

Distorsions del llenguatge en la dramaturgia austríaca contemporània: un repte per al traductor

Ramon Farrés

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
ramon.farres@uab.cat



Resum

El teatre en llengua alemanya, i molt especialment el que es fa a Àustria, és conegut pel seu esperit crític, que sovint es reflecteix en un ús transgressor del llenguatge. Aquesta circumstància, no cal dir-ho, comporta una dificultat afegida a la traducció, però també una satisfacció complementària per al traductor quan aconsegueix traslladar a la llengua d'arribada aquestes transgressions de manera plausible. En aquest article exposo la meua experiència personal en aquest camp amb exemples de quatre obres de Werner Schwab, Elfriede Jelinek i Händl Klaus, tres dels autors austríacs més destacats de les últimes dècades, que han estat representades als escenaris catalans.

Paraules clau: teatre austríac contemporani; distorsions del llenguatge; traducció teatral; Werner Schwab; Elfriede Jelinek; Händl Klaus.

Abstract

Theatre in German, and especially that in Austria, is known for its critical spirit, which is often reflected in a transgressional use of language. Needless to say, this adds to the difficulty of producing a suitable translation, but also adds a complimentary satisfaction for the translator who manages to produce a target text in which these transgressions are made plausible. In this article, I outline my personal experience in this field using examples from four works by Werner Schwab, Elfriede Jelinek and Händl Klaus, three of the most notable Austrian authors in recent decades; whose work has been performed in Catalan theatres.

Keywords: Austrian contemporary theatre; language distortions; theatrical translation; Werner Schwab; Elfriede Jelinek; Händl Klaus.

A Theres Moser, in memoriam

La meua experiència en el camp de la traducció teatral va començar cap a l'any 1995 amb l'obra *Les presidentes*, del dramaturg austríac Werner Schwab, que vaig traduir a quatre mans amb la malauradament desapareguda Theres Moser, austríaca també ella però instal·lada a Barcelona, i amb contactes amb el món teatral. Aquests contactes van fer possible que *Les presidentes*, que vam traduir per iniciativa pròpia, s'estrenés finalment l'any 1998, amb direcció de Carme Portaceli, a l'antic Teatre Lliure de Gràcia, dintre del Festival Grec d'aquell any.

Començar amb *Les presidentes* va ser una autèntica temeritat, perquè Schwab és un autor que es va crear un llenguatge propi, el qual provoca d'entrada estranyesa en l'espectador i al qual cal anar-se acostumant de mica en mica fins a assimilar-lo. Això, anant bé, perquè també pot passar que provoqui incomprensió o rebuig. Fixeu-vos, si no, quin va ser el veredict de la persona encarregada de llegir els originals que arribaven al Burgtheater de Viena quan Schwab, aleshores un desconegut, va enviar-hi aquesta obra l'any 1988: «Durch mangelndes Sprachvermögen des Autors vieles unfreiwillig komisch.» És a dir: «Per una manca de capacitat lingüística de l'autor, sovint es produeix un efecte còmic involuntari.» Per sort Schwab no es va deixar desmoralitzar per aquest judici i va continuar escrivint i estrenant les seves obres en teatres més modestos, fins que l'any 1994 l'Akademietheater, que és la sala petita del Burgtheater, va estrenar *Les presidentes*, tot i que Schwab ja no ho va poder veure perquè havia mort quatre mesos abans a conseqüència d'un coma etílic, a només trenta-cinc anys.

Però tornant al que ens interessa, si el text original havia estat mal interpretat així d'entrada per una persona acostumada a llegir teatre, què no podia passar amb la traducció si intentàvem traslladar el llenguatge particular de Schwab al català, que és òbviament del que es tractava? El mateix Schwab deixa clar al començament de l'obra que el llenguatge que fan servir els seus personatges no és de cap manera el llenguatge del carrer. En una acotació específica diu: «Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber. Sich selber erzeugen (verdeutlichen) ist Arbeit, darum ist alles an sich Widerstand. Das sollte im Stück als Anstrengung spürbar sein.» Nosaltes ho vam traduir així: «El llenguatge que produeixen les presidentes són elles mateixes. Produir-se (aclarir-se) a si mateix és feina, per això tot és en si resistència. Això hauria de notar-se a l'obra en forma d'esforç.»

