

" Teatre i Traducció "

Feliu Formosa Torres

**Lliçó inaugural del curs acadèmic 2001-2002
De la Facultat de Traducció i Interpretació**

Barcelona, 29 d'octubre del 2001

" TEATRE I TRADUCCIÓ "

LLIÇÓ INAUGURAL DEL CURS ACADÈMIC 2001-2002
A CÀRREC DE FELIU FORMOSA, PROFESSOR DE LA FACULTAT
DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Fa quatre anys, en aquesta mateixa sala, vaig fer una intervenció que vaig titular: "La traducció teatral: del drama a l'escena". El text, convenientment revisat, va ser publicat el setembre del 1999 al número 2 de la "Revista d'Igualada", que dirigeix l'expresident de la Diputació de Barcelona, exvicepresident del Parlament de Catalunya i novel·lista Antoni Dalmau. En aquella ocasió, vaig fer referència a un fet sobre el qual voldria insistir: en el camp de la traducció literària i teatral, em resulta difícil teoritzar sobre una feina de molts anys en què han intervingut la meva relació professional amb altres tasques escèniques (com a director i actor) i la meva relació amb la traducció en general. Quan, fa sis anys, vaig començar a donar classes en aquesta Universitat, ben poques vegades havia entrat en contacte amb cap reflexió purament teòrica sobre el fet de traduir. I em va sorprendre que, dins el món acadèmic, hi hagués persones que es dediquessin preferentment a la reflexió sobre la traducció sense exercir habitualment l'ofici de traductor. És un fet que la teoria de la traducció pot abastar un amplí ventall de reflexions que van des de definir l'essència del fenomen fins a analitzar, aprendre i transmetre les estratègies que permeten la translació d'un text des d'una llengua de partida a una llengua d'arribada. Però cal dir que el meu contacte amb la teoria ha estat circumstancial i que, en la majoria dels casos, m'ha servit per confirmar tot el que venia fent en més de trenta anys d'ofici. Sempre es pot dir que potser hauria arribat més fàcilment o més directament a unes

determinades pràctiques, si prèviament les hagués sustentades en reflexions teòriques. Però, d'altra banda, penso que la majoria de les grans traduccions literàries de la història han estat realitzades per persones que provenen del camp de la creació i que d'aquesta activitat primordial els prové la capacitat indiscutible de recrear textos escrits en altres idiomes, uns textos amb els quals tenen molt sovint alguna mena d'afinitat com a creadors. I encara més: penso que, en el transcurs de la tasca de traductor, es passa per una sèrie de consideracions que podrien ser objecte de teoria i que s'imbriquen en uns recursos d'ofici que dóna la pràctica i que augmenten amb l'exercici d'aquesta pràctica. Aquesta és, en tot cas, la meva experiència, i sempre he considerat que la traducció -i especialment la traducció teatral- és el meu ofici, és a dir, l'ofici que he practicat sense interrupció, al costat de les meves activitats escèniques i de la meva producció literària, les quals es desenvolupen en determinades etapes. Vull dir que la traducció es per a mi la base i el motor d'unes activitats més creatives però també més esporàdiques.

Dins l'article que he citat al començament, em referia als aspectes diferencials de la traducció teatral tractats en alguns manuals de divulgació -confesso que no he anat gaire enllà en aquest terreny- i al·ludia molt concretament als conceptes de concisió i oralitat aplicats als textos destinats a l'escena. Aquests conceptes, els relativitzava i citava textos narratius en què també eren importants, així com exemples de teatre en què la concisió -o potser també l'oralitat- cedien el terreny a la literaturització. De totes aquestes consideracions no se'n podien treure unes conclusions gaire clares. També trobava dignes de consideració certs aspectes musicals o rítmics que sembla requerir la traducció teatral: llargada de les frases, combinació de síl·labes agudes i greus, al·literacions, i altres aspectes de contingut: traducció de frases fetes, jocs de paraules, etc., que han de funcionar davant un públic que sent el text una sola vegada i que no té un bloc textual davant els ulls. No fa gaire he llegit, no recordo on, que cal desautoritzar un traductor teatral que posa una nota a peu de pàgina dient: "joc de paraules intraduïble". No hi ha dubte que el diàleg teatral és el gènere que més s'apropa al llenguatge oral i a l'experiència quotidiana, i per això es parla d'oralitat, però aquí hi ha un parell de consideracions a fer:

-El gran creador d'espectacles teatrals Peter Brook afirma: "si l'experiència teatral se situa al mateix nivell de l'experiència ordinària no necessitem per res el teatre."

-I Valentín García Yebra, autor, entre altres textos, de la monumental "Teoría y práctica de la traducción", sosté que qualsevol traducció literària és una qüestió de "habla", és a dir de "parla" i no de llenguatge.

