

Miquel Kohlhaas, de Heinrich von Kleist, en traducció d'Ernest Martínez Ferrando

JORDI JANÉ-LLIGÉ
Universitat Autònoma de Barcelona
Jordi.Jane@uab.cat

RESUM: El present article descriu la naturalesa de la primera recepció de l'obra de Heinrich von Kleist a Catalunya a partir de l'anàlisi de la traducció que Ernest Martínez Ferrando féu de la narració *Michael Kohlhaas*, apareguda l'any 1921 a la «Biblioteca Literària», col·lecció vinculada al Noucentisme i dirigida aleshores per Josep Carner. L'article ressegueix també la connexió d'aquesta primera recepció amb la segona, que s'esdevé a finals del segle XX i té una naturalesa molt diferent, i finalment constitueix una reflexió sobre el caràcter històric i ideològic de la traducció literària.

PARAULES CLAU: Heinrich von Kleist, Ernest Martínez Ferrando, Michael Kohlhaas, Noucentisme, recepció i traducció literàries, «renaixement» literari d'un autor, anàlisi de traducció.

TITLE: Michael Kohlhaas, by Heinrich von Kleist, in the translation by Ernest Martínez Ferrando

ABSTRACT: This paper describes the nature of the first reception of the literary work by Heinrich von Kleist in Catalonia. It is based for this purpose on the analysis of the translation into Catalan of the short novel *Michael Kohlhaas*, by Ernest Martínez Ferrando, published in 1921 within the «Biblioteca Literària», a collection linked to the *Noucentisme* and led by Josep Carner. The article tries to illustrate as well the connection with the second reception process of the author, at the end of the 20th century, and it is finally a reflection on the historical and ideological nature of literary translation.

KEYWORDS: Heinrich von Kleist, Ernest Martínez Ferrando, Michael Kohlhaas, Noucentisme, literary reception and translation, author «renaissance», translation analysis.

1 Introducció

ENRIC DE KLEIST
(1776–1811)

Enric de Kleist és una de les figures de més fort relleu dintre el romanticisme alemany. Desconegut pel gran públic de la seva època i discutit apassionadament en els cercles literaris d'aleshores, va caure en un complet oblit després de la seva mort. [...]

La marquesa d'O és considerada com la millor obra en prosa d'Enric de Kleist, després de Miquel Kohlhaas, i el seu mèrit literari és, en efecte, remarcable.

Amb aquestes dues narracions d'un dels primers romàntics alemanys, inicien [sic] al públic català en el coneixement dels escriptors del famós Sturm und Drang, avui tan deficientment conegut, per no dir ignorat, en el nostre país, així com a la resta de la península.

ERNEST M. FERRANDO

Amb aquests dos fragments comença i acaba el pròleg d'Ernest Martínez Ferrando a *Miquel Kohlhaas*, primera traducció al català d'una obra de l'escriptor alemany Heinrich von Kleist. *Miquel Kohlhaas* aparegué l'any 1921 a la «Biblioteca Literària» d'Editorial Catalana i el volum aplega, com s'especifica al pròleg, dues de les narracions més significatives de l'autor. Aquest degué ser un dels darrers encàrrecs de traducció que Josep Carner realitzà com a director literari de la «Biblioteca Literària», ja que el mateix any de publicació d'aquest volum l'escriptor noucentista abandonà el càrrec i l'editorial per anar-se'n a Gènova, on inicià la seva carrera diplomàtica (v. Cabré; Ortín 1984: 119).

L'interès d'aquesta traducció, més enllà de ser la primera que es féu de l'obra de Kleist a Espanya, rau en primer lloc en el fet que contribuïa a eixamplar la nòmina d'autors clàssics alemanys que s'oferien al públic català en qualitat de canònics —nòmina que des del romanticisme ençà havia estat molt centrada, per bé que no exclusivament, en la recepció de l'obra de Goethe.¹ En aquest sentit, cal reconstruir curosament «la imatge literària» amb què es presentava Kleist al lector català —a qui d'entrada Martínez Ferrando qualifica de romàntic de primera hora i representant del *Sturm und Drang*²— ja que justament en el trànsit del segle dinou al vint l'obra de l'autor prussià fou redescoberta i reivindicada a Alemanya per grups i personalitats molt heterogènies dins el món de la cultura, cadascun dels quals ofería una interpretació ben diferent de la seva significació històrica i literària.³ El primer objectiu d'aquest treball és, doncs, esclarir «en qualitat de què» i «amb quina finalitat» s'incorporava Kleist al catàleg de la «Biblioteca Literària»,⁴ col·lecció insígnia del projecte editorial noucentista Editorial Catalana, ideada per tal d'oferir el bo i millor de la literatura universal a un públic burgès i mitjanament culte (v. Cabré; Ortín 1984: 118–119, i Ortín 2011: 105–106).

La publicació del *Miquel Kohlhaas* i *La Marquesa d'O* suscita alhora un enorme interès des de la perspectiva del traductor i la traducció. D'una banda perquè la figura de Martínez Ferrando, amb tota certesa més coneguda per la seva obra historiogràfica i de creació,⁵ ha estat poc estudiada en la seva faceta de traductor.⁶ De l'altra, des del punt de vista del text:

¹ Goethe també apareix al catàleg de la «Biblioteca Literària», concretament la traducció de les obres *Herman i Dorotea* (1918) i *Goetz de Berlichingen* (1919).

² La vacil·lació en la filiació estètica de l'autor, i la seva incorrecta adscripció al moviment *Sturm und Drang*, són degudes probablement a la interpretació d'aquest moviment com una manifestació de primera hora del romanticisme —i efectivament, l'*Sturm und Drang* fou un precedent del romanticisme, i Goethe en fou un dels seus autors més rellevants—, i al fet que es tracta d'un moviment sense equivalent en les altres tradicions literàries europees, entre elles la catalana.

³ Justament per part dels sectors més renovadors de la literatura alemanya, com veurem, es reivindicava la modernitat de la figura «maleïda» de Kleist en oposició al classicisme altiu, arrogant i eixorc de Goethe.

⁴ Cabré; Ortín (1984) descriuen en el seu treball conjunt «Aproximació a Josep Carner, traductor...» les característiques de la col·lecció, i també les característiques del públic al qual anava adreçat el catàleg de la «Biblioteca Literària».

⁵ Per aproximar-se a l'obra de Martínez Ferrando són imprescindibles els treballs de Vicent Alonso (1991a; 1991b).

⁶ Constitueix una excepció el treball de Pilar Estelrich (2005) que s'ocupa de la traducció que Martínez Ferrando féu de l'obra de Stefan Zweig *Vint-i-quatre hores en la vida d'una dona*.

sense cap mena de reserves, cal qualificar l'empresa de traduir la prosa de Kleist d'enorme repte, atesa primerament la dificultat «endimoniada» de l'estil de l'escriptor prussià, i segonament el caràcter en certa manera «provisional» del model literari de prosa catalana de què el traductor disposava a l'hora d'encarar la traducció (v. Malé 2007).

Una de les característiques que constatem en l'anàlisi de la primera recepció de Kleist a Catalunya, tanmateix, és l'absència de material documental que l'acompanya. A banda del pròleg que serveix per presentar la traducció, escrit pel mateix traductor, no he localitzat fins ara cap altre document contemporani que en doni testimoni directe o bé que hi alludeixi indirectament.⁷ D'una banda, això ens obliga a reconèixer que el ressò de les traduccions de Kleist i la influència de la seva literatura entre nosaltres van ser, d'entrada, més aviat minsos; d'altra banda, aquesta realitat ens mena a centrar la nostra anàlisi en l'estudi del pròleg esmentat i d'aquelles dades contextuais i secundàries que ens permetin formular algunes hipòtesis més o menys plausibles al voltant de la recepció de l'autor alemany entre nosaltres. Cal dir, amb tot, que el *Miquel Kohlhaas* fou reeditat a Catalunya l'any 1935, aquesta vegada sense la *Marquesa*, als «Quaderns literaris», col·lecció popular de llibres de butxaca dirigida per Josep Janés i Oliver.⁸

Un darrer aspecte que mereix l'atenció d'aquest treball és la comparació de l'abast i la naturalesa de la «primera» recepció de Kleist a Catalunya amb la «segona», que té lloc a partir del darrer terç del segle xx, i la comprovació d'eventuals connexions entre totes dues. D'entrada cal dir que la «segona recepció» es caracteritza per una certa preponderància del Kleist *dramàtic*, l'autor d'obres com *El càntir trencat* o *Pentesilea* (ambdues traduïdes al català per Feliu Formosa), per damunt del Kleist *prosista*, que veié reeditades, tanmateix, les antigues traduccions de Martínez Ferrando al costat de l'edició de noves traduccions de la seva obra narrativa. Tal vegada el pont que les enllaça més «literàriament», i alhora corrobora el trànsit del caràcter més «narratiu» de la primera cap al caràcter més «dramàtic» de la segona és Josep Palau i Fabre. Palau escriví l'any 1961 una adaptació per al teatre de *Michael Kohlhaas*, que publicà revisada l'any 1978 a la col·lecció «el Galliner» d'Edicions 62 amb el títol de *La tràgica història de Miquel Kohlhas*. Aquesta adaptació està basada inequívocament en la traducció de Martínez Ferrando, tal com demostra la simple lectura del text adaptat, i el material conservat a la fundació Palau⁹ de Caldes d'Estrac.

⁷ Als estudis exhaustius de M. Carme Ribé (1984) sobre els articles publicats a «La Revista», i d'Anna Soler Horta (2011) sobre la bibliografia i la història de la recepció a Catalunya de narrativa en llengua alemanya entre 1894 i 1938 no hi ha cap referència a treballs contemporanis dedicats a Kleist. A l'obra crítica de Carles Riba d'aquests anys només trobem esmentat Kleist en una sola ocasió, com ja comentarem, però l'intel·lectual noucentista no es refereix a les traduccions que ens ocupen aquí.

⁸ Pel que fa a l'anàlisi de les reedicions de fons editorials, és imprescindible el treball de Marcel Ortín (2011) en què s'ocupa precisament del catàleg de la «Biblioteca Literària».

⁹ Per la consulta d'aquest material voldria agrair la col·laboració d'Àlícia Vacarizos, de la fundació Palau.

