

# Teatre en vers al segle XXI?

Joan SELLENT ARÚS

Universitat Autònoma de Barcelona

[jsellent@gmail.com](mailto:jsellent@gmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Joan Sellent és llicenciat en Filologia Catalana (Universitat Autònoma de Barcelona) i màster en Traducció Literària (Universitat de Manchester). Actualment, és traductor literari i exprofessor a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la UAB, on va treballar des del 1994 fins al 2013. Durant la seva carrera professional ha compaginat la traducció literària amb la traducció de guions de llargmetratges i sèries televisives, i des de fa vint anys es dedica majoritàriament a la traducció teatral. Entre d'altres autors, ha traduït al català W. Shakespeare, T. Williams, H. Pinter, A. Miller, O. Wilde, G. B. Shaw, Tracy Letts, J. B. Priestley, David Hirson i Brian Friel.

## Resum

A partir de la pròpia experiència com a traductor de textos teatrals, l'autor reivindica —i il·lustra amb exemples— la conveniència de mantenir la forma versificada quan es tradueix per a l'escena un original escrit en vers, amb el convenciment que el vers, lluny de ser un simple ornament, potencia el gaudi estètic i l'eficàcia en la recepció del text, mentre que l'opció per la prosa ja està condemnada de bon començament a empobrir-lo i afeixugar-lo.

També fa un repàs als criteris versificadors que caracteritzen el teatre anglès elisabetià i el teatre francès neoclàssic, juntament amb les estratègies que s'han seguit per traslladar aquest teatre a altres llengües, èpoques i cultures.

**Paraules clau:** traducció, vers, prosa, tradició versificadora, decasíl·lab, alexandrí, Shakespeare, Molière, Wilbur, Oliver, Hirson

Joan SELLENT ARÚS

## Teatre en vers al segle XXI?

És prou sabut que escriure teatre en vers al segle XXI constitueix una raresa, si bé encara no es pot dir que sigui una activitat del tot extinta. Ara fa set anys, a l'Unicorn Theatre de Londres (un teatre específicament orientat a un públic jove), es va estrenar l'obra *Hannah*, del dramaturg anglès Chris Thorpe, una recreació moderna del *Doctor Faust* de Christopher Marlowe, amb un llenguatge rabiosament actual però amb la particularitat que el text estava escrit íntegrament en vers, concretament en la modalitat del pentàmetre iàmbic, el model predominant i gairebé únic a l'època de Marlowe, Shakespeare i tots els dramaturgs elisabetians, i que d'ara endavant anomenarem *decasíl·lab* per entendre'ns més bé.

L'obra va ser un èxit entre el públic majoritàriament jove a qui anava destinada, però hi ha una altra peculiaritat relacionada amb aquesta producció que més d'un crític va advertir, i que no deixa de ser molt significativa: en tot el procés de promoció i publicitat d'aquest muntatge, no es va esmentar enlloc ni en cap moment que el text era en vers. Resultava evident que els productors de l'obra no es volien arriscar a fer explícita una característica del text que, al seu parer, hauria pogut tenir un efecte dissuasori entre una part dels joves espectadors potencials, i no era qüestió de posar en perill els ingressos de taquilla. D'aquí se'n pot extreure una consigna molt clara, que respon a un prejudici perfectament extrapolable a tot el teatre que es fa al món occidental: «Avui dia, el teatre en vers no ven».

El públic va anar a veure *Hannah* de Chris Thorpe sense saber que assistien a una obra en vers i, en el decurs de la funció, no sé si gaires espectadors van detectar aquesta característica del text. Però el cas és que, pel que diuen les cròniques, la majoria van sortir del teatre entusiasmats.