És a dir: la col·loquialitat dins el teatre no és la col·loquialitat de l'experiència ordinària i la "parla" és un fenomen inherent a qualsevol traducció literària, i això aclariria els meus dubtes inicials sobre la peculiaritat i les exigències específiques de la traducció teatral.

Hi ha una ordenació i una estructuració del material verbal que són pròpies del diàleg escènic i que persegueixen una bellesa i una harmonia que no són una reproducció mimètica d'això que Peter Brook defineix com a experiència ordinària, i això és el que el traductor no pot deixar perdre quan passa un text dialogat d'una llengua de sortida a una llengua d'arribada.

En l'article que he mencionat ja un parell de vegades, deia també que un traductor competent traduirà amb idèntica perfecció qualsevol text amb independència del seu gènere i que, per tant, és difícil diferenciar i donar unes normes específiques i únicament aplicables a la traducció teatral. Però posteriorment, en emprendre la traducció del teatre complet de Bertolt Brecht amb un equip de traductors, m'he adonat que hi pot haver traductors més competents en el gènere narratiu que en el diàleg i que aquests traductors poden no adonar-se que el text teatral traduït, per raons fonètiques, lèxiques o sintàctiques, resulta ambigu, equívoc o incompreensible dit en un escenari, tot i tractar-se d'una traducció fidel, però d'una literalitat que la invalida com a text escènicament viable.

I finalment, abans d'entrar en els temes concrets que vull desenvolupar en aquesta xerrada, faré una última referència al caràcter no definitiu de la traducció que es presenta a una companyia teatral abans del procés de muntatge de l'obra. D'això també se n'ha parlat a bastament i penso que, per una banda, el traductor ha d'assumir aquesta provisionalitat, però, per altra banda, ha de presentar un text que no estigui a mig fer perquè pressuposi i es refiï d'un treball col·lectiu posterior. Si dic això, es perquè ho he viscut en més d'una ocasió. Com a director, m'he trobat amb més d'un text que cal refer perquè és irrepresentable, sense que el traductor en sigui conscient. I és justament en aquests casos quan un traductor pot resultar impermeable al necessari treball de fer les modificacions pertinents per a la posada en escena.

Hem dit que el traductor ha de tenir en compte que el text traduït serà escoltat i no llegit, i penso que hi ha moltes traduccions teatrals que s'obliden d'aquest fet, especialment les traduccions de textos clàssics antics i moderns realitzades amb uns criteris filològics que no tenen gens en compte el caràcter escènic del text. He pogut comprovar-ho amb els tallers de tragèdia que m'ha tocat realitzar a l'Institut del Teatre. Aquests treballs d'escenificació amb aprenents d'actor m'han obligat a manipular, a teatralitzar unes traduccions escènicament inviàbles de textos que, quan van ser creats i presentats

davant el públic, devien posseir una innegable força escènica, una força que la traducció hauria de reproduir salvant la distància temporal que, sens dubte, pot comportar també una distància en el llenguatge utilitzat. Cal salvar aquesta possible distància i restituir a un públic potencial un producte escènic. Dic això perquè la lectura de les tragèdies d'Èsquil pot ser una experiència apassionant i un veritable descobriment si ens servim de les traduccions franceses de Jean Grosjean publicades per "La Plèiade". La tensió dramàtica i el poder abassegador del text esquil·lià traduït amb una gran llibertat mètrica per Grosjean no tenen absolutament res a veure amb cenes traduccions castellanes feixugues i enrevessades, ni tampoc amb les benemèrites traduccions del nostre Carles Riba, rigoroses i lingüísticament esplèndides, però poc viables per ser representades, encara que algú hagi afirmat el contrari.

La meva experiència amb textos teatrals alemanys crec que es pot dividir en tres grans apartats que poden donar lloc a reflexions sobre uns àmbits diversos dins els quals es pot moure la traducció teatral catalana en general.

El primer apartat podria titular-se: "com traduir els textos en vers de Schiller, Kleist i altres clàssics alemanys influenciats pel vers shakespear·lià". L'apartat central es relacionaria amb les meves traduccions de Bertolt Brecht (onze peces teatrals i molts poemes i cançons) i podria dur per títol "Com veu Brecht el passat, què en recull i què en modifica". Aquí entrariem en la gran diversitat del llenguatge brecht·lià, i el seu esperit d'ampliació de la tradició i alhora de ruptura. I finalment, podria parlar breument de les opcions dramàtiques d'alguns autors contemporanis que he traduït: Tankred Dorst, Heiner Müller, Botho Strauss, Franz-Xaver Kroetz i Thomas Bernhard.