2 L'arribada de Kleist a Catalunya

No ens ha d'estranyar, d'entrada, que l'obra de Kleist tingui a Catalunya una recepció tardana, iniciada aproximadament un segle després de la mort de l'autor.¹⁰ Per començar, el procés de descoberta i coneixement de la literatura alemanya, lligat inequívocament al romanticisme com a estètica i ideologia renovadora, tingué lloc a Catalunya i a Espanya sobretot a partir del segon terç del segle dinou¹¹ mercès a figures com J. A. de Covert-Spring (Josep Andreu i Fontcuberta), Antoni Bergnes de las Casas, i Milà i Fontanals,¹² entre altres. La fascinació d'aquests intel·lectuals per la importància, l'originalitat i la profunditat de la cultura alemanya contemporània fou recollida en publicacions de diferent abast i envergadura, i també de diferent orientació ideològica.¹³ L'obra de Kleist, en tot cas, no va merèixer la seva atenció, entre altres coses perquè en aquells moments no ocupava un lloc prominent en el panorama de les lletres germàniques,¹⁴ i la seva difusió internacional, per tant, era ben limitada.¹⁵ Tal com assenyala Martínez Ferrando a l'inici del seu pròleg, a la mort de Kleist seguí un període d'oblit que si bé no fou «complet», com el caracteritza el traductor valencià, sí que fou la tònica dominant.

2.1 La recepció de l'obra de Kleist a Alemanya

Anette Lütteken, que ha estudiat exhaustivament la peculiar història de la recepció de Kleist en l'àmbit germànic,¹⁶ descriu l'èxit relatiu de l'autor de *Michael Kohlhaas* en vida,¹⁷ i parla

¹⁰ Així ho documenten H. Grünwald (2009: 440) i Soler Horta (2011: 34–35).

¹¹ Una excepció la constitueix *El Europeo* (1823–1824), plataforma primerenca de difusió de la nova estètica, que tingué una vida breu i on participaren escriptors i intel·lectuals com Bonaventura Carles Aribau. Amb *El Vapor* (1833–1836) es reprèn la difusió de l'ideari romàntic, i a partir d'aleshores sovintegen les iniciatives editorials i les publicacions periòdiques afins a aquest corrent.

¹² Un bon resum d'aquesta influència l'ofereix Manuel Jorba (2008) a l'article «Entre *El Europeo* (1823–1824) i *La Abeja* (1862–1870)» a *Carrers de frontera* (vol. II).

¹³ Així, tal com consigna Antoni Marí (1997: 101–112) al seu article «El romanticisme a Catalunya», *El Europeo* representava les tesis més conservadores del romanticisme, mentre *El Propagador de la Libertad* (1835–1838) defensava un romanticisme d'orientació més liberal.

¹⁴ Martin Roussel (2009: 437), que estudia la recepció de l'autor a França, assenyala que el retard de la recepció de Kleist a França es deu, entre altres coses, al fet que Madame de Staël no el cita ni una sola vegada a la seva obra *De l'Allemagne* (publicada l'any 1810), obra que va significar per al públic francès la iniciació en el món germànic. Aquesta obra fou coneguda i estudiada pels romàntics catalans, tal com explica Manuel Jorba (2007: 238–243).

¹⁵ Tanmateix, cal consignar el coneixement que ja se'n tenia a França en articles com el que apareix a la *Revue des Deux Mondes* l'1 de juny de 1859, que haurem de citar en diverses ocasions.

¹⁶ *Heinrich von Kleist—Eine Dichterrenaissance* és una obra que a banda de descriure la història de la recepció de Kleist a Alemanya, analitza genèricament la naturalesa dels processos de «renaixement» d'autors literaris.

¹⁷ Un exemple del coneixement públic que es tenia de Kleist és l'impacte i el ressò que obtingué el seu suïcidi en la premsa contemporània.

de la persistència del coneixement de la seva obra durant bona part del segle dinou en determinats cercles intel·lectuals, que professaven una admiració profunda per l'escriptor i la seva original obra.¹⁸ Seguidament, la germanista exposa amb detall les circumstàncies històriques i literàries¹⁹ que n'afavoriren la redescoberta i el conduïren paulatinament a la centralitat del cànon literari. A començaments del segle vint, la figura i l'obra de Kleist era reivindicada, divulgada i interpretada a Alemanya per grups molt heterogenis i de formes molt diferents; al costat d'això, les seves obres es convertiren en lectura obligatòria a les escoles i aparegueren publicades tant en col·leccions selectes d'autors clàssics, com en col·leccions populars (v. Lütteken 2004: 274–282).

Martin Roussel (2009: 413–417) agrupa les principals interpretacions de què era objecte el llegat de Kleist en aquest període de canonització de la següent manera: per a un primer grup l'escriptor representava la quintaessència del nacionalisme alemany; aquesta imatge es veia reforçada pel fet que l'autor de l'obra dramàtica *Hermanns Schlacht*²⁰ procedia d'una família noble prussiana i pel fet d'haver format part durant uns anys de l'exèrcit de Prússia. Per a un segon grup, l'autor de *La Marquesa d'O.* era el màxim exponent de l'esquinçament de l'ànima romàntica; aquesta interpretació es veia enfortida per la turmentada biografia de l'autor, l'isolament en què visqué, el seu difícil caràcter, les seves depressions i al final el seu suïcidi. El tercer grup el veia com a representant avançat de la modernitat artística més extrema, i identificava en Kleist la figura de l'intel·lectual que havia viscut en un temps no prou madur per entendre'l;²¹ aquest grup reivindicava el Kleist de *Pentesilea* per la radicalitat de la seva proposta artística,²² per la modernitat del seu llenguatge, i per la seva problemàtica relació amb Goethe. El rebuig explícit que manifestà Goethe cap a l'obra de Kleist, concretament cap a *Pentesilea*,²³ és un episodi prou conegut de la historiografia literària alemanya, i per a la generació de joves escriptors que es proposaven la renovació de les lletres germàniques, entre els quals cal comptar a Kafka, es convertí en un argument més

¹⁸ També Martínez Ferrando hi fa referència en el seu pròleg: «...no deixà de tenir un nombre de llegidors escollits, entre els quals es troben Hoffmann i Grillparzer, i més tard l'original Frederic Hebbel» (p. 5).

¹⁹ La unificació d'Alemanya i l'incipient nacionalisme polític alemany són alguns dels factors que afavoreixen la reivindicació d'un «Kleist nacionalista»; la revisió del cànon clàssic per part de les joves generacions de literats afavoreix la descoberta del «Kleist modern».

²⁰ Kleist escriví l'obra *Hermanns Schlacht* durant l'ocupació napoleònica i hi recreava la figura mítica de Herman, cabdill germànic, i la batalla en què sota el seu guiatge les tribus germàniques unides vengueren un exèrcit romà infinitament superior a ells. L'obra era una crida a la unitat nacional i a la rebel·lió contra els francesos. Els admiradors d'aquesta obra, naturalment, feien la vista grossa amb bona part de la producció de Kleist i també amb el fet que l'autor hagués abandonat per voluntat pròpia la carrera militar.

²¹ Aquesta visió és deguda a Nietzsche, el qual veia en Kleist una ànima paral·lela, turmentada i incompresa, que representava l'artista modern. El terme amb què Nietzsche defineix l'autor i la seva obra és *unzeitgemäß* (anacrònic).

²² En la versió de Kleist, al desenllaç es descriu com la reina de les amazones, sotmesa al compliment d'una absurda llei ancestral que ja ha perdut el seu sentit, destrossa Aquil·les de forma brutal amb l'ajut dels seus gossos, i després el devora com a prova d'amor. Seguidament ella mateixa es precipita cap a la mort.

²³ Al qual Martínez Ferrando es refereix també en el seu pròleg, com veurem més endavant.

a l'hora d'allunyar-se i rebutjar el llegat clàssic goethià i reivindicar una tradició literària pròpia i diferenciada (Kleist, Hölderlin i Büchner, en són els autors centrals).²⁴

Roussel (2009: 416) reconeix encara un quart grup de recepció, que, com veurem tot seguit, és el que sembla guiar la lectura que Martínez Ferrando féu de l'obra de Kleist:

Weiter fortbesteht eine bürgerliche Rezeptionslinie, die Aufwertungen des Kleists-Bildes aufnimmt, und zunehmend den in Grundlinien bis heute gültigen Kanon (mit dem *Käthchen von Heilbronn*, dem *Prinz Friedrich von Homburg* und dem *Michael Kohlhaas*) formiert. Hieran anschließend lässt sich eine privatisierte Rezeptionshaltung dokumentieren, die sich nicht um den politischen Kleist gruppiert, sondern den Außenseiter in stiller Lektüre sucht.

[A més a més persisteix una línia de recepció burgesa que farà seves les diferents imatges de Kleist i que progressivament posarà els fonaments del que fins avui considerem l'autor canònic (amb les obres *Käthchen von Heilbronn*, *Prinz Friedrich von Homburg* i *Michael Kohlhaas*). En aquest sentit cal referir-se a l'existència d'un tipus de recepció de caràcter privat que es distancia del Kleist polititzat i cerca el Kleist *outsider* en la plàcida lectura.]²⁵

Peter Gay (2011: 77–78) descriu l'estat de la recepció de Kleist a l'Alemanya de Weimar, uns anys més tard, de la següent manera:

En la época de Weimar, el estudio de Kleist se convirtió en pasión, y su culto, en cruzada. Los grandes directores de teatro repusieron la obra de Kleist, imprimiéndole un abanico de interpretaciones, desde el psicoanalítico hasta el patriótico, el sentimental y el expresionista. [...]

Faltaba únicamente por saber qué significaba apoyar a Kleist. ¿Qué Kleist? Había lectores que en él veían al cristiano atormentado; otros, al aristócrata de otra época; y otros, incluso a un rebelde. Thomas Mann, por el contrario, se deleitaba con el fino humor de su comedia neoclásica *Amphitryon*. Los nazis reivindicaron a Kleist como el alemán de pura cepa; el círculo de George, como el poeta de la elite solitaria; los comunistas, como precursor revolucionario; y su descendiente Hans Jürgen von Kleist, protestó contra tales distorsiones e insistió en el derecho de su antepasado a ser leído sencillamente como el «rapsoda de la guerra de liberación». La obra de Kleist era singularmente elástica y cada cual llevaba el agua a su molino.

²⁴ «Como Hölderlin y Kleist, como George y Rilke, pero a su manera, el *Dichter* Büchner fue una fuerza viva en el mundo de Weimar» (Peter Gay 2011: 80).

²⁵ Sempre que no se n'indiqui el responsable, les traduccions són meves.