I és evident que, en l'èxit i en la bona recepció de l'obra per part del públic, el fet que fos en vers hi va tenir un paper no gens menor. Encara que els espectadors no en fossin conscients, el seu subconscient s'havia anat acomodant a un flux verbal i a unes cadències rítmiques que li feien la recepció del text especialment agradable i, automàticament, més creïble. El veterà actor anglès Ian McKellen, que al llarg de la seva vida s'ha fet un tip d'interpretar

Shakespeare i els seus contemporanis, constata aquest fet d'una manera que no pot ser més diàfana. Diu (tradueixo de l'anglès): «El vers posseeix un ritme i una fluïdesa que fan el text més atractiu per a qui l'escolta, i ajuden l'actor a mantenir l'atenció del públic».<sup>1</sup>

Però el cas és que en el teatre actual, tal com acabem de dir, els originals escrits en vers són excepcions que es poden comptar amb els dits de dues mans, i encara en sobrarien. Podríem citar, com a més properes a nosaltres en el temps i en l'espai, una obra d'un autor tan transgressor com Steven Berkoff, *Decadence*, escrita en vers —i, a més a més, rimat—, que fa pocs anys va ser traduïda al català, amb un ofici impecable i conservant la versificació i la rima, per Neus Bonilla i Carme Camacho. O *La Bête*, de David Hirson, un text escrit a final del segle XX íntegrament en versos rimats, sobre el qual m'entretindré una mica d'aquí a una estona perquè fa uns quants anys se me'n va encarregar la traducció al català.

De fet, avui dia i des de fa molts anys, qui escriu més textos teatrals en vers som els traductors. O almenys som els qui tenim més ocasions de fer-ho, sobretot gràcies a l'assiduïtat dels clàssics als nostres escenaris. Jo mateix he rebut encàrrecs de traducció de dotze textos escrits íntegrament o majoritàriament en vers: deu obres de Shakespeare, *Volpone* de Ben Jonson, *Peer Gynt* de Henrik Ibsen i la que acabo d'esmentar de David Hirson. En la majoria d'aquests encàrrecs no se'm va especificar si la versió havia de ser en vers o en prosa, però en tots els casos vaig optar per respectar la versificació, cenyint-me o allunyant-me més o menys dels patrons mètrics de l'original però no renunciant mai al vers. Tinc la sincera convicció que traduir en prosa un text que originàriament va ser escrit en vers —i sobretot si es tracta d'una versió destinada a l'escena— és una opció que ja comporta d'entrada un empobriment i una reducció del seu potencial estètic i comunicatiu, per més que el traductor s'hi escarrassi. Intentaré argumentar aquesta convicció i avalar-la amb alguns exemples.

Si avui dia escriure teatre en vers és una excepció, a l'època de Shakespeare era la norma. Una de les raons per les quals els dramaturgs recorrien majoritàriament al vers era de caire pragmàtic: el text versificat facilita la memorització als actors. Això és un fet sobradament demostrat (i molts actors m'ho han corroborat personalment), però seria una insensatesa pensar que la presència del vers en les peces teatrals s'acaba aquí, en aquesta funció purament mnemotècnica: només cal que recordem les paraules de l'actor shakespearí Ian McKellen que he citat més amunt.

El grau de perceptibilitat del vers, però, varia considerablement d'uns textos dramàtics a uns altres, segons els criteris de versificació que utilitzin. Per posar només dos exemples que ocuparien els dos extrems en aquest sentit: d'una banda el teatre de Shakespeare i els seus contemporanis, on el vers, majoritàriament sense rima, crea una cadència rítmica que l'espectador percep més en el substrat que no pas en la superfície; de l'altra, la tradició francesa del teatre neoclàssic en vers, que recolza en un esquema tan regular i distingible —alexandrins rimats de dos en dos— que el conscient i l'oïda de

1. Dins John BARTON. *Playing Shakespeare*, p. 26.

l'espectador detecten l'artifici a l'instant; i no tan sols el detecten sinó que, un cop han entrat en el joc, l'esperen i l'exigeixen.

Si repassem la història de les traduccions d'aquests textos teatrals, veiem que hi ha opcions de tota mena: tant dels elisabetians anglesos com dels neoclàssics francesos en podem trobar un amplíssim repertori de traduccions a totes les llengües, tant en vers —amb tot un ventall de pautes versificadores diverses— com en prosa. No va deixar de sorprendre'm descobrir que un escriptor de la talla d'André Gide hagués fet, just acabada la Segona Guerra Mundial, una versió francesa de *Hamlet* en prosa, i a la sorpresa s'hi va sumar un cert tremolor de cames en llegir que Gide havia renunciat al vers perquè no s'hi havia vist amb cor, i que per això havia optat pel que ell anomenava «prosa rítmica». I per què el tremolor de cames? Doncs perquè, en assabentar-me d'aquest fet, justament em trobava en ple procés de traduir aquesta obra en vers, una cosa que ni tot un André Gide no havia gosat fer. Per uns moments em vaig sentir un impostor afectat d'una arrogància desmesurada.