Pel que fa al teatre clàssic alemany, cal partir de Lessing i la seva *Dramatúrgia d'Hamburg*, l'extens tractat sobre teatre de l'any 1767, que vaig traduir el 1987. L'autor hi confronta el neoclassicisme francès (principalment Voltaire) amb Shakespeare, el qual segons Lessing s'ajustava més que els francesos a la normativa formulada per Aristòtil dins la seva *Poètica*, perquè l'autor anglès resulta sempre més versemblant. La presència de Shakespeare és innegable en el teatre alemany posterior, on abunda la utilització dels versos decasil·làbics blancs. La *Dramatúrgia d'Hamburg*, així com els textos de Herder, Goethe, Lenz, etc. sobre Shakespeare tenen sens dubte una repercussió important dins la producció dramàtica del classicisme i el romanticisme alemanys. Dic això perquè en les meves traduccions de *Maria Estuard*, de Schiller, i *El càntir trencat* i *Pentesilea*, de Kleist, em vaig enfrontar al decasil·lab blanc de què se serveixen aquests dos autors i vaig haver de plantejar-me unes estratègies de traducció diferents en cada cas.

M'agradaria comentar dues d'aquestes traduccions: *Maria Estuard* i *Pentesilea*, i citar-ne algun fragment per il·lustrar les meves consideracions sobre els problemes que em vaig haver de plantejar.

En el cas de *Maria Estuard*, no vaig dubtar mai que el metre decasil·làbic era el que em calia utilitzar. El drama de Schiller, un dels moments culminants de l'anomenat "classicisme" germànic, posseeix una considerable intensitat dramàtica, un llenguatge modern que permet servir-se d'uns registres i uns nivells absolutament actuals, perquè allò que mana és el conflicte dramàtic. A més, Schiller és un gran home de teatre i el diàleg és d'una perfecta funcionalitat, al servei de la peripècia dramàtica. Vaig traduir, doncs, els quatre mil trenta-dos versos de l'original seguint, entre d'altres, els criteris següents:

- economia de llenguatge al servei de totes i cadascuna de les unitats de contingut, sense prescindir de cap concepte ni alterar-ne l'ordre.

- utilització d'un llenguatge quotidià i actual, on no tinguessin cabuda termes massa literaris, cultes o arcaïtzants. Vaig renunciar, per exemple, a l'ús del perfet simple en benefici del passat perifràstic, vaig evitar construccions excessivament forçades amb pronoms febles, etc., etc.

- vaig assumir el fet que l'alemany és més sintètic que el català i que, en lloc d'ampliar l'esquema mètric, em calia augmentar la quantitat de versos sense trencar aquest esquema. Josep M. de Sagarra, en les seves traduccions shakespearianes, sol ampliar força la quantitat de versos, perquè opta també per sotmetre's a l'esquema decasil·làbic. En el cas de *Maria Estuard*, cal dir que aquesta ampliació tampoc no va ser excessiva. La traducció té seixanta-tres versos més que l'original. En el cas de la *Pentesilea* de Kleist em vaig passar bastant més, perquè l'original així ho requeria, com veurem després.

Voldria ara, a tall d'exemple, citar un breu fragment de *Maria Estuard*, precedit d'una traducció en prosa castellana de Manuel Tamayo publicada dins el teatre complet de Schiller editat per Aguilar. És un fragment del tercer acte en el qual Maria recrimina a Isabel que la mantingui empresonada.

Diu Maria:

"He venido a vos como suplicante, y vos, despreciando en mí las sagradas leyes de la hospitalidad y el derecho de los pueblos, me habéis encerrado entre los muros de un calabozo. Mis amigos, mis sirvientes, me han sido cruelmente arrebatados, y yo he sido sumida en indigna estrechez. Se me ha sometido a un tribunal impropio, pero no hablemos más de ello. Que todas estas crueldades que yo he sufrido sean sepultadas en

eterno olvido. Ved: quiero atribuir todo esto al Destino. Vos no sois culpable. Y yo no lo soy tampoco."

La traducció catalana en versos blancs és aquesta:

"Vaig venir a vos com una suplicant,
i vós, fent burla de les lleis sagrades
de l'hospitalitat i el dret de gents,
em tanqueu entre els murs d'una presó;
em preneu cruelment els meus amics
i els meus servents, em veig abandonada
a una indigna penúria i sotmesa
a un tribunal infamant. Però prou
de tot això! Caigui un etern oblit
sobre les crueltats que jo he sofert.
Diré que tot és obra del destí:
Vós no en teniu cap culpa, jo tampoc."

Crec que en aquest fragment es pot observar el dinamisme escènic que l'ús dels encavalcaments dóna a l'enumeració de les injúries rebudes per Maria i la contundència dels dos versos finals, on l'encavalcament ja no existeix.