2.2 La primera traducció de Kleist al català. El pròleg d'Ernest Martínez Ferrando a *Miquel Kohlhaas*

Aquest breu excurs en la història de la recepció de l'obra de l'autor del *Kohlhaas* a Alemanya ens ha de servir per dilucidar quin Kleist es volia oferir al públic català i per què. La nostra principal base documental d'estudi, com dèiem, es restringeix al pròleg d'Ernest Martínez Ferrando, on el traductor valencià ens remet explícitament a les fonts de les quals beu per oferir la seva imatge de l'escriptor alemany i ens en fa una valoració estètica implícita. Per tal de completar aquesta imatge, tanmateix, recorrerem al comentari de la selecció d'obres i autors feta al catàleg de la «Biblioteca Literària», sobretot dels germànics, i a la consideració de la visió que es tenia de la literatura alemanya en els cercles més propers a Martínez Ferrando, particularment per part de Carles Riba. El «posicionament noucentista» pel que fa a les lletres germàniques no està exempt, en relació al llegat *modernista*, d'un cert caràcter reactiu, com veurem.

Martínez Ferrando inicia el seu pròleg repassant molt breument la biografia personal i literària de Heinrich von Kleist. Un cop constatada, com vèiem, la desaparició gairebé total de la seva obra de l'escena literària alemanya durant bona part del segle dinou, afirma: «A les darreries del segle XIX els crítics Köhler, Wilbrandt, Brahm i altres descobriren els seus mèrits literaris, ponderant-los com una preciosa troballa» (Martínez Ferrando 1921: 5).

La referència a les biografies de Kleist escrites per Reinhold Köhler (1862), Adolf Wildbrandt (1863), Otto Brahm (1880; 1911)²⁶ ens remet d'entrada a una lectura i anàlisi de l'obra de l'autor prussià feta des del positivisme,²⁷ i per tant, a una lectura encara no «moderna», però Martínez Ferrando no s'estén en el comentari d'aquestes obres. Pel que fa a la recepció contemporània, Martínez Ferrando (1921: 5–6) escriu:

Avui en dia l'interessant escriptor és considerat entre els principals precursors de la novel·la a Alemanya, especialment per la seva narració *Michael Kohlhaas* (1), la qual ha

²⁶ Aquestes biografies contribuïren sense cap mena de dubte al procés de canonització de la figura de Kleist a Alemanya.

²⁷ Tots aquests autors s'han de vincular al positivisme historiogràfic que s'havia anat imposant en la germanística (Roussel 2009: 415). Anette Lütteken veu en la figura d'Otto Brahm, a banda de l'investigador que es val d'uns mètodes científics d'anàlisi, una figura-frontissa que ja indica el canvi en la percepció de l'obra de Kleist a Alemanya. La germanista escriu: «Brahm schätzt den Kleist des bürgerlichen Publikums [...] Doch zugleich läßt er —so deutlich vielleicht zum allerersten Mal in der Geschichte des Kleist-Biographen— die bis dahin als Randerscheinungen subsumierten Facetten Kleists zu und zeigt sich fasziniert von ihnen: [...] besonders an *Robert Guiskard* und *Penthesilea*». [Brahm aprecia el Kleist del públic burgès [...]] Però alhora admet —per primera vegada en la història dels biògrafs de Kleist de manera diàfana— aquelles facetes de Kleist que fins aleshores havien estat considerades marginals, i s'hi mostra fascinat: [...] especialment pel *Robert Guiskard* i *Penthesilea*]. La biografia de Kleist feta per Brahm l'any 1880 va gaudir d'una extraordinària popularitat i difusió.

assolit extraordinària popularitat en els països de llengua germànica, on se la reconeix com a obra clàssica d'indiscutible valor. [...]

(1) Dr. Helmuth Mielke: *Geschichte des deutschen Romans*, 1913.

La referència a l'obra de Helmuth Mielke *Geschichte des deutschen Romans* en nota a peu de pàgina és més explícita que l'anterior i ens acosta a una visió més contemporània de l'autor. En el seu manual sobre la història de la novel·la alemanya, publicat per primera vegada l'any 1904, Mielke (1909: 68) agrupa Kleist amb el grup de joves alemanys vinculats al romanticisme literari que ell considera, novellísticament parlant, hereus del *Wilhelm Meister* de Goethe. Les valoracions que Mielke dedica a l'obra de Kleist queden recollides en el següent paràgraf de l'obra citada:

Auch der Dichter der Hermannschlacht, Heinrich von Kleist (1777–1811), schrieb „Erzählungen“, die seinen Dramen sich würdig zugesellen. Die berühmteste, „Michael Kohlhaas“, eher schon ein Roman zu nennen, die eine geschichtliche Gestalt der brandenburgischen Vergangenheit und ihren Kampf ums Recht zum Gegenstand hat, ist ganz erfüllt von dem dämonischen Temperament des Dichters, lieber Unrecht zu tun als zu leiden, und in den Details zugleich von einer niederländischen Kleinmalerei, wie sie den „zerbrochenen Krug“ auszeichnet. Schon bei Kleist zeigte sich die besondere Vorliebe der Romantik für die Novelle. Man kann in der Tat sagen, daß sie aus diesem Gebiet dem deutschen Volk eine reiche und herrliche Erbschaft hinterlassen hat (Mielke 1909: 72).

[L'autor de la Hermannschlacht, Heinrich von Kleist (1777–1811) també escriví «narracions», que no desmereixen en absolut els seus drames. La més famosa, «Michael Kohlhaas», que cal considerar més aviat una novel·la i que se centra en una figura de la història de Brandenburg i en la seva lluita per la justícia, està impregnada del temperament «demoníac» de l'escriptor, que el mena a preferir la injustícia a patir-la, i, com el «càntir trencat»,²⁸ fa pensar en el detallisme de la pintura holandesa. Ja en Kleist és constatable la predilecció dels romàntics per la *novelle*. Cal dir, efectivament, que en aquest gènere llegaren al poble alemany una herència rica i fabulosa.]

L'obra de Mielke té caràcter divulgatiu i aparegué publicada a «Die Sammlung Göschen», col·lecció de gran prestigi i acceptació entre el públic universitari alemany durant dècades, com ho demostren les successives reedicions d'aquesta obra des de l'any de la seva aparició. No és, però, una obra que tracti amb profunditat ni detall l'obra de Kleist. Martínez Ferrando hi recorre, sense cap mena de dubte, per la referència destacada que s'hi fa a la narració *Michael Kohlhaas*, com vèiem, en tant que obra precursora de la moderna narrativa alemanya. En el seu pròleg, Martínez Ferrando (1921: 8) conclou: «*Miquel Kohlhaas* és l'obra en prosa més interessant que va escriure Enric de Kleist».

²⁸ Es refereix a l'obra de teatre de Kleist que duu aquest nom.

Un altre aspecte de la valoració de Mielke de què Martínez Ferrando es fa ressò és la seva al·lusió al caràcter turmentat de Heinrich von Kleist. Martínez Ferrando, a l'hora de descriure les característiques del *Michael Kohlhaas*, escriu:

[...] tota ella traspua l'esperit exaltat, *demoníac*,²⁹ del poeta, i això s'observa fàcilment en aquella fruïció amb què són descrites les escenes sagnants i de violència, en les quals es reconeix el mateix autor de *Pentesilea*.³⁰ (Martínez Ferrando 1921: 9)

Les referències a la bibliografia alemanya deixen de ser a partir d'aquí explícites —no hem de perdre mai de vista que es tracta d'un breu pròleg adreçat a un públic culte no especialitzat, i no pas d'un treball acadèmic—, però demostren que Martínez Ferrando (1921: 8) consultà fonts diverses per tal d'oferir un esquema interpretatiu de l'obra de Kleist: «La figura de *Miquel Kohlhaas* ha estat molt sovint comparada amb la de *Goetz von Berlichingen*, personatge de la mateixa època i que dóna nom a un dels primers drames que escriví Goethe».³¹ Al final del pròleg apareix encara una altra referència genèrica:

S'ha retret a Kleist la manera com tractà la figura de Luter en aquesta novella; algun crític, considerant un defecte la manca de grandiositat amb què apareix el famós doctor, arriba a dir que les dots literàries de l'escriptor no estaven a l'altura que correspon per a tractar literàriament un personatge històric de tal relleu. (Martínez Ferrando 1921: 12)

Pel que fa a les fonts citades per Martínez Ferrando en aquest pròleg, per acabar, ens cal referir-nos encara a l'article del crític francès Saint-René Taillandier³² aparegut a la *Revue des Deux Mondes*³³ l'1 de juny de 1859 i que duu per títol *Poètes modernes de l'Allemagne/Henri de Kleist*. El traductor valencià acut a Taillandier de forma molt puntual en un paràgraf on aquest descriu l'estil de Kleist. El passatge concret és el següent: René Taillandier [...] observava que les úniques paraules amb les quals intervé l'autor, són aquelles en què diu: «El sentiment del dret ha fet d'aquest home un bandit i un assassí». (Martínez Ferrando 1921: 9).

A la resta del pròleg, tanmateix, hi ha almenys dos indicis més que ens fan pensar que Martínez Ferrando emprà aquest article per bastir la notícia biogràfica i bibliogràfica de l'autor alemany que ens ofereix. D'una banda, la datació incorrecta del naixement de Kleist

²⁹ «...von dem dämonischen Temperament des Dichters...» (Mielke 1909: 72) és la manera com Mielke descriu el caràcter de Kleist.

³⁰ *Pentesilea*, com hem vist, és una obra que a Alemanya la historiografia literària tradicional rebutjava, però que reivindicaven els lectors «moderns» de Kleist.

³¹ Justament el *Goetz von Berlichingen* apareix publicat en el mateix catàleg de la «Biblioteca Literària».

³² Saint-René Taillandier (1817–1879), escriptor i crític francès que, havent estudiat a la universitat de Heidelberg, exercí la seva tasca de crític en aquesta famosa revista francesa.

³³ *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 21, 1859, pp. 604–660.

l'any 1776 i no l'any 1777, tal com fa Taillandier (1859: 605): «Son père, qui appartenait au régiment du duc Léopold de Brunswick, était en garnison à Francfort-sur-l'Oder; c'est là qu'il vint au monde le 10 octobre 1776». I en el mateix passatge, en segon lloc, la ubicació del lloc de naixement de Kleist a la ciutat de *Francfort sobre l'Oder*, amb tota seguretat traduït a partir del topònim francès *Francfort-sur-l'Oder*, i no aplicant la denominació que resultaria natural en català Frankfurt o Francfort de l'Oder. El passatge del pròleg de Martínez Ferrando (1921: 6) és aquest: «Kleist va néixer a Francfort sobre l'Oder, en 1776. Fill d'un oficial de l'exèrcit...».