Però tampoc es tractava de sucumbir a la síndrome de l'impostor. El que m'imagino —per més que això s'hagi de quedar en el terreny de la simple conjectura— és que, per a André Gide, traduir *Hamlet* en vers devia comportar el deure ineludible de fer-ho respectant estrictament el patró mètric i les fronteres de vers de l'original, cosa que, sense cap mena de dubte, és una feina titànica, per no dir quimèrica. I això, per descomptat, no és el que jo pretenia ni remotament. Un traductor ha de tocar de peus a terra i ser conscient de les seves possibilitats i limitacions.

Els criteris de versificació que em veia amb cor d'aplicar sense fracassar estrepitosament, i que de fet he aplicat en totes les peces teatrals de Shakespeare que he traduït, així com en el *Volpone* de Ben Jonson i el *Peer Gynt* d'Ibsen, eren els que ja he descrit en més d'una ocasió i que coincideixen bàsicament amb els utilitzats per Salvador Oliva en les seves traduccions del teatre complet de Shakespeare, una pauta versificadora que Gabriel Ferrater ja havia iniciat en la versió dels dos primers actes de *Coriolà*.

És la combinació de versos de llargada diversa, però amb predomini del decasil·lab i sempre amb nombre de síl·labes parell. Per il·lustrar-ho amb un breu exemple, he triat un fragment d'un soliloqui d'Edmund, un dels personatges d'*El rei Lear* (Acte I, escena 2). L'original diu així:

..... Why brand they us  
 With base? with baseness? bastardy? base, base?  
 Who, in the lusty stealth of nature take  
 More composition and fierce quality  
 Than doth, within a dull, stale, tired bed,  
 Go to th'creating a whole tribe of fobs  
 Got 'tween asleep and wake?<sup>2</sup>

Una versió molt literal podria dir més o menys això:

2. William SHAKESPEARE. *King Lear*, p. 72.

..... Per què ens posen la marca  
De vils? De vilesa? De bastardia? Vils, vils?  
Si en la furtivitat luxuriosa de la natura adquirim  
una millor constitució i una qualitat més ferotge  
que els que, dins un llit monòton, ranci, cansat,  
s'ocupen de crear tota una tribu de ximpls  
obtinguts entre el son i la vetlla?

Ens trobem davant d'una versió que respecta escrupolosament les fronteres de vers de l'original, però que en realitat no presenta cap línia que es pugui considerar un vers en català. Hi ha una il·lusió tipogràfica de versos però, de fet, és una traducció en prosa. Si renunciem a aquesta il·lusió visual, el text adoptarà aquesta forma:

..... Per què ens posen la marca de vils? De vilesa? De bastardia?  
Vils, vils? Si en la furtivitat luxuriosa de la natura adquirim una millor constitució i una qualitat més ferotge que els que, dins un llit monòton, ranci, cansat, s'ocupen de crear tota una tribu de ximpls obtinguts entre el son i la vetlla?

La fluïdesa dels decasíl·labs de l'original ha desaparegut del tot, i el discurs s'allargassa i s'arrossega molt més que l'original. I una cosa que sens dubte posa en evidència aquesta versió és un dels problemes més dramàtics de la traducció del vers anglès al català o a qualsevol llengua romànica: que el nombre de síl·labes es dispara, surten frases molt aparatoses i el ritme coixeja pertot arreu. Aquesta opció (la que prioritza la màxima literalitat possible i la conservació de les fronteres de vers en detriment del ritme) és observable en algunes traduccions destinades a la publicació, sobretot en àmbits acadèmics; però, quan la destinació és l'escena, crec que es pot afirmar que la morositat del text n'emascara la recepció oral i el gaudi estètic, i una versió com aquesta, al meu entendre, només pot ser vàlida com a pas previ a una versió mètrica que pugui lliscar més sobre l'escenari: un cop assimilat el sentit i sense perdre'l de vista, es pot passar a modificar les frases per fer-les menys feixugues i per aconseguir un ritme de vers català. Amb aquests objectius a la vista, aquest és el resultat a què vaig arribar en aquesta segona fase:

..... Per què ens pengen  
la marca de bastards, de vils, de miserables?  
Per què, si la passió furtiva i natural  
ens ha fet més enèrgics i atractius  
que un llit monòton, fatigat i ranci,  
que fabrica una tribu de cretins  
entre el son i la vetlla?<sup>3</sup>

Una versió que s'allunya més de la literalitat però que converteix cada línia en un vers, a base de combinar alexandrins i decasíl·labs.

3. William SHAKESPEARE. *Versions a peu d'obra*, p. 288.

És evident que, perquè un text en vers funcioni satisfactòriament en la seva transmissió oral, s'ha de dir amb l'elocució adequada però també exactament tal com està escrit, sense afegir ni treure una sola síl·laba i sense recórrer a sinònims o fer canvis en l'ordre de la frase que puguin variar el recompte sil·làbic i, en conseqüència, esguerrar la mètrica. Si, per exemple, en el quart vers d'aquest fragment, en lloc de dir «ens ha fet més enèrgics i atractius», l'actor diu «ens ha fet més enèrgics i més atractius», «ens ha tornat més enèrgics i atractius» o «ens ha fet més atractius i enèrgics», qualsevol canvi d'aquests esguerrarà el vers decasíl·lab i se'n ressentirà la cadència rítmica del text.

Amb això no vull dir que, com a traductor, consideri intocable el text que he elaborat. Tot al contrari: sempre he estat obert a qualsevol proposta de canvi en les primeres lectures i abans de fixar del tot el text, o fins i tot en el transcurs dels assajos, però amb l'única condició que qualsevol canvi no tingui efectes negatius en la mètrica. Per aconseguir això, evidentment (i si el director és prou sensible a la importància del vers, cosa que passa molt sovint però no sempre), no hi ha altra via que confiar aquests canvis al mateix traductor o sotmetre'ls al seu vistiplau abans de donar-los per bons.

Aquest requisit, per descomptat, encara és més ineludible quan es tracta de textos amb vers rítmic, com és el cas de l'altra categoria de teatre en vers que he esmentat fa una estona: la del teatre neoclàssic francès del segle XVII, que té els seus màxims exponents en Corneille, Racine i Molière. Si, per exemple, en una representació de *Le Misanthrope* de Molière, el públic sent (Acte I, escena 1):

Et la plus glorieuse a des régals peu chers,<sup>4</sup>

sap que l'alexandrí següent ha d'acabar per força amb *-ers*, i el breu compass d'espera fins que arriba la paraula triada per l'autor és un estímul que, sens dubte, li activa la imaginació i li manté l'atenció i l'interès pels enunciats.

En compliment rigorós de les regles del joc, Molière va escriure a continuació:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout l'univers.<sup>5</sup>

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

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

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

4. MOLIÈRE. *Le Tartuffe*. *Dom Juan*. *Le Misanthrope*, p. 239.

5. *Ibidem*, p. 239.

Aquests dos versos pertanyen a la primera escena del primer acte de *Le Misanthrope*, de Molière. Joan Oliver, en la versió que en va fer als anys cinquanta del segle passat —una versió que se cenyia rigorosament a l'esquema dels alexandrins apariats—, va recrear-los de la manera següent:

I fins la més honrosa us serà un trist regal  
quan veureu que us barregen amb tots, en general.<sup>6</sup>

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

Vegem un altre breu exemple de Molière, en aquest cas del *Tartuf* (Acte I, escena 1):

Allons, vous, vous rêvez, et bayez aux corneilles.  
Jour de Dieu! Je saurai vous froter les oreilles.<sup>7</sup>

Uns alexandrins que, en mans de Joan Oliver, es converteixen en:

I tu què fas, badoca, guaitant les musaranyes?  
Valga'm Déu, ja veuràs com et trec les lleganyes!<sup>8</sup>

Si l'actor, posem per cas, es descuidés una cosa tan aparentment menor com la conjunció inicial del primer vers i digués «Tu què fas, badoca, guaitant les musaranyes?», el vers s'esguerraria i deixaria de ser un alexandri.