Els problemes que presenta la *Pentesilea*, de Kleist, són diferents. I ara voldria referir-me a unes observacions d'Àngel-Luís Pujante sobre les magnífiques traduccions shakespearianes que ve publicant dins la Col·lecció Austral. Diu: "... he empleado el verso libre por parecerme el medio más idóneo para reproducir el verso suelto no rimado del original, ya que permite trasladar el sentido sin desatender los recursos estilísticos ni prescindir de la andadura rítmica." Val a dir que aquest criteri, sense necessitat de justificar-lo, és el que segueix també Salvador Oliva en les versions shakespearianes per a TV3 i Editorial Vicens Vives.

En el cas del teatre alemany, els autors de la segona meitat del segle XVIII i la primera meitat del XIX, quan no utilitzen la prosa, se serveixen del decasíl·lab blanc com a herència shakespeariana i al marge de les diferències que puguin existir pel que fa a la matèria dramàtica, a la concepció del drama i a les temàtiques. Per això penso que cal plantejar-se aquests aspectes formals tant a la llum de la tradició alemanya com a la llum de la nostra tradició traductora que, en aquest cas, té una fita indiscutible en les vint-i-vuit traduccions shakespearianes que Josep M. de Sagarra va realitzar a primeries dels anys cinquanta, és a dir, en un moment de maduresa lingüística que permet assumir en un

català prou aleatori la complexitat lingüística de l'original, com ho afirma el mateix Sagarra en un dels pròlegs a les seves traduccions: "La nostra llengua, tan rica en monosíl·labs, i fins en rudeses i ferocitat verbal, té la virtut d'adaptar-se més potser que cap altra de les llengües romàniques, a la crua, anàrquica, càlida i terrible llibertat del llenguatge de Shakespeare."

Aquests mots, que Sagarra aplica a Shakespeare, valdrien també per al llenguatge de Kleist, de qui he traduït *El càntir trencat*, *La marquesa d'O.* i *altres narracions i Penthesilea*. Voldria comentar aquesta darrera traducció perquè és el text en què el poderós i complex llenguatge de Kleist assoleix un dels seus cims. Kleist no és, en absolut, comparable a Shakespeare. No crea tot un món habitat per personatges de gran diversitat que adopten el llenguatge apropiat a cada caràcter. No vull dir que no tingui una gran inventiva per al fet insòlit i sorprenent, però la finalitat última dels seus textos és projectar-se ell mateix. Parteix d'una problemàtica subjectiva, d'una incapacitat de realització en el terreny afectiu que materialitza en la descripció d'unes accions i unes passions desmesurades, presidides per la contradicció i per la intervenció d'uns atzars imprevistos que condueixen a la catàstrofe. Dramatúrgicament es podria dir que és inhàbil. Els personatges de *Penthesilea* narren accions que s'esdevenen fora de l'escena i les comenten. Però al costat d'aquestes estructures tan personals, Kleist posseeix una imaginació i una potència verbals que el fan únic dins la literatura i el teatre alemanys. El seu idioma, sintàcticament dens, de frases molt llargues i amb una gran presència de la subordinació, és tens, crispat. Sap capturar d'una manera gairebé hipnòtica l'atenció del lector o de l'espectador. Per això és modern i per això mateix va ser tan poc comprès pels seus coetanis, entre ells Goethe. Diria que Kleist, més que un descendent de Shakespeare és un precedent de Strindberg i un autor admirat per Kafka, per Botho Strauss i per Thomas Bernhard, entre d'altres. Així doncs, traduir els decasíl·labs abruptes de *Penthesilea* ha estat un treball dur, que requeria una anàlisi minuciosa de les estructures sintàctiques per poder entendre la frase -això en primer lloc- i per traslladar-ne el sentit tot procurant que es perdés el mínim d'aquesta potència que caracteritza el text kleistià. De *Penthesilea* n'he fet una traducció castellana, publicada el 1973, i una en català, apareguda el juny del 2000. La versió castellana és en vers lliure. No em vaig plantejar cap altra opció perquè m'hauria costat massa respectar la mètrica de l'original i es tractava de complir un encàrrec editorial. Després, en realitzar la traducció catalana en versos decasíl·labs, vaig consultar sovint el meu text castellà del 73 i sovint em feia patir el fet d'haver-me de sotmetre a una forma mètrica estricta amb el perill de ser menys fidel al contingut. Al

començament vaig dubtar entre el vers lliure i el decasíl·lab, però es va acabar imposant aquesta última opció. Hauria de fer, sens dubte, un esforç més gran, però, com a compensació, obtindria un apropament més gran a la contundència, a la potència del llenguatge de Kleist. Crec que pot ser il·lustratiu veure com sona un fragment de *Pentesilea* en la versió castellana del 1973 i en la catalana publicada el 2000. És un fragment de l'escena V, en la qual Pentesilea, la reina de les amazones, parla de com vol conquerir Aquil·les, un dels principals cabdills de l'exèrcit grec:

La traducció castellana diu:

"¡Se acerca! ¡Arriba, vírgenes, a la batalla!
¡Dadme la más segura de las lanzas, dadme
la espada más flamígera! ¡Oh, dioses,
tenéis que concederme el placer
de tener, victoriosa, en el polvo, a mis pies,
a ese joven guerrero tan ardientemente deseado!
¡A él solo! Yo os devuelvo toda la medida
de dicha que para mí hayáis previsto.
¡Asteria! ¡Tú mandarás mis tropas!
Darás mucho que hacer al ejército griego; cuida
de que nada me turbe en la vehemencia del combate
¡Que ninguna de las vírgenes, sea quien sea,
se lance contra Aquiles! Una flecha reservo,
mortalmente acerada, para quien toque
su cabeza, ¿qué digo?, para quien se atreva
a rozar uno solo de sus bucles."

Y en català:

"S'apropa... Amunt, oh verges, al combat!
Allargueu-me el venerable mes segur,
l'espasa més flamígera! Oh déus,
heu d' atorgar-me el plaer d' aterrar
contra la pols, als meus peus, en triomf,
aquest jove anhelat tan ferventment!
Ell sol ! I us torno tota la mesura
de benaurança que a la meva vida
li sigui destinada. Tu, Asteria,

conduiràs les tropes. Dóna feina
als guerrers grecs i fes que res no em torbi
en l'ardor del combat. Que ni una verge,
sigui qui sigui, es llanci contra Aquil·les!
Una fletxa esmolada mortalment
a qui li toqui la testa -què dic?-,
a qui gosi fregar un sol dels seus rínxols."

Parlant del vers blanc dins el teatre alemany, Bertolt Brecht, al seu *Diari de treball* (anotació del 12.4.41.) diu que aquesta forma de vers "s'avé molt malament amb l'idioma alemany" i després afegeix: "en maltractar, mutilar, estirar i espatllar el vers blanc, sorgeix un nou material formal per a versos moderns, amb ritmes irregulars, que pot donar per molt." És curiosa aquesta desqualificació del teatre clàssic alemany, que no es redueix al vers blanc sinó també a l'excessiva elaboració i control dels efectes purament teatrals, per exemple en Schiller, tot buscant de transmetre unes determinades emocions a l'espectador. I és que Brecht connecta formalment amb el barroc i, estèticament, amb Büchner, que inaugura una concepció realista del teatre. I aquí entrariem ja en la gran diversitat idiomàtica i formal que recorre les successives etapes del teatre brechtian i que en determina la dificultat per al traductor.

El primer poema que figura a la poesia completa de Brecht és de l'any 1913, quan l'autor tenia quinze anys, i la seva primera obra de teatre, *La Bíblia*, va ser detectada el mateix any. Entre aquestes dates i la tardor del 1919, en què escriu *Baal*, la seva primera obra important, Brecht redacta ben bé una cinquantena de poemes, sis peces en un acte i la peça teatral *Spartakus*, que després reelaborarà sota el títol de *Timbals a la nit*. Tot aquest material, amb què s'inicia la primera etapa de l'obra brechtiana, suposa per al teatre i la poesia en llengua alemanya un veritable impacte. El llenguatge del jove Brecht, lector des de la infància de la *Bíblia* luterana i familiaritzat ja amb el llenguatge gràfic, expressiu i popular del còmic Karl Valentin, que venia actuant als locals de diversió muniquesos des del 1907, té una personalitat pròpia i única, que el du a la paròdia de la retòrica expressionista, postromàntica i sentimental d'uns autors com Toller, Unruh, Johst, etc. És un llenguatge que el crític Herbert Ihering qualifica de gestual, tant en el teatre com en la poesia, la major part de la qual és per ser cantada. El llenguatge de Brecht té una musicalitat, un ritme peculiars, és ple de girs i expressions populars i, evidentment, planteja al traductor unes exigències que van més enllà de la translació de continguts. La poesia penetra dins el teatre i el teatre penetra dins la poesia. Traduir, per exemple, *Baal*,

és gairebé com traduir vers. No es pot perdre de vista ni un moment la cadència de la frase, aquesta mena de martelleig gairebé agressiu que dóna a la llengua alemanya una expressivitat extreta amb una estranya saviesa d'un Büchner, un Wedekind i uns models barrocs que determinen la personalitat única de Brecht.