Però en què consisteix aquest llenguatge que es «produeix», més que no es parla, i que implica «esforç», «resistència», «feina»? Com que no és fàcil de definir, us en posaré un exemple:

Da oben, sag ich immer zum Herrmann, da oben kommen einmal die Bilder von meinen Enkerln hin. Sie zeigt auf zwei weiße, rechteckige Flecken an der Wand. Aber den Gefallen tut er mir nicht an, der macht mir keine Enkelkinder. [...] Dabei

könnte er so leicht Verkehr haben in der heutigen Zeit. Heute haben die Menschen ja den ganzen Tag einen Verkehr. Und der Herrmann gibt ja auch zu, daß er immer einen Verkehr haben könnte, aber er hat eben absichtlich nie einen Verkehr, weil so ein Verkehr kann ja eine richtige Schwangerschaft einleiten, und so etwas wäre zusammengezählt unter dem Strich womöglich ein Enkerl.

La nostra traducció d'aquest fragment diu així:

Allà dalt, li dic sempre a en Herrmann, allà dalt hi han d'anar algun dia les fotos dels meus néts. *Assenyala dos espais blancs i rectangulars de la paret.* Però aquest favor no me'l consuma, no em fa néts. [...] I mira que li seria ben fàcil tenir relacions avui dia. Ara la gent té tot el dia unes relacions. I en Herrmann ja ho reconeix que podria tenir sempre relacions, però ell ho fa expressament de no tenir relacions, perquè unes relacions així poden inaugurar un autèntic embaràs, i això tot sumat encara podria donar com a resultat un nét.

Al costat de característiques pròpies del llenguatge oral, com les repeticions («relacions», «néts»), observem que la principal estranyesa d'aquest text ve donada per determinades expressions distorsionades, com ara «consumar un favor», en lloc de «fer un favor»; «tenir unes relacions», en lloc de «tenir relacions», o «inaugurar un autèntic embaràs», en lloc de «provocar realment un embaràs». En això consisteix bàsicament la transgressió lingüística de Schwab: combinar dues o més paraules que no encaixen, fer-les xocar i provocar així un efecte volgutament absurd o còmic (de cap manera «involuntari», com havia interpretat el lector del Burgtheater). Es tractava doncs de calcar aquest procediment en la traducció, perquè si no es perdia una part important de la gràcia del text. Però al mateix temps no les teníem totes, perquè pensàvem que aquestes distorsions es podien mal interpretar, tal com li havia passat a Schwab, com una «manca de capacitat lingüística», o dit més clarament: com si no sabéssim escriure correctament el català.

Però ja la primera lectura del text amb Carme Portaceli i les tres actrius triades per representar l'obra, Mercè Arànega, Lourdes Barba i Lina Lambert (que per cert obtindrien conjuntament el premi de la crítica a la millor actuació per aquest treball), vam veure que la traducció, igual com passa amb el text original, provocava d'entrada una sensació d'estranyesa, però anava essent assumida a mesura que un s'hi anava acostumant. Quan la directora o una de les actrius s'encallava amb alguna d'aquestes combinacions xocants i ens plantejava la possibilitat de canviar la formulació, gairebé sempre les seves companyes defensaven l'opció triada per nosaltres perquè n'entienien el joc, la comicitat. Al final pràcticament no vam haver de canviar res, i la bona rebuda de l'espectacle va acabar de demostrar que la traducció havia aconseguit fer arribar les transgressions de Schwab al públic sense obstaculitzar el desenvolupament dramàtic de l'obra.

Quatre anys més tard vam tornar a traduir una obra de Schwab, aquesta vegada per encàrrec: Lourdes Barba, una de les *presidentes*, va voler dirigir ara *Descompensació; insignificant: deforme. Un sant sopar europeu (Übergewicht, unwichtig: Unform. Ein europäisches Abendmal)*. També en aquesta obra

Schwab avisa ja des del principi que n'ha fet de les seves, amb el llenguatge. En una indicació específica diu:

Besonders zeigen sollte sich der mehr oder weniger komfortable Weg, den der Sprechende zurücklegt, indem er ein Objekt anspricht. Sprecher und Besprochene vermischen sich dann überdeutlich und wirken dadurch «unrein». Der daraus resultierende Dreck gehört sich selber und besorgt Klarheit, aber keine Einsicht, so hofft der Autor.

O sigui:

S'hauria de notar de manera especial el camí més o menys confortable que el parlant recorre en adreçar la paraula a un objecte. Parlant i parlat es barregen aleshores de manera claríssima i per això mateix semblen «impurs». La porqueria que en resulta té entitat per si mateixa i aporta claredat, però no comprensió, almenys així ho desitja l'autor.