Més o menys a la mateixa època en què Oliver traduïa *El misantrop* i el *Tartuf*, el nord-americà Richard Wilbur traslladava aquestes obres a l'anglès. En mans de Wilbur, però, les dotze síl·labes de cada un dels dos alexandrins del *Tartuf* que hem triat com a exemple es converteixen en deu:

Wake up, don't stand here gaping into space!  
I'll slap some sense into that stupid face.<sup>9</sup>

Per què ha fet aquest canvi mètric, Richard Wilbur? Doncs, en definitiva, perquè té en compte les expectatives dels seus espectadors potencials i

6. JOAN OLIVER. *Versions de teatre*, p. 67.

7. MOLIÈRE. *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, p. 46.

8. JOAN OLIVER. *Versions de teatre*, p. 151.

9. MOLIÈRE. *Five Plays: The Misanthrope. Tartuffe. The School for Wives. The Miser. The Hypochondriac*, p. 123.

recorre al patró mètric habitual en el teatre clàssic en llengua anglesa, que no és pas l'alexandrí sinó el decasíl·lab.

I aquest és justament el model que David Hirson aplica quan, a final del segle XX, escriu *La Bête*, l'obra en versos anglesos que el 2012 vaig tenir ocasió de traduir al català per al TNC. Vegem-ne algun exemple.

Al final del primer acte, un dels protagonistes, Elomire (anagrama de Molière) diu en referir-se al seu ferotge antagonista, l'histriònic i verborreic Valere:

The very thought that we're not *worth* consulting  
Should strike you as sufficiently insulting  
To tell the Prince, as I will, face to face,  
Exactly how we feel about this case.<sup>10</sup>

Quatre decasíl·labs perfectes amb un ritme iàmbic constant.

Si ens aturem a comptar el nombre de síl·labes i d'accents, comprovarem l'exacta coincidència mètrica amb els dos versos del *Tartuf* de Richard Wilbur que he citat fa un moment.

*La Bête* és una paròdia/homenatge que un dramaturg nord-americà de final del segle XX va voler dedicar al teatre neoclàssic del francès Molière, i, per tant, a l'hora de decidir-ne la versificació, va fer exactament el mateix que Wilbur: optar pel patró mètric associat a aquest autor tal com l'ha assimilat històricament la tradició anglòfona: és a dir, va descartar l'alexandrí a favor del decasíl·lab.

En el meu cas, l'ocasió de traduir *La Bête* al català va representar una experiència singular per més d'una raó: primera perquè, a l'hora de recrear els criteris de l'autor pel que fa a la versificació, la pura lògica em demanava que fes exactament el procés invers, és a dir, anar a parar al vers alexandrí, patró mètric dels originals neoclàssics francesos i també de la tradició establerta per les seves traduccions al català, una llengua i una cultura on el vers alexandrí té molta més implantació que en la tradició en llengua anglesa. Dit d'una altra manera: en una trajectòria de bumerang, em vaig poder permetre el luxe d'acostar-me més a la forma original de l'autor parodiat (Molière) que no pas a la de l'autor nord-americà que el parodiava i que jo traduïa (David Hirson). De tal manera que, en la meua versió, els quatre decasíl·labs de l'original anglès que acabo de citar es convertien en:

Només la sola idea que no se'ns té per res  
ja hauria d'ultratjar-te i de tenir prou pes  
per plantar cara al príncep, com farà un servidor,  
i dir-li el que pensem de la situació.<sup>11</sup>

És a dir, quatre alexandrins aïllats com els de Molière i de Joan Oliver. L'altra peculiaritat d'aquesta obra de David Hirson és que la utilització del vers rimat no és en absolut un ornament optatiu, sinó que constitueix

10. David HIRSON. *La Bête and Wrong Mountain*, p. 65.

11. David HIRSON. *La Bête*, p. 81.



la mateixa raó de ser del text. *La Bête* és un divertiment teatral en vers rimat, on aquest recurs estilístic es posa radicalment al servei de l'humor i que en alguns moments agafa uns tints d'autèntic malabarisme formal (com en certs fragments on cadascuna de les deu síl·labes d'un vers és dita per un personatge diferent). Aquí, per tant, penso que puc afirmar, sense cap risc d'equivocar-me, que una versió en prosa hauria fet baixar en picat la gràcia i l'interès de l'obra fins a uns nivells perfectament desdenyables. Imaginem per un moment que algú fa una versió en prosa de *La Rambla de les Floristes* o de *L'Hostal de la Glòria* i ens n'acabarem de fer una idea.