Si per traduir un text literari de pes cal ser escriptor -com s'ha afirmat sovint, no es podria dir que per traduir el Brecht jove s'ha de ser una persona de teatre i un poeta alhora? Perquè la tensió poètica dins un text com *Baal*, provocador i agressiu, té al darrere un sentit musical fortíssim, que no es pot deixar perdre en la traducció. Jo diria que Brecht, a mesura que va omplint de teoria marxista la seva obra i quan comença a formular la seva teoria del teatre èpic, va canviant d'estil, es torna més neutre, més argumentatiu, més demostratiu, sense que el seu llenguatge perdi el caràcter gestual, ni tan sols en les peces anomenades didàctiques dels anys trenta. Són coses que el traductor ha de tenir en compte i que el fan moure's necessàriament entre la fidelitat i la recreació o la versió. El traductor ha de trobar en la llengua d'arribada un to poètic que transmeti a l'espectador o al lector el to poètic de l'original. Vull dir que s'ha de plantejar prèviament i després d'una lectura reiterada del text, el nivell de llenguatge i els registres que serviran a aquest to poètic propi de Brecht. A mi, per exemple, em va servir molt el fet d'haver traduït diversos textos de Karl Valentin. Vaig pensar que uns textos amb un sentit de l'humor tan idiosincràtic requerien una certa adaptació. Calia crear un Valentin nostre, que provoqués els mateixos efectes còmics incorporant-hi elements de la pròpia idiosincràsia. Recordo que, quan a Terrassa es va escenificar l'espectacle *Tafalitats*, confegit amb diverses escenes còmiques de Valentin, els actors, en la vida quotidiana, feien contínuament frases valentinianes. I això mateix requereixen els textos del Brecht jove.

Jo diria que, després de les dues primeres etapes, el Brecht jove i el Brecht del primer teatre èpic, es passa a l'etapa de les grans obres, que coincideix més o menys amb els anys d'exili de l'autor, el qual deixa Alemanya l'any 1933, com tants d'altres intel·lectuals i artistes. I en aquesta etapa se sintetitzen, es barregen i s'amplien les diverses formes del teatre anterior. Parlo de textos com *La bona persona de Sezuan*, *Vida de Galileu*, *La Mare Coratge i els seus fills*, *El senyor Puntilla i el seu criat Matti* i *El cercle de guix caucasià*, que segons el poeta i assagista Hans Egon Holthusen, són les cinc millors obres de Brecht. D'aquestes obres, les que presenten més dificultats per al traductor són *La Mare Coratge i El senyor Puntilla i el seu criat Matti*, on el llenguatge s'acoloreix d'expressions populars i opera amb una gran llibertat pel que fa a la sintaxi. Hi ha força diferència entre aquests

textos i *La bona persona de Sezuan*, on el llenguatge és més neutre, ja que l'acció se situa en una Xina imaginària on, segons Brecht, " ja tenen avions però encara tenen déus". Per veure aquesta riquesa d'opcions lingüístiques en el Brecht de les grans obres, m'agradaria comparar un fragment de *La bona persona* amb un del *Puntila*.

De *La bona persona* citaré un monòleg de la protagonista, la prostituta Xen Te, que veu un infant pobre remenant una galleda d'escombraries. Xen Te, enamorada de l'aviador Sun, de qui espera un fill, mostra el nen pobre al públic i diu:

"Oh fill meu, aviador! A quin món
has de venir? Tu també hauràs de furgar
galledes d'escombraries? Mireu
aquesta boqueta grisa! (*Mostra el nen.*)
Com tracteu els vostres semblants! No teniu
pietat del fruit del vostre ventre? Ni compassió
de vosaltres mateixos, desgraciats? Jo, almenys,
defensaré el meu fill, ni que m'hagi
de tornar un tigre. Sí, des d'ara mateix.
Després de veure això, vull separar-me
De tothom i no reposar
Fins que hauré salvat el meu fill, almenys ell!
Les coses que he après al carrer, a l'escola
Dels cops de puny i dels enganys, ara
T'han de servir a tu, fill meu. Per tu
Seré bona, i un tigre i una bèstia
salvatge Per tots els altres, si cal.
I caldrà."