Vegem-ne un exemple pràctic, la primera rèplica de l'obra:

Und wissen Sie, Herr Schweindi, oft verbringt meine Person mit mir die ganze Nacht über meinen sozialwissenschaftlichen Studien, denn tagsüber wird ja ein ganz und gar nicht unbeträchtlicher Teil der Kinder unserer Stadt von mir unterrichtet, von meiner Wenigkeit, die freilich auch noch die ganze Kinderschrift verantwortungsvoll zu korrigieren hat. Und schon gar nicht darf mein ehrenamtlicher Tätigkeitsbereich einem Vergessen als Unterschätzung anheimfallen. Der Pädagoge in mir scheut ja selbstvergessen gar keinen Aufwand, das Gemeinwohl betreffend. Mein Gewissen versagt sich ja keine Verantwortung, wie Sie wissen. Die gewissenhafte Betreibung der eigenen Verantwortlichkeit ist es am Ende schließlich, die das sogenannte Kreuz der Menschheit insgesamt erleichtert.

Que en la nostra traducció diu:

Sap, senyor Schweindi, sovint la meva persona dedica amb mi tota la nit als meus estudis sociològics, perquè de dia una part no gens menyspreable de la canalla de la nostra ciutat és ensenyada per mi, per aquest humil servidor, que a més a més ha de corregir tota l'escriptura infantil de manera responsable. I no puc permetre de cap manera que la meva activitat no remunerada caigui en un oblit per infravaloració. El pedagog que hi ha en mi s'oblida de si mateix i no estalvia cap esforç en bé de la comunitat. La meva consciència no renuncia a cap responsabilitat, com vostè sap. L'exercici conscient de la pròpia responsabilitat és al capdavall allò que ens fa més lleugera l'anomenada creu de la humanitat en conjunt.

De nou ens va agafar aquella por: és assumible, això, per l'espectador? No es pensaran que ens hem fet un embolic amb la traducció per falta de competència lingüística? Vam tenir una alegria enorme quan els actors ens van explicar, poc abans de l'estrena, que després de l'estranyesa i les dificultats inicials amb el text, havia arribat un moment que havien interioritzat tant la manera de parlar

dels personatges, que quan plegaven dels assaigs i se n'anaven a casa continuaven parlant entre ells amb aquest estrany dialecte schwabià. Això ens va fer veure que ho havíem aconseguit, perquè aquest mateix fenomen és el que es produeix en els espectadors —i suposo que els actors— de les obres de Schwab en la llengua original: costa d'acostumar-s'hi, però un cop ho has fet se t'encomana la seva manera distorsionada, recargolada, grotesca d'expressar les coses.

Després d'una etapa llarga en què vam traduir una sèrie d'autors que opten per un ús més convencional del llenguatge, com George Tabori, Marius von Mayenburg o Lutz Hübner, fa cosa de quatre o cinc anys ens va tocar de nou enfrontar-nos a un autor —autora en aquest cas— especialista en distorsions lingüístiques: em refereixo a Elfriede Jelinek, la Premi Nobel de Literatura de l'any 2004, austríaca també com Schwab. Jelinek ha portat els experiments distorsionadors de la llengua a extrems inaudits, cosa que fa que algunes de les seves obres siguin pràcticament intraduïbles. Per sort, però, a nosaltres se'ns va encarregar que traduïssim la seva primera obra de teatre, escrita el 1979 i titulada *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (que nosaltres vam traduir per *Què va passar quan Nora va deixar el seu home o Els pilars de les societats*).¹ Dic per sort, perquè en aquesta primera obra per a l'escena (abans ja havia publicat poesia i narrativa), el llenguatge hi és forçat d'una manera encara prou moderada, que no va suposar dificultats insalvables. El text pren com a punt de partida dues obres d'Ibsen, *Casa de nines* i *Els pilars de la societat*. Aquí hi havia el primer obstacle, perquè en alguns moments Jelinek agafa rèpliques de les obres d'Ibsen i les reproduïx literalment o amb canvis subtils (la intertextualitat és una de les característiques que més es repeteixen en les peces teatrals d'aquesta autora). Pel que fa a *Casa de nines*, no hi va haver problema, perquè disposàvem de la traducció de Feliu Formosa, amb la col·laboració de Carolina Moreno, i vam poder detectar fàcilment les citacions i reproduir-les o manipular-les seguint el procediment de Jelinek. Però d'*Els pilars de la societat* no n'existeix cap traducció al català ni en vam saber trobar una altra a alguna llengua que poguéssim entendre, de manera que vam haver de traduir a cegues —per dir-ho així— les referències a aquesta obra. Vegem ara un exemple del tipus de distorsió lingüística que aplica Jelinek a la seva peça teatral:

ARBEITERIN: Hast du Kinder?