Més enllà d'aquests dos elements, també es podria relacionar amb l'article de Taillandier el psicologisme que Martínez Ferrando atribueix als personatges de Kleist, així com la comparació abans esmentada amb el *Goetz von Berlichingen*, de Goethe. Taillandier (1859: 619) escriu:

Mais le chef d'oeuvre d'Henri de Kleist dans le genre de la narration psychologique et dramatique, c'est le récit intitulé *Michel Kohlhaas*. On connaît l'heroïque personnage de Goethe, ce Goetz de Berlichingen qui, seul au milieu de la société croulante du moyen âge, dans la dissolution de tous les liens, se lève pour la défense du droit. Le Michel Kohlhaas d'Henri de Kleist est un Goetz populaire.

Sigui com sigui, l'al·lusió a la *Revue des Deux Mondes*, plataforma importantíssima de la crítica literària francesa des de 1829 fins avui mateix, ens serveix per especular sobre la naturalesa més o menys mediatitzada de la recepció de Kleist a Catalunya a través de França. En aquest sentit Sílvia Coll-Vinent (2010), en el seu recull d'articles sobre la recepció d'autors anglesos a Catalunya entre els anys 1916–1936, assenyala un fet molt destacable:

En el període d'entreguerres, la cultura literària anglesa —la victoriana, l'eduardiana i la dels *modernists*— va exercir sens dubte un paper modèlic, però l'anglofília de les lletres catalanes molt sovint passa pel filtre de la crítica francesa, o per edicions en aquesta llengua. El ressò a Catalunya del periodisme britànic, l'impacte de l'obra de G. K. Chesterton o la tria dels autors traduïts es deu a vegades a un coneixement directe de l'anglès, com és el cas de Josep Carner, Joan Crexells, Marià Manent, Pau Romeva o Eugeni Xammar. El francès, tanmateix, era encara la primera llengua de cultura d'una persona educada, i només aquest canal explica que el model anglès arribés a configurar un estat d'opinió prou general en alguns aspectes. L'anglofília certament va existir, però en gran mesura era un fenomen literari mediatitzat, «una certa anglofília», un testimoni al capdavant de la presència dominant de França en la majoria de les manifestacions literàries de la Catalunya d'aquell temps. (Coll-Vinent 2010: 7)

La germanofília al nostre país també havia estat durant el romanticisme, com dèiem en començar, d'origen francès. En els anys del Noucentisme apareixen figures com Martínez Ferrando o Carles Riba, com veurem més endavant, que beuen directament de les fonts

germàniques, almenys en part. La mediació de França en les incorporacions a Catalunya de literatura procedent d'Alemanya, a començaments del segle vint, és un aspecte que encara està pendent d'estudi.

Concloent amb el comentari de les fonts a què Martínez Ferrando acudí, cal dir que no hi trobem cap rastre de les lectures més modernes que es feien de l'obra de l'autor alemany, contemporànies a l'elaboració de la seva traducció. Cal destacar molt especialment l'absència de la veu de Nietzsche, en tant que gran «mediador» de la lectura «moderna» de Kleist, que en aquells anys causava furor a Alemanya.³⁴ Anette Lütteken³⁵ assenyala que el Kleist nietzscheà ja era conegut a França cap a l'any 20 del segle passat. En aquest sentit podem especular que o bé Martínez Ferrando no tenia notícia de l'obra on Nietzsche³⁶ reivindicava Kleist —ni tampoc de l'efecte que aquesta reivindicació havia produït en les lletres germàniques i, en segon terme, en les franceses—, o bé que la deixava volgudament de banda.

El pròleg de Martínez Ferrando, de fet, ens transmet una imatge més aviat romàntica de l'autor, tocat en certa manera per la bogeria:

Però una estranya dèria, que amb el temps havia d'ésser-li fatal, s'apoderà del jove poeta; aquesta dèria consistia en un desesperat desig de suïcidi, que l'obsessionava en tot moment i que el feia cercar una persona que es decidís a morir junt amb ell. Per a defugir aquestes preocupacions d'home malalt, Kleist féu un nou viatge... (Martínez Ferrando 1921: 6)

Un dels aspectes que el traductor valencià destaca de la biografia de Kleist és la seva difícil relació amb Goethe, episodi prou conegut i comentat per la historiografia literària alemanya:

Les seves relacions amb Goethe no foren gaire cordials. El gran escriptor suportava difícilment aquella naturalesa estranya, torturada, que passava de les més altívoles exaltacions (arribà a dir que era el més gran poeta del segle i que el seu desig ardent consistia en *arrabassar* la corona del front de Goethe) als aclaparaments més pregons. (Martínez Ferrando 1921: 7)

La perspectiva adoptada per Martínez Ferrando parteix, com veiem, de la inqüestionabilitat de la figura de Goethe. L'allunyament definitiu d'ambdós escriptors, fatalment decidí per al futur literari de Kleist, es concreta en la representació de *Pentesilea* a Weimar —iniciativa

³⁴ Així ho descriu el seu biògraf Günter Blumberger (2011: 476).

³⁵ Lütteken (2004: 228) cita l'obra de Charles Andlers *Les Précurseurs de Nietzsche*, on es recull la interpretació que el filòsof alemany fa de Kleist, i informa que l'any 1920 celebrava ja la seva tercera reedició. Justament la difusió d'aquesta obra contribuï a la intensificació de la recepció de Kleist a França, vinculada, ara sí, a la modernitat.

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, I–IV (citat per Anette Lütteken 2004: 443).

del mateix Goethe— i en la reacció posterior del príncep de les lletres alemanyes: «L'autor de *Wilhelm Meister* va dir aleshores, amb un cert to despectiu, que Kleist escrivia per a un teatre de l'esdevenidor, o, més clar, per a un teatre que no arribaria mai». (Martínez Ferrando 1921: 7)

Després de relatar aquest episodi, Martínez Ferrando fa referència molt breument a algunes de les obres més celebrades de Kleist, i emprèn el comentari de les característiques particulars del *Miquel Kohlhaas*. Ara només ens referirem a les observacions que el traductor dedica a la filiació estètico-ideològica de l'obra; les qüestions relatives a l'estil, les tractarem més endavant en parlar de la traducció. Martínez Ferrando (1921: 8) comença evocant l'episodi històric en què es basa el *Kohlhaas*: «L'argument sembla extret d'un episodi del segle XVI, perdut en les cròniques alemanyes fins que Kleist l'estudià amorosament». Tot seguit destaca el tractament realista i distanciat a què Kleist sotmet el material, recolzant-se en la cita de Taillandier més amunt esmentada, però aleshores objecta el següent:

Potser la frase esmentada sigui, en efecte, la intervenció més directa de Kleist en la seva narració, però, no obstant, a pesar que l'obra segueix un desenrotllament lògic i raonat fins poc abans de l'acabament, tota ella traspua l'esperit exaltat, demoníac, del poeta... (Martínez Ferrando 1921: 9)

Finalment el traductor recrimina a Kleist la presència d'elements no realistes, tot referint-se al final de l'obra:

En efecte, les darreres pàgines de la novel·la decauen visiblement amb l'aparició d'un personatge fantàstic —una gitana— el misteri de la qual produeix un contrast desagradable amb el realisme que caracteritza l'obra. (Martínez Ferrando 1921: 9)

Martínez Ferrando retreu a Kleist bàsicament la manca de «coherència estètica», i sobretot el recurs al meravellós:

El rol de la gitana, doncs, en mig del realisme envoltant, és absurd, i, per tant, desproveït de tacte literari. [...] Aquest amor a les coses meravelloses ha estat sempre un dels més grans defectes de Kleist... (Martínez Ferrando 1921: 9)

A tall de resum, doncs, cal concloure que la imatge de Kleist transmesa per Martínez Ferrando en el seu pròleg és la d'un autor vinculat al romanticisme de primera hora, l'obra del qual, que en general cal qualificar de valuosa, presenta alguns excessos i incoherències artístiques atribuïbles al caràcter desequilibrat de l'autor; en aquest sentit, Martínez Ferrando oposa implícitament Kleist, com fa bona part de la historiografia alemanya tradicional, al Goethe auri, clàssic i equilibrat. La interpretació del traductor valencià s'adiu amb la imatge canònica tradicional que es té de l'autor en l'àmbit germànic i s'allunya

del valor icònic «revolucionari» que tingué per a les novíssimes generacions d'escriptors alemanys.

Cal insistir en el fet que aquest pròleg està escrit sobretot amb una voluntat informativa evident —ha de ser una guia de lectura— i que s'adreça a un públic amb un cert bagatge cultural, però no ho fa des de la voluntat d'encetar un debat literari ni de provocar cap polèmica estètica. En definitiva, Martínez Ferrando presenta al públic català l'obra d'un autor encara desconegut a Catalunya i a Espanya, i ho fa acollint-se a la seva imatge tradicional canònica, sense ànim de controvèrsia però a partir d'un posicionament estètic definit, a través d'una de les obres fonamentals que conformen el cànon de l'autor a Alemanya, el *Michael Kohlhaas*. L'anàlisi del catàleg on apareix Kleist ens acabarà d'ajudar a perfilar el marc de recepció en què se situa l'autor.

