparació de la gent és molt millor en tots els sentits, tant pel que fa

a la formació crítica com en llengües.» Per bé que aquesta edat d’or subsisteix sempre en un ecosistema d’una gran fragilitat.