En el text d'*El senyor Puntila i el seu criat Matti*, una de les dones del poble, que fa de vaquera, explica la seva vida al terratinent Puntila:

"Vet aquí la meua vida: m'haig de llevar a dos quarts de quatre, treure la femta de l'estable i estriolar les vaques. Després haig de munyir i després netejar les galledes amb soda i altres productes càustics que em cremen les mans. Després torno a treure femta i després em prenc el cafè, que m'empudega perquè és el més barat que corre. Em menjo el meu pa amb mantega i dormo una estoneta. A la tarda em faig bullir patates i me les menjo amb salsa. La carn no la veig ni en pintura; pot ser que algun cop la patrona em regali un ou o que jo n'arreglegui algun. Després, tomem-hi: desemmerdar, estriolar,

munyir i netejar galledes. Haig d'arribar a munyir cent-vint litres de llet diaris. Al vespre menjo pa amb llet, que me'n donen dos litres; però la resta, les coses que em cuino jo mateixa, les compro a la finca. Tinc lliure un diumenge de cada cinc, però de vegades vaig al ball i, si bado, em poden fer una criatura. Tinc dos vestits i també tinc una bicicleta."

En aquests dos textos, veiem que dos personatges de la mateixa extracció social parlen d'una manera diferent. La primera ho fa amb el llenguatge reivindicatiu que utilitzaria l' autor, sense recórrer, evidentment, a un nivell literari que li fóra impropï, però alhora amb una gran tensió poètica. És un discurs vibrant, que contrasta amb el discurs planyívol, cansat, de la vaquera. Aquesta se serveix d'un lèxic i una estructura sintàctica que ens informen sobre la seva condició social, sense passar a cap acusació, a cap crida al públic, com ho fa la protagonista de *La bona persona*. El seu llenguatge és primari, volgutament pobre i ple de repeticions, tal com parlen certes persones de classe humil. És cert que, en el text original, aquesta diferència ja és ben clara i el traductor difícilment es pot desorientar, però crec que, al marge d'aquesta diferència evident, s'ha de buscar en la traducció, principalment en el text de la vaquera, un nivell de llenguatge i un ritme que demanen del traductor una certa reflexió, una certa cura i una certa inventiva que la claredat del primer text no li demana en el mateix grau.

De tota manera, també és cert que la diversitat i la riquesa idiomàtica dels textos brechtians fa que, en qualsevol de les seves obres, convisquin nivells de llenguatge diferents, perquè el teatre brechtian es caracteritza per l'hibridisme formal, per la convivència de recursos dramàtics, narratius, musicals, etc., que són propis del teatre èpic o antiaristotèlic preconitzat per l' autor.

A l'inici de la meua xerrada he anunciat un tercer bloc temàtic constituït pels autors posteriors a Brecht que he traduït per encàrrec de diverses companyies teatrals. Es tracta de Tankred Dorst, Heiner Müller, Botho Strauss, Franz Xaver Kroetz i Thomas Bernhard. Penso que s'hi podria dedicar tot un curs, per les notables diferències que presenten entre ells i per l'extensió de la seva obra. Em limitaré, doncs, a exposar molt breument aquestes diferències a partir de la meua experiència concreta. De Tankred Dorst, he traduït dues obres primerenques: *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat*, que és del 1962, i *Toller*, del 1968. Dorst, nascut el 1925, ha estat un gran experimentador i un autor prolífic, poc conegut entre nosaltres, malgrat que continua estrenant amb regularitat. *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat* és una obra clarament brechtiana pel seu marc argumental i pel llenguatge, bé que no es pot dir que se serveixi de recursos èpics pròpiament dits. Té una estructura lineal que condueix a un desenllaç previsible o

anunciat, i juga sobretot amb un recurs que Brecht no utilitza: el teatre dintre del teatre. El personatge central és una dona que vol recuperar el seu marit després que aquest ha estat reclutat per l'exèrcit. Els dos oficials que fan guàrdia a la muralla obliguen la dona a demostrar amb accions teatrals que un soldat que ella ha identificat com al seu marit és realment el seu marit. Ella i el soldat, han de reproduir, doncs, diversos moments de la seva convivència anterior davant els oficials, unes accions que resulten inútils i donen lloc a la gran imprecació final de la dona, un llarg monòleg acusatori, vibrant i de clara ascendència brechtiana. El text no presenta excessives dificultats, però sí que cal conservar-ne un to entre retòric i popular, que recorda molts moments de Brecht.

Dels autors esmentats, el que més dificultats em va plantejar va ser Heiner Müller. En vaig traduir *Quartet*, que és una dramatització molt lliure de la novel·la epistolar *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos. Müller utilitza un llenguatge fortament el·líptic, el temps i l'espai escènic no són en absolut els convencionals i els personatges barregen temes i motius argumentals de manera que sovint es fa difícil la comprensió del text. És coneguda la gran densitat poètica del teatre de Müller i la tensió amb què tracta una temàtica nascuda dels dubtes i les discussions que planteja la crisi de la revolució comunista i la seva superació sense abandonar la perspectiva brechtiana que es troba en els inicis del treball dramàtic de Müller. Mites i personatges de la tragèdia grega i de Shakespeare serveixen a Müller per crear uns materials dramàtics que sovint s'acosten al poema i que donen una llibertat amplíssima al treball de posada en escena.