2.3 El Catàleg de la «Biblioteca Literària»

En l'article «Aproximació a Josep Carner, traductor (Els anys de l'Editorial Catalana: 1918–1921)», Marcel Ortín i Lluís Cabré (1984) descriuen no només la tasca del poeta noucentista en la seva faceta de traductor, sinó molt especialment, també, el seu paper d'ideòleg i gestor de la «Biblioteca Literària», projecte editorial d'Editorial Catalana que, seguint l'estela d'alguns projectes modernistes anteriors, pretenia oferir a un públic burgès i mitjanament culte una selecció de les obres més representatives de la literatura universal traduïdes al català. Tota selecció, encara que s'escudi en l'etiqueta d'universal o clàssica, és el resultat de l'aplicació d'uns criteris que oscil·len entre el posicionament ideològic i el gust personal. Cabré i Ortín ho formulen de la següent manera:

L'Editorial Catalana, i en especial la «Biblioteca Literària», en l'ànima de la qual hi ha, com és ben sabut, Carner, mostren en definitiva la coincidència dels interessos personals i col·lectius en un moment donat: l'ampliació del públic lector, l'educació d'una societat. Ara, tal coincidència no ens hauria de fer oblidar la condició necessària des de la qual s'origina: Carner era un literat de raça interessat personalment en els originals i en l'exercici mateix de girar-los al català; un traductor, com dèiem, motivat per la descoberta d'un esperit afí al seu en l'obra triada. (Cabré; Ortín 1984: 116)

I encara:

En relació amb això, del fet de traduir es lligaria directament, en el cas de Carner, una dimensió col·lectiva en el moment de la «Biblioteca Literària», que fóra l'orientació noucentista de proporcionar clàssics que vinguessin a omplir el buit que havia patit la història cultural catalana en els darrers segles, i alhora de fornir als creadors del moment un model de prosa i encara un model de novel·la. (Cabré; Ortín 1984: 117)

Vistos els objectius globals del projecte editorial, Cabré i Ortín fan una anàlisi dels trenta-set volums publicats a la «Biblioteca Literària» en l'època en què Carner en fou el director literari i els classifiquen en tres grans grups:

Una breu tipologia dels títols de la col·lecció ens pot ajudar a constatar els trets específics dels tres criteris establerts. Diferenciaríem *grosso modo* un bloc de clàssics i un d'anglo-saxons. Entre els primers, s'hi encabirien els antics, Goethe, Shakespeare, Molière i La Fontaine, tot responent a una orientació humanística, entenent el terme en sentit ampli [...] Pel que fa al segon bloc, hi figurarien obres de Twain, Dickens, Elliot, Bennett, Jerome, Goldsmith i Kipling, potser amb un caire de moralisme social més o menys crític, no gens allunyat de la intenció educadora de què hem parlat ni, en definitiva, de l'humanisme com a actitud ètica i cívica [...] Finalment, ens trobem amb l'obra de tres romàntics —Musset, Villiers de l'Isle Adam i Poe— que aparenta sortir-se de l'esbós tipològic, contradient l'orientació de gust insinuada. (Cabré; Ortín 1984: 120–121)

La justificació de la presència dels tres autors romàntics la formulen Cabré i Ortín de la següent manera:

...l'interès específic de Riba per Poe via Baudelaire, prou conegut, i la mort de Joaquim Folguera, que empenyí Carner a enllestir la traducció dels *Contes cruels* a manera d'homenatge pòstum; de més a més, Poe i Villiers ens encaminen més al simbolisme que no al primer romanticisme i, encara, podríem observar que hom en valorava amb admiració l'aristocràcia i la «subtil voluptuositat literària». (Cabré; Ortín 1984: 121)

Kleist no és l'únic autor del catàleg que Cabré i Ortín no agrupen a cap dels tres grups, i de fet, l'autor, tal com ens el presenta Martínez Ferrando en el seu pròleg, podria veure's adscrit, segons com, a qualsevol d'ells. D'una banda, Kleist ha assolit en els primers anys del segle vint la categoria de clàssic i és present a les col·leccions canòniques editades a Alemanya; en segon lloc, l'obra *Michael Kohlhaas*, tot i no ser d'origen anglo-saxó, conté una profunda reflexió moral sobre l'ús i l'abús del poder, i sobre el concepte de justícia, i en aquest sentit se la pot classificar com a obra humanista; en tercer lloc, Kleist, tot i que de forma més evident en altres obres, és classificable com a autor romàntic que qüestiona literàriament la tradició clàssica, tot proposant i obrint camins estètics nous.

A banda d'aquesta categorització global que pren en consideració totes les obres presents a la «Biblioteca Literària», també sembla pertinent de contrastar la inclusió del *Michael Kohlhaas* en aquest catàleg amb la dels altres representants de la literatura alemanya. En l'època en què Carner fou el director literari de la col·lecció, es publicaren quatre traduccions d'autor alemany: la primera fou *Herman i Dorotea* de Goethe, l'any 1918, en traducció de Josep Lleonart; la segona fou una selecció de contes dels germans Grimm, *Contes d'infant i de la llar*, publicats en dos volums, el primer l'any 1919 i el segon l'any 1921, traduïts per Carles

Riba; en tercer lloc, el *Goetz de Berlichingen*, també de Goethe, de l'any 1919, en traducció de Manuel Raventós; i finalment el *Miquel Kohlhaas* de Kleist, publicat l'any 1921.

Pel que fa a la publicació dels contes de Grimm, que en principi s'allunya una mica de les pautes estètiques abans assenyalades, Cabré i Ortín (1984: 121) remarquen el següent: «... és observable la preocupació [...] a fornir lectures al públic no adult (Andersen, els germans Grimm), també perseguint uns valors morals, pedagògics».

Comptat i debatut, doncs, la figura que segueix monopolitzant en aquest catàleg les nocions de clàssic i alemany és la figura de Goethe. L'obra de l'autor del *Werther*, com passa amb la de Kleist, permet lectures i judicis diversos, tal com demostra el fet que romàntics i modernistes catalans se l'haguessin feta seva. Les obres de Goethe publicades a la «Biblioteca Literària» són, com dèiem, *Herman i Dorotea*, de l'any 1918, i *Goetz de Berlichingen*, de l'any 1919, vegem-ne què en diuen traductors i crítics.

Pel que fa a la primera, el seu traductor, Josep Lleonart (1919: 14), en el pròleg que precedeix el text traduït, ens n'ofereix poques valoracions estètiques o ideològiques. De la seva breu presentació, el que més s'acosta a un judici estètic són les paraules següents: «Poguéis, almenys, la producció de Goethe, incitar-nos, als qui som de la seva professió, a activitat i convivència, les dues virtuts socials de Goethe més vistoses!»

Molt més significatives, en aquest sentit, són les paraules que Carles Riba, un dels intel·lectuals noucentistes més actius i visibles d'aquells moments, escriví precisament en la seva crítica «*Herman i Dorotea* traduït per Josep Lleonart», apareguda a *La Veu de Catalunya* el 28 d'octubre de 1918 sota el pseudònim de Jordi March. El fragment citat és llarg, però molt il·lustratiu: més que una anàlisi i comentari de la traducció de Lleonart, el que hi fa Riba és reivindicar vehementment el Noucentisme, tot contraposant la lectura noucentista de l'obra de Goethe a la lectura que en feren el modernisme i més concretament Joan Maragall, traductor de *La Margarideta*³⁷ i gran admirador del geni alemany:

L'ombra efectiva de Goethe [...] vetllà l'equilibri moral del nostre elogiador de la paraula viva.

[...]

Present des del començ ha estat també Goethe, «l'envejat», per damunt les pàgines glorioses del *Glosari*, aqueixa guerra de fa tretze anys per la claredat contra la penombra, per la paraula retallada contra la música inefable, per la curiositat contra el lirisme, per l'esforç contra la inspiració gratuïta, per la continuïtat contra la velleïtat, per la ironia contra la passió, per l'acció —i activitat pot ser també la contemplació, ha ensenyat un cabdal poeta nostre— contra l'èxtasi, contra la letargia transcendental.

Tal realitza una obra de les pures obres de Goethe. Vet aquí de quin peu ha d'ésser per als catalans una nova versió goethiana. Males ventades de molt cap al Nord o de molt cap a Orient massa ens han aterbolinat; massa que l'enemic sotja des d'aquell

³⁷ Maragall publicà la traducció de l'episodi de la Gretchen del *Faust* sota el nom de *La Marguerideta: escenes del Faust* l'any 1904 a la «Biblioteca Popular de L'Avenç».

«dins del dins del dins» calitjós de cadascú. Lluità, ho hem dit, l'evocador de *Nausica*; lluiten, diversament, el Glosador i el poeta de *La paraula en el vent*, i el cantor de les ciutadanes mitologies. Una nova versió de Goethe —és un nou aliat (com ho serien, què diré, les de Dant o d'Homer o de l'Ariosto). Teníem *Ifigènia* i les *Elegies romanes*, teníem *Margarideta*; avui En Josep Lleonart, nostrador ja del *Tasso*, ens hi afegeix, presidint un delitós recull, la traducció de *Herman i Dorotea*.

Bo ha estat l'ordre; no era pas el *Faust* que primer necessitàvem de Goethe, per ventura; abans que el vol metafísic, un problema domèstic importava de resoldre. Sortits del Romanticisme, d'alguna cosa érem punyits —amb millors reserves potser— semblant a la inquietud que no s'esvaïa, per a Goethe, fins a Itàlia, on Homer se li féu vivent. Més amunt al·ludíem a aquesta catalana lluita —lluita de tan noble mena, que el sol fet d'escometre-la és una victòria. L'episodi més recent n'és la generosíssima versió de *Herman i Dorotea*. (Riba 1985: 93–94)

Les paraules de Riba (1985: 94) són molt esclaridores pel que fa a la concreció de models i directrius estètics i literaris que poden guiar una línia editorial i la construcció d'un catàleg.

Herman i Dorotea no és pas menys que *La campana* de Schiller, una veu de la concòrdia en mig del traspalsament de la darrera desena del segle XVIII. A l'espectador serè del desordre, pertocava sol, amb ple dret, de dir la paraula de la concòrdia i de l'ordre.

De seguida tornarem a Riba: en tant que traductor del grec i del llatí, del francès, de l'anglès i de l'alemany,³⁸ d'una banda, i en tant que coneixedor del món germànic i mediador d'aquesta cultura a Catalunya a través de la seva obra crítica, de l'altra, el seu paper en la configuració del catàleg de Carner (v. Miralles 2007: 171–178) i en la formulació de les directrius culturals del Noucentisme és decisiu; abans, però, vegem els comentaris del traductor de la segona obra de Goethe present a la «Biblioteca Literària». Manuel Raventós, en el pròleg que precedeix la seva traducció del *Goetz de Berlichingen*, obra del primer Goethe, fa les següents valoracions estètiques d'aquesta obra:

En el *Goetz de Berlichingen* es fonen en el punt just l'esperit novellesc, l'expressió emfàtica del gust popular, amb la cura, objectivitat i noblesa del classicisme.

[...]

Obra de joventut, el pecat romàntic hi és excusable, i més encara perquè fou concebuda en un moment romàntic i escrita segons la moda d'aquell moment. (Raventós 1919: 5)

³⁸ També hi traduirà Gogol i Sienkiewicz.

