

Joaquim Ruyra, traductor¹

Lluïsa Julià

Institut de Batxillerat Carles Riba
Pg. Vall d'Hebron, 93. 08035 Barcelona

Resum

Punt de reflexió sobre l'obra original, la traducció té diverses funcions: 1) És un instrument d'aproximació a l'autor que l'interessa i que l'influirà (és el cas de Dante o de Verlaine). 2) És una forma d'estudi i creació de la llengua literària catalana que s'estava fixant en les primeres dècades del segle xx (és el cas de la traducció de *Rondalles de poble* (1908-1924) sobre contes dels alsacians Erckmann-Chatrion i de la *Fedra* raciniana (1913-1926) que contempen respectivament el vessant popular i culte de la llengua literària i a la qual dedico la part central de l'article). 3) Sota la forma d'adaptació poètica, els ritmes i les cadències de Bach, Haendel, Civil, Venturi, Manzoni i d'altres esdevenen indistingibles de l'obra pròpia, com s'observa en molts poemes del llibre *Fulles ventiseses* (1919).

Paraules clau: traducció-adaptació, història de la traducció, Joaquim Ruyra.

Abstract. *Joaquim Ruyra, Translator*

Translations by Joaquim Ruyra are seen as reflections on the original work of art. The translations have several functions. 1) Ruyra used translation to get closer to an author he admired and who would influence him in the future, e.g., Dante or Verlaine. 2) Translation was used for the study and creation of the Catalan literary language that was being established in the first decades of the 20th Century, e.g. *Rondalles de poble* (1908-1924) a translation of the Alsatian stories by Erckmann and Chatrion that used the language of popular literature, and *Fedra* by Racine (1913-1926) that used a more cultivated register. The main part of this article is dedicated to these translations. 3) The rhythms and cadences of Bach, Haendel, Civil, Venturi, Mazoni and others were «translated» into the work of Ruyra and became inseparable from it, e.g. many of the poems in *Fulles ventiseses* (1919).

Key words: translation-adaptation, history of translation, Joaquim Ruyra.

1. Aquest text parteix de l'estudi que sota el mateix títol vaig presentar en el marc del «III Seminari sobre la traducció a Catalunya» celebrat a Vilanova i la Geltrú el 6 de maig de 1995.

Sumari

Les primeres traduccions de Joaquim Ruyra (1858-1939) són instrumentals; la traducció esdevé una forma de coneixement més proper de l'obra de poetes que l'interessen i que tenen una incidència en la seva obra original. En aquesta línia s'han conservat, inèdits, els primers cent versos del Cant introductor de la *Divina Commedia* de Dante, de qui més endavant, el 1921, traduirà el sonet VIII de la *Vita Nuova*², d'aquesta manera s'afegeix a l'homenatge que els intel·lectuals de Catalunya tributen al poeta italià. Les traduccions de Paul Verlaine, en canvi, de qui va publicar els poemes *Tinc por d'un beset* i *Green (La Veü de Catalunya)*, gener i febrer de 1897, respectivament) són ja un exercici d'adaptació de ritmes i cadències desconeguts fins aquell moment en la lírica catalana i són una primícia de l'interès català per l'escriptor simbolista. Ruyra va portar a terme altres projectes de traducció adaptació molt interessants. El més conegut, titulat la *Non-non* (Barcelona, 1917), és l'adaptació de quinze cançons de bressol (n'hi ha d'alemanyes, de russes, de gallegues i de basques) harmonitzades al piano per Nicolau de Tolosa. En el pròleg al llibre, Ruyra indica la feina realitzada: d'una banda, conserva fidelment les idees expressades en els originals, però en els casos que el text «no era més que un balbuceig de paraules incoherents o d'articulacions sense sentit» els n'ha donat un de propi tot interpretant i afegint «estrofes de la meua collita allí on la musa popular havia sigut tan parca, que s'havia acontentat amb tres o quatre versos, que, més que vera lletra, n'eren sols una intenció» (OC: 1044).