Per analogia, jo m'atreveria a dir el mateix pel que fa a la traducció d'una obra de Molière. És evident, però, que no tothom pensa igual: no fa pas gaires anys vam poder viure de prop el cas d'un director francès que va ser convidat a Catalunya per dirigir un *Misanthrop* en català, i que precisament va posar com a condició irrenunciable que la versió fos en prosa, suposo que perquè una part del món cultural francòfon sembla que té bastant avorrit l'alexandrí. Un experiment que, per raons òbvies, hauria estat impossible o altament improbable que aquest director l'hagués pogut dur a terme a França.

Sé de primera mà els esforços que el traductor català va haver de fer per superar una cursa d'obstacles que, entre altres coses, l'obligava a fer equilibris constants per evitar el ritme de vers i les rimes internes que li sortien soles cada dos per tres. La competència del traductor va ser capaç de produir una versió d'una gran dignitat, però que en escena (i penso que no podia ser d'altra manera) tendia a estones a allargassar-se i a fer el discurs excessivament redundant. Per què? Doncs, al meu entendre, perquè, quan un dramaturg decideix escriure una comèdia en vers rimat, sap que precisament aquesta opció estilística li permetrà recrear-se més en els circumloquis i en les redundàncies, perquè el ritme del vers i la rima no sols els dissimularan sinó que en trauran partit estètic, humorístic i comunicatiu.

A *La Bête* de David Hirson, el personatge de Valere, tan bon punt apareix en escena, deixa anar un monòleg que deu durar pels volts de mitja hora. M'imagino per un moment aquest monòleg dit en prosa, i estic segur que el discurs s'hauria fet tan insuportable per al públic com ja ho era el personatge per als seus antagonistes en escena.

Ja he dit més amunt que la traducció de textos teatrals en vers, sobretot si els versos són rimats, sovint imposa un allunyament de l'estricta literalitat si es vol ser fidel a les intencions de l'autor.

Miraré d'exemplificar-ho amb un fragment una mica més llarg de *La Bête*, quan Elomire, cansat de la incontinència verbal de Valere, ja no pot més i li engega una diatriba de la qual reproduceixo el tros final:

ELOMIRE:

[.....]

Whose only saving grace (if one there be)  
Is in the unintended comedy  
Arising from your weightiest pronouncements!  
You seem to feel you have to make announcements

Instead of speaking in a normal tone;  
 But by your rotund and overblown  
 And hectoringly pompous presentation,  
 You simply magnify the desolation,  
 The vast aridity within your soul!  
 In short, I think you're just a gaping hole—  
 A talentless, obnoxious pile of goo!  
 I don't want anything to do with you!  
 I can't imagine anyone who would!  
 And if it makes me better understood  
 To summarise in thirty words or less,  
 I'd say you have the power to depress  
 With every single syllable you speak,  
 With every monologue that takes a week,  
 And every self-adoring witticism!...

VALERE:

Well, do you mean this as a *criticism*?<sup>12</sup>

Que jo vaig traduir de la manera següent:

ELOMIRE:

[.....]

Els vostres exabruptes grollers i colossals  
 tenen només un mèrit (si és que així ho puc descriure),  
 i és que, sense voler-ho, al capdavant fan riure  
 de tan forassenyats i altisonants que són!  
 Amb la grotesca pompa d'un vell rinoceront  
 pontifiqueu a dojo i en to majestuós,  
 pro encara feu més obvi, palès i escandalós  
 el buit immens i estèril d'una ànima de suro!  
 I per anar acabant, Valere, us asseguro  
 que per mi no sou més que un ase putrefacte  
 i amb la vostra persona no hi vull tenir cap tracte,  
 ni se m'acut ningú que n'hi pugui tenir!  
 Pro, si us han quedat dubtes, us ho puc resumir  
 amb una frase més que us dono de propina:  
 teniu la potestat morbosa i assassina  
 de provocar les febres als més impertorbables  
 amb aquests soliloquis que es fan interminables  
 i aquestes gracies d'una estultícia mítica!