I continua:

Però el temperament de Goethe, que li evitava caure en les follies de l'època, li feia crear, demés, una obra magnífica mercès a son amor intel·ligent del món medieval, a son sentiment de la poesia popular i a la seva intuïció de la tradició heroico-nacional alemanya; nocions que avui ens són familiars, però que foren en aquell moment novetats, i novetats ben atrevides. (Raventós 1919: 6)

Si bé el posicionament de Raventós enfront del romanticisme està marcat d'entrada pel rebuig explícit, com veiem, el traductor fa les següents puntualitzacions:

...una de les correnties literàries que més han influït el nostre renaixement: el romanticisme historicista de doble filiació germànica i escocesa ha estat arreu, i més a Catalunya, un dels factors de consciència nacionalista, començant per l'esbrinament de les tradicions literàries, artístiques i jurídiques. (Raventós 1919: 6-7)

Raventós encara valora alguns altres aspectes d'aquest moviment estètic, sobretot contraposant-lo al (neo)classicisme antinatural, preceptiu i estèril que el precedí:

... aquest instint d'humanitzar la literatura, de fer de les criatures d'imaginació homes dolorosos en lloc de personatges mig divins, ens explica la formació d'un altre tipus de romanticisme, l'anomenat *subjectiu* o *elegíac*. (Raventós 1919: 7)

Al pròleg de Raventós hi segueix aleshores una reivindicació de les diverses facetes de l'obra de Goethe, la qual, segons ell, amalgama ingredients procedents del romanticisme i del classicisme de tal manera que la converteixen en un assaig únic de penetració en tots els racons de l'ànima humana.

Els termes de classicisme i romanticisme, com veiem, són usats en la retòrica noucentista, d'entrada, com a referents antitètics que provoquen la identificació o el rebuig. Això no obstant, el Noucentisme es manifesta capaç d'integrar tot allò que malgrat allunyar-se inicialment de la seva estètica, contribueix a enriquir-la d'una manera o altra. Ja veiem que alguns «romàntics» eren inclosos al catàleg de la «Biblioteca Literària». En aquest sentit, és interessant veure la definició de classicisme que el mateix Riba fa, parlant de l'obra d'Edgar Allan Poe:

I, no obstant, digui's el que es vulgui ell no és, en si, tenebrós. Ho és el viatge; però ell porta una viva llum. Ell, en un mot, és un clàssic. Classicisme no vol dir precisament una restricció de temes, sinó una particular relació entre l'obra i l'artista, per la qual aquest, creant arbitràriament una situació de la qual partir, o un efecte al qual arribar, o totes dues coses juntes, procedeix avant amb un govern inalienable, però reconeixent els drets, a cada passa més plens, de la seva criatura; més ben dit admetent gradualment

a col·laboració de govern la seva mateixa obra, aquesta creixent personalitat a la qual ell dava el tust diví que la feia entrar dins l'ordre de les coses vives i lliures.³⁹

En la dialèctica classicisme/romanticisme que Riba defineix aquí a partir de l'oposició d'ordre i desordre, resulta de gran interès el comentari que el crític noucentista escriu al voltant dels estils de Goethe i Kleist, tot parafrasejant un assaig de Fritz Strich,⁴⁰ en un article en realitat dedicat a l'estil de Francesc Pujols:⁴¹

Tota realització de l'esperit, ve a dir, surt de la voluntat d'eternitat que, sola, fa esperit l'esperit. La religió vol viure aquesta eternitat, la filosofia pensar-la i la història desenrotllar-la; l'art vol faïçonar-la. Però no sols és etern allò que és perfecte en si mateix, immutable, estrany al temps a través del temps: és etern també allò que és infinit, que no pot acabar mai perquè mai no és perfecte.

El clàssic crea la primera mena d'eternitat; el romàntic aspira a la segona: la forma en aquell és closa, en aquest oberta. A aquestes dues tendències pot ésser referida la qüestió lingüística sobre l'origen i essència d'una frase: pura qüestió d'estil estranya als conceptes de raó i tort. Per a uns, la frase és descomposició d'un tot clar i a punt dins la consciència, en les seves parts; per a d'altres, la representació no es desenvolupa i esdevé clara, sinó en l'acte del parlar. Al tipus únic del paràgraf goethià, plàstic en el sentit de l'exempció del temps, perquè l'esperit intuent roman en un punt de repòs, des del qual tot és igualment llunyà, Strich oposa la frase, també única, de Kleist, el qual, llançant-se en mig del temps, es situa en un punt del passat «des d'on les unes coses són encara més passades, les altres al mateix temps, les altres esdevenidores: el seu paràgraf faïçona aquestes dimensions temporals», adquireix així una profunditat eminentment plàstica, barroca. (Riba 1985: 295–296)

Interessava d'aquesta cita, sobretot, l'al·lusió de Riba a l'estil de Kleist, atès que és l'única al·lusió de la crítica catalana a l'autor alemany. Aquesta referència, basada en l'oposició de l'estil de l'autor prussià a l'estil de Goethe —i en definitiva en l'oposició de l'estil clàssic i el romàntic—, queda ja lluny del marc immediat de publicació del *Miquel Kohlhaas*. Aquest article fou escrit l'any 1922, després de la lectura de l'obra de Strich que féu Carles Riba. L'anàlisi del marc de recepció de Kleist a Catalunya ens permet veure com el Noucentisme acceptà en tant que universals i «clàssics» alguns autors i obres del romanticisme com el Goethe romàntic del *Goetz*, i el Kleist de *Michael Kohlhaas*, obres de les quals es valorava el vessant més humà, el vessant més moral, més acostat a les palpitations de la vida. Així ho

³⁹ «Edgar Poe» signat Jordi March, *La Veu de Catalunya* (19–VII–1918). Dins: Riba (1985: 76).

⁴⁰ Strich (1882–1963) és autor de l'obra *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit—Ein Vergleich*, de l'any 1922, a la qual es refereix Riba en l'article dedicat a Pujols.

⁴¹ «L'estil de Francesc Pujols» (XII) publicat a *La Veu de Catalunya* (16–XII–1923) sota el pseudònim de Jordi March. Dins: Riba (1985: 260–299).

reivindiquen Raventós, Riba i Martínez Ferrando. Què hauria passat si Kleist hagués estat descobert i reivindicat pel modernisme?

3 Ernest Martínez Ferrando, traductor, i la seva traducció *Miquel Kohlhaas*

Ernest Martínez Ferrando ocupa un lloc especial en el món de la literatura catalana de la primera meitat del segle vint. Nascut a València, ciutat on es llicencià en Filosofia i Lletres, especialitat Història, ben aviat s'installà a Barcelona per tal d'exercir d'arxiver a la Biblioteca Provincial Universitària de Barcelona; poc més tard s'incorporà a l'Arxiu de la Corona d'Aragó per exercir-hi els càrrecs d'Habilitat i Secretariat (v. Udina 1966: 3–10). A Barcelona, tal com ens relata Vicent Alonso, entrà en contacte amb el grup orsià, amb el qual s'identificà estèticament, especialment pel seu «mediterranisme» combatent,⁴² fet que el féu decantar-se cap a l'ús de la llengua catalana en la seva producció literària. Vinculat amb el Noucentisme, no sempre hi combregà, tot rebutjant l'excessiu intel·lectualisme d'alguns dels seus membres (v. Alonso 1992a: 37).

La seva producció intel·lectual, com assenyalen Udina i Alonso, entre altres, oscil·là al llarg de la seva vida entre la història i la literatura.⁴³ Com a traductor, la seva activitat també es repartí entre la traducció literària, que dugué íntegrament a terme en català, i la traducció de manuals d'història de l'art, literatura i música, tasca que realitzà exclusivament en castellà. Aquest és, com hem vist, l'aspecte de la seva producció intel·lectual menys estudiat, realitat que aquest treball vol contribuir a modificar.⁴⁴ Al costat del *Michael Kohlhaas*, primer encàrrec de traducció d'envergadura que rebé, Martínez Ferrando traduí l'obra de dos altres grans autors en llengua alemanya: de Stefan Zweig *Amok* i *Vint-i-quatre hores en la vida d'una dona*, l'any 1929; d'Arthur Schnitzler *La senyora Berta Garlan*, l'any 1930. Del francès traduí *Bola de seu*, de Guy de Maupasant.

La tria d'Ernest Martínez Ferrando com a traductor de la «Biblioteca Literària» per part de Carner és perfectament plausible atès que es tractava d'un autor molt ben valorat pels cercles noucentistes,⁴⁵ especialment per la seva narrativa breu. Vegem-ne els comentaris que fa Vicent Alonso al respecte:

⁴² Vicent Alonso (1992a: 36–37) trasllada la dicotomia entre mediterranisme i atlantisme present a l'obra de l'escriptor valencià Azorín per definir Espanya, a la tria lingüística en favor del català que Martínez Ferrando realitzà per a la seva obra literària.

⁴³ Alonso (1992a: 81–108) no ho veu com una escissió de la seva personalitat, i considera que es tracta sempre de facetes complementàries de la seva obra.

⁴⁴ Ja hem citat el treball de Pilar Estelrich (2005) com a excepcional dins aquest panorama.

⁴⁵ Curiosament la seva obra menys ben valorada és la que obtingué el premi Crexells de novel·la, de l'any 1935, *Una dona s'atura al camí*.

Encetada, doncs, la publicació de la seua producció literària en les plataformes noucentistes, l'any 1917 comença l'etapa de màxima producció que es prolongarà fins al 1935, any en què se li concedirà el màxim guardó literari d'aleshores: el Premi Crexells. (Alonso 1992a: 41)

El prestigi de Martínez Ferrando augmentava a mesura que apareixien els seus llibres de narracions, rebuts amb un entusiasme progressivament més gran. Fins i tot Carles Riba, un dels intel·lectuals més prestigiosos del moment, l'havia anomenat «el nostre Dickens en potència. (Alonso 1992a: 50)

3.1 La traducció de *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist

La llengua i l'estil de Kleist han estat destacats sovint com un dels trets més rellevants de la seva literatura, capaços de captivar el lector com un imant. Els especialistes en la seva obra empen diversos qualificatius per descriure'ls i coincideixen en un punt: es tracta d'un llenguatge únic, complex i fascinant. El germanista Michael Ott (2009: 309) parafraseja en la seva anàlisi de l'obra narrativa de Kleist el veredicte emès de forma primerenca per Wilhelm Grimm (1812) a l'*Allgemeine Literaturzeitung* de Halle (v. Ott 2009: 309):

...das Nebeneinander von „szenischer“ Genauigkeit und scheinbarer Nachlässigkeit und Willkür; den durch mühsamen, komplizierten Periodenbau und Hypotaxen gekennzeichneten Erzählduktus; und schließlich ihr eigentümliches Verhältnis von „Klarheit“ und „Dunkelheit“, „widriger und abschreckender“ Stofflichkeit und dichterischer „Meisterschaft“.