Es pot pensar que la llibertat en l'adaptació pot justificar-se perquè es tracta d'obres populars, sense un autor concret i conegut al darrere. De fet, però, Ruyra ja havia treballat en aquest mateix sentit l'any abans, el 1916, quan tradueix i adapta poemes populars, oratoris i recitatius religiosos de Bach, Haendel o Joseph Civil, entre d'altres, per al musicòleg Josep Cumelles i Ribó. El projecte, que motivà un carteiig entre els dos artistes, no arribà a materialitzar-se³, però Ruyra va recollir algunes de les traduccions realitzades en el volum *Fulles ventisses* (Palamós, 1919); s'hi troben integrades juntament amb d'altres traduccions seves i amb poemes originals propis. En recull del grec, llatí, francès, italià, alemany, etc., però, la simbiosi amb la veu del poeta és ja total, de manera que «jo mateix —diu el poeta— tindria treballs a dir quin de llurs caires em pertany per complet i quin no té res de meu» (OC: 983)⁴.

2. Publicat a *La Revista* (16-04-1921). Vegeu el volum *Ruyra, inèdit* (Girona, 1991), on vaig aplegar l'obra inèdita o no recollida en les *Obres completes*.
3. Vegeu, però, els poemes conservats de Cessar Franck, Joseph Civil, J.S. Bach, Haendel, Manzoni i Venturi a *Ruyra inèdit*.
4. Entre les que hem localitzat de J.S. Bach hi ha les que porten per títol *Confiança en Déu*, *Posta de sol*, *Càntic de Pentecostès*, *Tristesia*, *Lovella esgarriada*, *El calvari*, *Himne del matí* i *La pau del cel*, entre d'altres de Mosco, Muset, Hoffmann, així com cançons populars.

El valor de la resta de traduccions, que no adaptacions, que Ruyra realitzà al llarg de la seva vida⁵ bascula entre la funció instrumental ja indicada, fent també un èmfasi especial en l'oportunitat d'estudi i reflexió sobre el llenguatge literari català per, més tard, a partir dels anys vint, adquirir una funció més didàctica, moral, a tenor de la seva evolució ideològica, tot buscant un divertiment que es volia «sa» des del punt de vista religiós. Participa així dels postulats del grup del diari *El Matí*, que l'erigeixen com a model d'escriptor catòlic català. Dedico les pàgines que segueixen a analitzar les traduccions *Rondalles de poble* i *Fedra*, dues obres emblemàtiques per les circumstàncies que hi conflueixen i de to molt distint (popular i culte) que generen elements centrals en la teorització ruyriana sobre la traducció.

***Rondalles de poble* (1908-1924) i el Primer Congrés Internacional de Llengua Catalana (1906)**

Rondalles de poble (1907) és la primera traducció ruyriana amb ànim de ser publicada. Es tracta d'una selecció de set contes, tret d'un, pertanyent al volum *Contes populaires* (1869) dels escriptors d'expressió francesa Erckmann-Chatrion⁶. Són relats basats en tradicions populars dins la línia encetada per l'alemany Hoffmann, però on el meravellós pren un caire de versemblança molt del gust de Ruyra⁷. D'altres reculls dels mateixos autors que van obtenir un gran èxit van ser *Contes fantastiques*, *Contes de la montagne* o *Contes des bords du Rhin*, a banda de les novel·les històriques⁸.

La traducció es realitza en un moment clau per a la fixació de la llengua catalana, cosa que obliga Ruyra a plantejar-se una sèrie d'aspectes lingüístics interessants i a teoritzar sobre la traducció. També cal apuntar altres motivacions personals i literàries que s'hi afegeixen i que impulsen la traducció.