En un sentit molt diferent, però servint-se també d'un notable hibridisme formal, actua Botho Strauss, de qui s'han estrenat algunes obres entre nosaltres i de qui vaig traduir *El parc* per al Teatre Lliure. Strauss fa passar per un parc urbà ple de deixalles els personatges del *Somni d'una nit d'estiu* shakespearí. Això vol dir que el llenguatge oscil·la entre la riquesa metafòrica i rítmica de Shakespeare, del qual fa citacions textuais, i el llenguatge dels elements urbans actuals, joves marginats, petits burgesos i artistes en una mena de microcosmos de gran complexitat, amb molts moments que imposen una translació al nostre context urbà, és a dir, a unes formes argòtiques que contrasten amb la retòrica shakespeariana d'altres moments. La dificultat és considerable.

Ho és també l'hiperrealisme de Franz Xaver Kroetz, que posa en escena personatges de les capes proletàries, urbanes i rurals, i en reproduïx el llenguatge tot remetent-nos al naturalisme d'un Gerhart Hauptmann posat al dia i amb uns recursos dramàtics actualitzats.

Una de les persones que més ha traduït Kroetz al català ha estat la professora Rosa Victòria Gras, que ha ensenyat dicció i elocució durant molts anys a l'Institut del Teatre.

Rosa Victòria Gras proposa estratègies per traslladar el fort component dialectal o argòtic del teatre de Kroetz, tot establint un compromís entre diversos dialectes nostres i formes populars lèxiques i morfològiques. Confesso que, en la meua traducció del monòleg *Viatge a la felicitat*, que va muntar Pere Planella al Teatre Malic amb l'actriu Mercè Arànega, vaig optar per una solució que no em va deixar del tot satisfet. La protagonista és una noia de poble que viatja en tren i va parlant amb el seu fill, un bebè que no la pot entendre. Van a trobar-se amb el pare de la criatura, que no vol saber res del fill ni de la mare, encara que aquesta es vulgui convèncer del contrari. El fet que la noia s'adreci al bebè com si la pogués entendre i que parli d'una felicitat que no existirà mai dona al text una emotivitat i una intensitat que Mercè Arànega va saber transmetre d'una manera esplèndida als espectadors. El llenguatge que vaig utilitzar per a aquest text era primari, simple, rudimentari, propi d'una persona amb una gran càrrega d'emotivitat i amb una notable incapacitat per expressar-la amb paraules, una troballa per part de l'autor. Ara penso que a la meua traducció potser li faltaven incorreccions, les incorreccions que donen color a l'original. Penso que el text funcionava escènicament, però demanaria una revisió. El tema dels llenguatges dialectals i argòtics donaria lloc a una àmplia discussió. Un dels aspectes que inevitablement apareix en aquests casos és el dels castellanismes", és a dir, la impossibilitat de fer aparèixer personatges de determinades capes socials sense tenir en compte la contaminació "català-castellà". El meu col·lega Guillem Jordi Graells, en adaptar l'obra anglesa *Enemic de classe*, que transcorre en una escola de suburbi i amb un grup d'alumnes aïllats de la resta pel seu caràcter conflictiu, es va servir del català, del català contaminat pel castellà o, simplement, del castellà segons la procedència territorial o l'origen familiar de cada personatge. Per a l'obra de Kroetz, caldria atrevir-se a usar formes dialectals que són comunes a més d'un dialecte del català: "naltros", "llavonses", etc., etc. En aquest sentit és un model la traducció que Rossend Arqués va fer de la novel·la *Ernesto*, del triestí Umberto Saba. Arqués diu que va optar per "una mena de dialecte artificial (a l'estil, si fa no fa, dels que inventaren alguns autors modernistes catalans) fet de paraules i expressions d'alguns parlars de la nostra geografia, que fos entenedor i que no ferís excessivament l'oïda del lector." En aquest sentit, el treball d'Arqués és esplèndid i no gens fàcil.

I finalment, l'austríac Thomas Bernhard. N'he traduït dues obres: *La força del costum* i *Plaça dels herois*. El llenguatge de Bernhard, les seves ratlles curtes sense puntuació, és bastant diàfan. Hi abunda la frase simple, la reiteració obsessiva de paraules i frases. Els seus exabruptes, les seves explosions de mala bava són contundents, precises.

Bernhard, que ha estat definit com el "Beckett alpi", requereix una estratègia traductora que es aplicable a un Kafka i potser al mateix Samuel Beckett. Cal aferrar-se a cada mot de l'original. Demana literalitat, al marge de la reordenació que la sintaxi alemanya fa inevitable. És un tret característic de molts textos relacionables amb l'avantguarda.