[...el frec a frec de l'exactitud «escènica» i l'aparent deixadesa i arbitrarietat; l'estil narratiu caracteritzat per la construcció laboriosa i complexa dels períodes sintàctics i per la hipotaxi; i finalment la seva peculiar combinació de «claredat» i «foscor», materials «repulsius i desagradables» i la seva «mestria» literària.]

Bogdal (1977: 21), al seu torn, situa l'estil de Kleist en diametral oposició als discursos dominants del classicisme i el romanticisme, i intenta explicar el seu posicionament com a resposta a la prouja d'originalitat pròpia de l'època:

Zugleich erheischte Kleists Erzählsprache Bewunderung, weil sie dem Originalitätspostulat ohne alle Rückversicherungen folgte. (Bogdal 1977: 22)

[Alhora, l'estil narratiu de Kleist provocava admiració perquè perseguia el postulat d'originalitat sense cap mena de concessions.]

Martínez Ferrando, al seu torn, feia les següents valoracions de l'estil de l'autor del *Kohlhaas*:

Miquel Kohlhaas és l'obra en prosa més interessant que va escriure Enric de Kleist. Exposada amb un llenguatge senzill i amb un estil concís i nerviós, que no resta relleu a la psicologia dels personatges principals, poden veure's en aquesta obra totes les característiques de l'autor, tant els seus defectes com les seves virtuts. (Martínez Ferrando 1921: 8)

És interessant l'associació estètica, per la seva contemporaneïtat, que duu a terme l'autor valencià:

La narració de Kleist, tota acció i moviment, produeix de vegades l'efecte d'un film. Posseeix escenes d'un bell plasticisme, com per exemple la sortida de Herse del castell, l'incendi de Tronkenburg... (Martínez Ferrando 1921: 8-9)

I recorrent a un fragment del pròleg ja citat, Martínez Ferrando també es fa ressò de les contradiccions estilístiques presents a l'obra narrativa de Kleist, que Grimm ja esmentava:

... a pesar que l'obra segueix un desenvolupament lògic i raonat fins poc abans de l'acabament, tota ella traspua l'esperit exaltat, *demoníac*, del poeta, i això s'observa fàcilment en aquella fruïció amb què són descrites les escenes sagnants i de violència, en les quals es reconeix al mateix autor de *Pentesilea*. (Martínez Ferrando 1921: 9)

Sigui com sigui, encarar la traducció al català d'una obra complexa com la de Kleist constituï tot un repte i alhora un goig per a una llengua literària «en procés de construcció», com era la catalana, i per al traductor.

Analitzem, finalment, un fragment representatiu de l'estil de Kleist, extret dels inicis de la seva narració i observem, seguidament, com procedeix el traductor. El text fa:

1 Gleichwohl, als der Knecht schreckenblass, wenige Momente nachdem der Schuppen hinter ihm zusammenstürzte, mit den Pferden, die er an der Hand hielt, daraus hervortrat, fand er den Kohlhaas nicht mehr; und da er sich zu den Knechten auf den 4 Schlossplatz begab, und den Rosshändler, der ihm mehrere Mal den Rücken zuehrte, fragte: was er mit den Tieren anfangen solle? — hob dieser plötzlich, mit einer fürchterlichen Gebärde, den Fuß, dass der Tritt, wenn er ihn getan hätte, sein Tod gewesen wäre: bestieg, ohne ihm zu antworten, seinen Braunen, setzte sich unter das 8 Tor der Burg, und erharrte, inzwischen die Knechte ihr Wesen forttrieben, schweigend den Tag. (Kleist 2003: 30)

En aquest fragment són destacables d'una banda la narració escènica i de l'altra la complexitat sintàctica del període. L'escena està constituïda per tres moments:⁴⁶ situació/interrogant, clímax/tensió i resposta/acció. Els tres moments dramàtics se succeeixen en un únic període sintàctic, en el qual les connexions temporals i les lògiques es formulen a través d'adverbis i conjuncions (*gleichwohl, als, nachdem* —el correcte seria *bevor* [v. Ott 2009: 310]—, *da, plötzlich, wenn, ohne, inzwischen*) o bé simplement mitjançant els signes de puntuació. A través de la hipotaxi s'aconsegueix que l'atenció del lector no minvi i que sigui necessària la seva participació activa en la lectura per tal de reconstruir l'acció. Els punts semàntics que sostenen aquesta estructura sintàctica «encapsulada» i llarguíssima són els verbs principals, encarregats de reproduir les accions principals que es van succeir (*fand* (1.3); *fragte* (1.5); *hob* (1.5); *bestieg* (1.7); *setzte* (1.7); *erharrte* (1.8)). En general, l'efecte que produeix aquest estil «acumulatiu» és el de la vivesa de la llengua parlada, amb la qual sovint referim accions simultànies.

La traducció catalana de Martínez Ferrando fa:

¹ Als pocs moments que l'infeliç criat, pàl·lid de terror, hagué sortit conduint els cavalls, la barraca es desplomà devorada per les flames. Com que no trobà el rambler al lloc on l'havia deixat, el minyó anà a cercar-lo a la plaça del castell, on el distingí ⁴ reunit amb la seva gent. Porugament se li atansà per preguntar-li què havia de fer amb el parell de rossins, però el marxant, després de tombar-li l'esquena diverses vegades, li pegà de sobte un cop tan furient, que si l'arriba a tocar l'hauria deixat mort a l'acte. Sense tornar-li resposta, el marxant muntà de nou a cavall i mentre els criats ⁸ seus continuaven l'obra de destrucció, el venjador se situà davant les portes del castell i silenciós esperà les llums de la matinada. (Kleist 1981: 204–205)

Pel que fa a la traducció, cal consignar en aquest passatge per part del traductor una tendència manifesta en tot el text a dividir els llargs períodes sintàctics en frases més curtes en benefici d'una major claredat en la lectura. En aquest exemple, l'únic període sintàctic de què consta el fragment original es converteix en la traducció en quatre frases separades. La conseqüència primera d'això és que les connexions lògiques i temporals originals es veuen sotmeses a desplaçaments, supressions, explicacions, etc... en el text traduït. A la primera frase de la traducció, per exemple, el verb principal és *desplomà* (1.2), (*zusammenstürzte* 1.2), mentre que a l'original el verb principal de la primera oració principal és *fand* (1.2). Al seu torn, el verb principal *fand* esdevé en la traducció el verb d'una oració subordinada pertanyent al segon període sintàctic, «*no trobà*» (1.2). A través d'aquests constants desplaçaments, les accions reben un tractament diferenciat en la traducció tant pel que fa a la rellevància narrativa com a la focalització. Mitjançant el nou agrupament sintàctic,

⁴⁶ Müller-Salget (1973), citat a Ott (2009: 310), proposa aquest esquema per descriure l'estil narratiu de Kleist.

les accions ja no s'esdevenen simultàniament, sinó cronològicament. La narració perd en intensitat, mentre guanya en causalitat.

La pregunta formulada pel criat de forma mig directa a l'original «...*fragte was er mit den Tieren anfangen solle?*» (l.4/5) es converteix a la traducció en una pregunta indirecta «*per preguntar-li què havia de fer amb aquell parell de rossins*» (l.4). Kohlhaas reacciona davant d'aquesta pregunta amb un moviment terrible: «—*hob dieser plötzlich... den Fuß*» (l.5). El traductor converteix aquesta acció, que consisteix en l'alçament amenaçador del peu, en un cop consumat, tot i que no precis, explicitant-ne el caràcter, a més a més, a través de la conjunció però (l.4): «*però el marxant, ..., li pegà de sobte...*» (l.4/5).

A banda de la transformació que s'opera en les connexions, deguda a la nova distribució sintàctica, trobem alteracions d'un altre signe en la traducció. El desig de claredat que governa l'estil del traductor fa, per exemple, que el traductor recorri a alguns aclariments lèxics: d'aquesta manera el simple *Knecht* (l.1) de l'original es converteix en un *infeliç criat* (l.1); *Porugament* (l.4) és l'adverbi que descriu —només en la traducció— la manera com el criat s'acosta al comerciant de cavalls. Al final del passatge, igualment, el rambler és qualificat de *venjador* (l.7), només en el text traduït.

La traducció de Martínez Ferrando tendeix, com veiem, a l'ordenació i l'esclariment de l'estil de l'original. Això no ens ha de sorprendre si recordem la provisionalitat de la llengua catalana en el moment històric en què es dugué a terme la traducció; no cal oblidar tampoc les premisses estètiques de què partia el traductor ni les ambicions pel que fa a la llengua del projecte literari amb el qual s'havia compromès. Cal dir que la feina duta a terme per Martínez Ferrando és d'una minuciositat extrema. A la pregunta, per tant, sobre si la traducció de Martínez Ferrando reproduïx fidelment els trets de l'original de Kleist, no podem contestar amb un simple sí o no, perquè totes dues respostes són clarament insuficients i insatisfactòries. No es pot negar, tanmateix, que del ventall real de possibilitats de traducció de què disposava Martínez Ferrando, les seves opcions es decantaren sempre en favor de la claredat de l'exposició, de l'ordenació estilística, i això juga sovint en contra de la força dramàtica de l'estil.

4 Els ponts cap a la segona recepció

La segona recepció de Kleist a Catalunya, afirmàvem al començament, té lloc durant el darrer terç del segle vint, aproximadament cinquanta anys després de l'aparició del *Miquel Kohlhaas* de Martínez Ferrando a la «Biblioteca Literària». En aquesta segona recepció es produeix clarament un canvi de paradigma: l'autor alemany és presentat en la seva lectura moderna i, com dèiem, hi ha una preponderància del Kleist dramàtic per damunt del Kleist narratiu. Així doncs, Carme Serrallonga tradueix l'any 1981 *El Príncep de Homburg*; Feliu Formosa tradueix *El càntir trencat* l'any 1988 i l'any 2000 *Pentesilea*. No obstant això, el Kleist narrador manté la seva presència entre nosaltres i veu publicades, al costat de les antigues

traduccions de Martínez Ferrando —aparegudes l'any 1981 a la MOLU—,⁴⁷ noves versions del *Michael Kohlhaas*, l'any 1985 a càrrec de Teresa Sàrrias, i de *La Marquesa d'O* l'any 1997 a càrrec de Feliu Formosa. Molt recentment, l'any 2009, han aparegut noves traduccions del *Michael Kohlhaas* i de *El príncep d'Homburg*, a càrrec de Jaume Ortola, així com la publicació l'any 2011 d'un recull de textos de naturalesa assagística i periodística en el volum *Sobre el teatre de titelles i altres escrits*, en traducció d'Anna Montané, tot presentant una faceta de l'obra de Kleist pràcticament desconeguda entre nosaltres.⁴⁸ L'anàlisi d'aquesta segona (i/o tercera) recepció de l'autor a Catalunya depassa els objectius que es plantejava aquest treball, però serveix per demostrar que l'interès per l'autor entre nosaltres s'ha anat intensificant amb els anys.