VALERE

Això vindria a ser... diguéssim... una crítica?<sup>13</sup>

12. David HIRSON. *La Bête and Wrong Mountain*, p. 47-48.

13. David HIRSON. *La Bête*, p. 61.

A l'original d'aquest fragment no apareix cap *rinoceront*, cap *ànima de suro*, cap *ase putrefacte* ni cap *estultícia mítica*, cosa que il·lustra allò que deia abans: que, al servei de la rima i de l'eficàcia escènica (i, sobretot, si la rima està al servei de l'humor), el traductor sovint es veu obligat a inventar-se coses, precisament si vol ser fidel a les intencions de l'autor.

A propòsit d'aquestes llicències semàntiques, recordo una taula rodona sobre estratègies de traducció en la qual vaig participar i vaig fer servir aquest fragment de *La Bête* per il·lustrar les meves. En el torn de paraules del final, un poeta de prestigi que hi havia entre el públic va denunciar enèrgicament les llibertats que ens preniem els traductors, quan la poesia era una cosa sagrada i, si el poeta havia triat determinades paraules, cap traductor no tenia dret a canviar-les-hi. En fi, que què ens havíem cregut.

Jo vaig haver de recordar-li que no estàvem parlant de poesia sinó d'una cosa molt diferent, que era un divertiment teatral en vers, però no sé si va quedar gaire convençut...

En fi, espero que tots aquests exemples que he anat posant i comentant hagin servit per defensar i justificar la tesi principal d'aquesta intervenció: el meu convenciment que el teatre que ha estat escrit en vers perd eficàcia si en traduir-lo no es manté algun tipus de versificació, encara que els criteris mètrics no es corresponguin fidelment als de l'original.

I no voldria acabar aquest article sense comparar l'experiència de Chris Thorpe que citava al principi —l'obra en vers *Hannah*, destinada a un públic jove— amb dos o tres muntatges d'obres de Shakespeare que s'han fet aquests últims anys en un important teatre públic de Barcelona, també suposadament destinats a atraure espectadors joves però amb uns criteris diametralment oposats als de Thorpe. I si dic que són diametralment oposats és perquè, pel que fa al text, el mateix director d'aquests muntatges (atribuint-se el paper addicional de traductor) ha perpetrat unes versions que, a part d'afusellar-ne d'altres que ja existien, a l'hora de camuflar el plagi ha esguerrat els versos i empobrit el llenguatge de manera sistemàtica, amb l'excusa de donar peixet a un públic jove. Jo, francament, faig costat sense reserves als criteris de Chris Thorpe i encara em resisteixo a pensar que *jove* i *estúpid* hagin de ser necessàriament sinònims.<sup>14</sup>



14. He dit el pecat però no diré el pecador. El que sí que vull deixar clar és que la denuncia que acabo de fer no va adreçada a la companyia Parking Shakespeare, els muntatges de la qual em mereixen tots els respectes.

### Referències bibliogràfiques

BARTON, John. *Playing Shakespeare*. Londres: Methuen Drama, 1984.

HIRSON, David. *La Bête and Wrong Mountain*. Nova York: Grove Press, 2001.

HIRSON, David. *La Bête* (trad. Joan Sellent). Barcelona: Edicions Proa (ebook), 2013.

MOLIÈRE. *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*. Paris: Gallimard, 1973.

MOLIÈRE, *Five Plays: The Misanthrope. Tartuffe. The School for Wives. The Miser. The Hypochondriac* (trad. Richard Wilbur, Alan Drury). Londres: Methuen Drama, 2000.

OLIVER, Joan. *Versions de teatre*. Barcelona: Edicions Proa, 1989.

SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Londres: Penguin Books, 1972.

SHAKESPEARE, William. *Versions a peu d'obra* (trad. Joan Sellent). Barcelona: Biblioteca del Núvol, 2016.