NORA: Ja. Und alles in meinem Blut schreit nach ihnen. Das ist das Blut in mir. Aber mein Hirn sagt nein, weil zuerst ich komme, noch vor meinen Kindern.

ARBEITERIN: Die Arbeit am Menschen oder auch die Textilarbeit kreist uns Frauen wohl ununterbrochen im Blut. Wir müssen dieses Blut nur noch aus uns herauslassen.

TREBALLADORA: Tens fills?

NORA: Sí. I a la meva sang tot els reclama. És la sang en mi. Però el meu cervell diu no, perquè primer sóc jo, abans que els meus fills i tot.

1. De les traduccions tractades en aquest article, aquesta és l'única que, a més d'haver-se estrenat, també ha estat publicada (veg. bibliografia).

TREBALLADORA: El treball amb les persones o també el treball tèxtil, sembla que a les dones ens circula constantment per la sang. L'única cosa que hem de fer és deixar sortir a fora aquesta sang.

Com es pot veure, l'estratègia de Jelinek, d'una manera bastant semblant a Schwab, és fer que els personatges expressin pensaments aparentment senzills amb un llenguatge ampul·lós i recarregat (recordem aquella concepció de Schwab que el llenguatge ha de ser «feina», «resistència», «esforç»). El que aconsegueix així és posar en evidència idees preconcebudes, tòpics comunament acceptats, frases fetes, amb la finalitat de qüestionar-los i fer-nos prendre consciència de les trampes del llenguatge. Si a una treballadora, en lloc de fer-li dir que les dones porten a la sang un determinat tipus de feina, li fa dir que els «circula constantment per la sang», immediatament posa de manifest l'absurditat de l'expressió «portar una cosa a la sang» en un context com aquest.

Les distorsions lingüístiques de Jelinek i Schwab, doncs, són similars, i és ben possible que Schwab, que era dotze anys més jove que Jelinek, s'inspirés en ella a l'hora d'optar pel seu tractament deformatiu del llenguatge. Però en canvi els resultats que aconsegueixen són diferents, perquè Jelinek, com hem vist, subverteix la llengua com a primer pas per subvertir les relacions socials, en una estratègia clarament política, de crítica del sistema (Jelinek és una feminista i comunista militant). En canvi a Schwab l'interessen més les relacions personals i les misèries humanes individuals, i la seva subversió del llenguatge apunta cap a una dimensió poètica, gairebé transcendent.

Sigui com sigui, el nostre treball amb Jelinek també va arribar a bon port, i la prova és que la posada en escena que de nou Carme Portaceli va fer de *Què va passar quan Nora va deixar el seu home o Els pilars de les societats* va obtenir el premi de la crítica com a millor espectacle teatral d'aquella temporada a Barcelona.

Finalment, fa tot just mig any em van encarregar traduir —aquesta vegada ja sense la col·laboració de Theres Moser— un dels dramaturgs austríacs més destacats de les últimes generacions: Händl Klaus. L'obra escollida era (*Wilde*) *Mann mit traurigen Augen* ((*Salvages*) *Home d'ulls tristos*), que es va representar a la Sala Beckett, sota la direcció de Thomas Sauerteig, a començament d'aquest any. I vet aquí que de nou em vaig trobar amb una obra, amb un autor, que distorsionava el llenguatge habitual, si bé en aquest cas d'una manera totalment diferent a la que hem trobat en Schwab i Jelinek, no tan sols pel que fa al resultat final, sinó ja en els mecanismes concrets que utilitza per aconseguir aquesta distorsió.

D'entrada cal dir que a (*Wilde*)... no hi ha cap acotació que indiqui com són els personatges, on es troben, com s'han de moure, amb quin to han de parlar: el text és exclusivament un diàleg des del principi fins al final (amb una única acotació anecdòtica, que diu «Pfiff» —«xiulet»—), de manera que el director i els actors han de deduir de les paraules que diuen els personatges tota aquesta informació complementària, absolutament essencial a l'hora de posar en escena l'obra. Però l'autor no facilita gens les coses i moltes vegades el que diuen els personatges es pot interpretar de maneres diferents i per tant desembocar en gestos, moviments o entonacions també diversos. Händl Klaus, doncs, busca conscientment

l'ambigüitat, evita la certesa, en coherència amb una obra en la qual no sabem exactament què passa ni quines són les intencions dels personatges. A tot això s'hi afegeix una escriptura entretallada, amb un ús molt particular dels signes de puntuació, que col·labora a crear un ambient de dubte, d'incertesa, de misteri. Vegem-ne un exemple:

HANNO: Jetzt hat sie Angst,
EMIL: seit Wochen, setzt sie,
HANNO: keinen Fuß, mehr vor die Tür,
EMIL: Sie müssen, ihr helfen,
HANNO: helfen Sie,
EMIL: reden, Sie bitte, mit ihr,
HANNO: Gunter,
EMIL: Sie sind doch, vom Fach,
GUNTER: ich bin auf dem Heimweg, ich muß ja, nach Bleibach.
EMIL: Sie können, ihr helfen,
HANNO: und Hedy hilft Ihnen,
GUNTER: ich bin, am Verdursten,
HANNO: trinken Sie,
EMIL: kommen Sie,
HANNO: schlafen Sie aus,
GUNTER: ich muß weiter, nachhause,
EMIL: fahren Sie, morgen,
HANNO: kommen Sie, mit.

La meva traducció d'aquest fragment fa:

HANNO: Ara té por,
EMIL: des de fa setmanes, no posa,
HANNO: els peus, fora de casa,
EMIL: ha, d'ajudar-la,
HANNO: ajudi-la,
EMIL: parli, sisplau, amb ella,
HANNO: Gunter,
EMIL: vostè, és del ram,
GUNTER: estic tornant a casa. És que he d'anar, a Bleibach.
EMIL: Vostè pot, ajudar-la,
HANNO: i la Hedy l'ajuda a vostè,
GUNTER: em moro, de set,
HANNO: begui,
EMIL: vingui,
HANNO: dormi,
GUNTER: he de continuar, cap a casa,
EMIL: viatgi, demà,
HANNO: vingui, amb nosaltres.

Gunter acaba de baixar d'un tren, perquè s'asfixiava, en una estació que no coneix, i s'hi troba Hanno i Emil, dos germans que intenten persuadir-lo perquè

es quedi a passar la nit a casa seva. En saber que Gunter és metge, li parlen de la seva germana, Hedy, que té atacs d'ansietat.

Tota l'obra està escrita en aquest estil sincopat, en què un personatge comença una frase i un altre l'acaba. A més a més, l'autor talla el flux del llenguatge amb l'ús constant de comes, de manera que provoca un estrany efecte rítmic. D'una banda, doncs, sembla com si als personatges els costés de parlar, i això lligaria amb la idea de Schwab que el llenguatge ha de ser una dificultat, un «treball»; però de l'altra aquí l'expressió està reduïda al mínim, i això fa que es produeixi un efecte paradoxal de lleugeresa, completament oposat al que hem vist en Schwab i Jelinek. Per aconseguir aquest efecte, però, es necessita un sobreesforç dels actors, que no es poden despistar ni un segon per tal que el joc de rèpliques i contrarèpliques flueixi amb l'agilitat necessària. En aquest sentit, Pep Jové, un dels protagonistes de la versió de (*Salvatges*) *Home d'ulls tristos* que es va poder veure a la Sala Beckett, i amb una llarga carrera d'actor teatral al darrere, va confessar que no havia treballat mai tant en la preparació d'una obra com en aquesta.

En qualsevol cas, la meva experiència com a traductor d'aquests tres autors austríacs, Werner Schwab, Elfriede Jelinek i Händl Klaus, que tenen en comú l'experimentació amb el llenguatge, m'ha demostrat que val la pena encarar-se amb les dificultats de traducció que plantegen aquest tipus d'obres, i no caure en la temptació d'esquivar-les, perquè la majoria de vegades —naturalment sempre es perd alguna cosa pel camí— el traductor, si s'ho proposa, pot aconseguir en la llengua d'arribada un efecte semblant al que l'autor ha aconseguit en la llengua original. I amb això obtindrà dues satisfaccions: la personal, d'haver superat el repte de reproduir un text difícil i compromès, i la professional, d'haver estat lleial a les intencions de l'autor i haver servit la seva obra al públic amb la màxima fidelitat possible.

Bibliografia

- JELINEK, Elfriede (1980). *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. Viena: Sessler.
- (2008). *Què va passar quan Nora va deixar el seu home o Els pilars de les societats*. Traducció de Ramon Farrés i Theres Moser. Tarragona: Arola.
- KLAUS, Händl (2004). *(Wilde) Mann mit traurigen Augen*. Reinbek: Rowohlt.
- SCHWAB, Werner (1991). *Fäkaliendramen (Die Präsidentinnen; Übergewicht, unwichtig; Unform; Volksvernichtung; Mein Hundemund)*. Viena: Droschl.