Voldríem acabar aquest treball, però, referint-nos a un text que podria representar l'anell que connecta les dues recepcions de Kleist a què ens hem referit des del començament. Es tracta de l'adaptació per al teatre que féu Palau i Fabre de l'obra *Michael Kohlhaas*. Aquest document dóna testimoni dels camins incerts que pot seguir, i la significació que pot tenir, una traducció (la de Martínez Ferrando, en aquest cas) en un sistema literari.

A la breu presentació que Palau i Fabre fa de la seva adaptació, escrita i revisada entre 1961 i 1974, però publicada l'any 1978 a Edicions 62, escriu:

Des de la meua primera lectura de *Miquel Kolhas (Michael Kohlhaas)*, de Kleist, feta als divuit anys, vaig veure en aquesta narració una obra de teatre en potència; fins i tot m'estranyava que el mateix Kleist no l'hagués resolt així o no n'hagués fet, almenys, una versió teatral. (Palau i Fabre 1978: 5)

La simpatia —i l'afinitat, fins i tot perillosa, cal dir-ho— que des del primer moment vaig sentir per aquest dissortat heroi de Kleist continuen avui, en mi, intactes. Potser no he escrit aquesta adaptació sinó per a deslliurar-me d'aquest sortilegi i d'aquest perill. Però aquest exorcisme, pretenc que pot servir també a d'altres... (Palau i Fabre 1978: 6–7)

En una nota manuscrita que transcriu, conservada al fons de la Fundació Palau, Palau i Fabre escriu les següents reflexions:

L'obra fou concebuda i escrita amb una tècnica de teatre èpic. Però aquesta tècnica és progressivament abandonada a mesura que avança l'acció, fins que acaba del tot immersa en una estructura tradicional, directa i passional. És una forma viva de crítica, és una manera de dir que, malgrat les seves qualitats, el teatre èpic no satisfà del tot les

⁴⁷ El fenomen de la reedició de traduccions ha estat estudiat per Marcel Ortín (2011), precisament a partir de l'exemple de les traduccions de la «Biblioteca Literària».

⁴⁸ Existeix una traducció del text *Sobre el teatre de marionetes* de l'any 2010, feta per Mireia Soler i Stella Hagemann i apareguda a l'editorial Roure Edicions.

meves exigències temperamentals, com segurament no pot satisfer mai del tot les dels pobles mediterranis ni, tal volta, les dels germànics.

A banda de les consideracions relatives al tractament estètic i tècnic a què Palau explica que sotmet la història de Kohlhaas i a la seva idoneïtat com a mitjà de vehicular les seves intencions, sembla clar que el poeta i dramaturg català havia descobert en l'obra de Kleist uns valors que considerà dignes de transmetre al seu públic contemporani —el de la Catalunya de la dècada dels seixanta i setanta del segle passat— a través d'una adaptació teatral. No és aquí tampoc el lloc de valorar fins a quin punt l'adaptació és o no teatralment reeixida; en tot cas, reproduïx fidelment, però molt resumidament, en vint-i-quatre escenes les vicissituds de la història de Kohlhaas —i això la fa feixuga de seguir. Palau hi afegeix un epíleg, l'escena vint-i-cinc, en què uns nens contemporanis als fets representats juguen al carrer a «bons i dolents» —els bons són Kohlhaas i els seus cavallers, i els dolents el baró de Tronka i els representants de la justícia—, i en què a diferència de la «realitat» acaben guanyant els bons. El que importa aquí és observar, d'una banda, l'interès, l'actualitat i la significació que poden adquirir autors i obres literàries procedents d'altres èpoques i/o d'altres cultures en un context diferent de l'original, i de l'altra remarcar i explicar la necessària relectura que se'n fa, subjecta a factors molt diversos. La història de Kohlhaas adaptada per Palau, així, es proposava d'acomplir una funció ben diferent de la que el Noucentisme atribuï a la traducció de Martínez Ferrando cinquanta anys abans. Malgrat tot, l'existència de l'una féu possible l'escriptura de l'altra, i segurament facilità la transmissió a generacions posteriors d'un interès renovat i diferent per un autor de qui s'acaben de celebrar els dos-cents anys de la mort.

Referències bibliogràfiques

- ALONSO, Vicent. 1992a. *La trajectòria intel·lectual d'Ernest Martínez Ferrando*. València: Quaderns 3 i 4.
- 1992b. *Entre la poesia en prosa i el conte literari*. València: Institut Universitari de Filologia Valenciana & Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BLAMBERGER, Günter. 2011. *Heinrich von Kleist*. Frankfurt am Main: Fischer.
- BOGDAL, Klaus-Michael. 1981. *Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas*. Munich: Wilhelm Fink.
- BRAHM, Otto. 1911. *Das Leben Heinrichs von Kleist*. Berlín: Fleischel.
- COLL-VINENT, Sílvia. 2010. *G. K. Chesterton a Catalunya i altres estudis sobre una certa anglofília (1916–1938)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CABRÉ, Lluís; ORTÍN, Marcel. 1984. «Aproximació a Josep Carner, traductor (Els anys de l'Editorial Catalana: 1918–1921)». *Els Marges*, 31, pp. 114–125.
- ESTELRICH, Pilar. 2005. «Ernest Martínez Ferrando, traductor de Stefan Zweig. Una aproximació a *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona*». Dins: Miquel GIBERT; Marcel ORTÍN, *Gèneres i formes en la liteartura catalana d'entreguerres (1918–1939)*. Lleida: Punctum & TRILCAT, pp. 97–111.

- GAY, Peter. 2011. *La cultura de Weimar*. Barcelona: Paidós.
- GRÜNEWALD, Heidi. 2009. «Kleist. Internationale Rezeption und Wirkung. Spanien, Mittel- und Südamerika». Dins: I. BREUER (ed.), *Kleist Handbuch*. Stuttgart: Metzler, pp. 440–444.
- HAGEDORN, Günther (ed.). 1970. *Heinrich von Kleist. Michael Kohlhaas: Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- JORBA, Manuel. 2008. «Entre *El Europeo* (1823–1824) i *La abeja* (1862–1870)». Dins: Arnau PONS; Simona SKRABEC (eds.), *Carrers de frontera*, vol. II. Barcelona: Institut Ramon Llull, pp. 238–243.
- 1997. «Els romanticismes de Catalunya». Dins: *El Segle Romàntic*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, pp. 209–248.
- VON KLEIST, Heinrich. 2003. *Michael Kohlhaas*. Stuttgart: Reclam.
- 1981. *Michael Kohlhaas*. Dins: *Novelles i narracions romàntiques*. Barcelona: MOLU.
- 1921. *Miquel Kohlhaas*. Barcelona: Editorial Catalana.
- LÜTTEKEN, Anette. 2004. *Heinrich von Kleist—Eine Dichterrenaissance*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- LÜTZELER, Paul Michael. 2003. «Nachwort». Dins: Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*. Stuttgart: Reclam, pp. 127–135.
- MALÉ, Jordi. 2007. «Una llengua en plena ebullició. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX». *Quaderns. Revista de Traducció*, 14, pp. 79–94.
- MARÍ, Antoni. 1997. «El romanticisme a Catalunya». Dins: *El Segle Romàntic*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, pp. 101–112.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Ernest. 1921. «Enric de Kleist (1776–1811)». Dins: *Miquel Kohlhaas*. Barcelona: Editorial Catalana, pp. 5–11.
- MIELKE, Helmuth. 1909. *Geschichte des deutschen Romans*. Leipzig: Göschensche Verlagshandlung.
- MIRALLES, Carles. 2007. *Sobre Riba*. Barcelona: Editorial Proa.
- MURGADES, Josep. 1994. «Apunt sobre Noucentisme i traducció». *Els Marges*, 50, pp. 92–96.
- ORTÍN, Marcel. 2011. «Aspectes institucionals i culturals de la reedició de traduccions. El cas de la Biblioteca Literària de l'Editorial Catalana». Dins: Gabriella GAVAGNIN i Víctor MARTÍNEZ-GIL (eds.), *Entre literatures i perifèries en els processos de mediació literària*. Lleida: Punctum & GELCC, pp. 101–120.
- OTT, Michael. 2009. «Kleist. Konzeptionen: Denkfiguren, Begriffe, Motive. Erzählen und Erzählung». Dins: I. BREUER (ed.), *Kleist Handbuch*. Stuttgart: Metzler, pp. 309–312.
- PALAU I FABRE, Josep. 1978. *La tràgica història de Miquel Kohlhas*. Barcelona: Edicions 62.
- RANCH SALES, Amparo. 2003. *Epistolario (1949–1965) Martínez Ferrando–Ranch Fuster*. València: Biblioteca Valenciana.
- RAVENTÓS, Manuel. 1919. «Nota sobre Goethe i el *Goetz de Berlichingen*». Dins: *Goetz de Berlichingen*. Barcelona: Editorial Catalana, pp. 5–12.
- RIBA, Carles. 1985. *Obres Completes 2*, volum Crítica 1. Barcelona: Edicions 62.

- RIBÉ, Maria Carme. 1983. «*La Revista*» (1915–1936): *la seva estructura, el seu contingut*. Barcelona: Editorial Barcino.
- ROUSSEL, Martin. 2009. «Kleist. Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. 1870 bis 1911». Dins: I. BREUER (ed.), *Kleist Handbuch*. Stuttgart: Metzler, pp. 413–418.
- SOLER HORTA, Anna. 2011. «Bibliografia i història de la recepció de la narrativa en llengua alemanya a Catalunya (1894–1938)». *Anuari TRILCAT*, 1, pp. 3–120.
- TAILLANDIER, Saint-René. 1859. «Poètes modernes de l'Allemagne. – Henri de Kleist, sa vie et ses oeuvres». *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 21, pp. 604–640.
- UDINA MARTORELL, Federic. 1966. *Necrològica a Jesús Ernesto Martínez Ferrando*. Barcelona: Arxiu de la Corona d'Aragó.