Encara que sembli paradoxal, després de l'èxit i el reconeixement obtinguts per *Marines i boscatges* (1903) l'escriptura ruyriana viu un període de crisi alarmant. El conflicte esclata per la mala acollida que reben els tres primers capítols de la novel·la *La gent del mas Aulet* (1904), que no conclourà mai malgrat diversos i continuats intents, i del poema narratiu, de base folklòrica, *El país del*

5. A banda del relat *Genoveva de Brabant* (1925), de Schmid, Ruyra va traduir peces de teatre, ara considerades molt secundàries, però de gran èxit en el segle XIX. Es tracta de *L'art de conspirar* i *Els inconsolables*, d'Eugeni Scribe (1921); i les obres clàssiques *Fedra*, de Racine, a la qual dedicarem especial atenció, i *L'escola de marits*, de Molière (1933).
6. La primera edició de *Rondalles de poble* va ser publicat a la Biblioteca Popular de *L'Avenç*, núm. 83, l'any 1907. *El rèquiem del corb*, pertany al recull *Contes des bords du Rhin* (1862). El 1924 en fa una nova edició, corregida i ampliada, publicada per l'Editorial Catalana, Biblioteca Literària, 80, en què hi afegeix un conte molt llarg, *El jueu polonès*.
7. Així s'expressa el traductor en el pròleg. Els contes traduïts són: *L'ull invisible*, *El somni de l'Aloiús*, *El burgmestre dins la botella*, *El rèquiem del corb*, *Missere tempus*, *El corn de l'oncle Bernat* i *La trena negra*.
8. L'escriptura conjunta dels alsacians Émile Erckmann (1822-1899) i Alexandre Chatrian (1826-1890) constitueix un cas força únic dins la història de la literatura.

Pler (1906)⁹. Aquests fracassos generen en part i agreugen la crisi personal que patí l'escriptor durant aquests anys i els immediatament següents. Ruyra, doncs, afronta la traducció com un pal·liatiu davant l'eixutesa d'obra original. Així ho manifesta per carta al jesuïta Ignasi Casanovas, confessor i assessor seu, quan apareix el volum a *L'Avenç*:

Ahir li vaig enviar una obreta humil, un modest treball de traducció, que vaig fer com a estudi de llenguatge i que a la fi, a manca de res millor, m'he decidit a publicar: *Rondalles de poble* d'Erckmann-Chatrion, autor per cert no gaire recomanable, però que té trossos de bona literatura, com ho és, en el meu concepte, els que he traduïts (Blanes, VIII/1908)¹⁰.

Una constant de l'acarament ruyrià a la traducció és, doncs, el fet de situar la tasca de traductor com una forma secundària de creació, tot i que li permet un estudi en profunditat de la llengua que no es pot menysvalorar gens. En aquest sentit es manifesta obertament a Maragall el 1905:

Quasi em sap greu que em digui que es dedica a traduir. M'hauria agradat més saber que estava de bena i que feia original. Déu li dongui inspiració, per a goig nostre i honor de la literatura (Santa Cruz de Tenerife, febrer-març de 1905).

Crisi personal però també crisi dels models simbòlics i metafòrics de final del segle XIX i principi del XX que es produeix arreu d'Europa. La traducció dels *Contes populars* va tenir un efecte positiu sobre l'obra original de Ruyra, perquè al mateix temps que tradueix (1905-1908) l'escriptor comença a escriure algunes de les narracions centrals del volum *La parada* (1919): *La parada*, de títol homònim al del recull, *La fi del món a Girona* i *El primer llustre d'amor*, relats que configuren la manera ruyriana de narrar durant la seva segona etapa narrativa. A *La parada* la base popular i folklòrica pren molta importància enfront del simbòlic; direcció que coincideix, tot influenciant-la, amb la política cultural noucentista dirigida en part als infants (recordem, per exemple, *Els sis Joans*, de Carles Riba).

Es fa evident que Josep Carner, que erigeix Ruyra en model de prosa entre els joves noucentistes de la revista *Catalunya* (1903-1905), vol incorporar-lo a la tasca traductora engegada pels noucentistes. En un article sobre la traducció titulada *Shakespeare en llengua catalana* (14/8/1907), Carner fa una crida perquè tothom s'apliqui a fer parlar en català els grans herois de la literatura occidental del segle XIX i principi del XX, perquè, a través d'ells, «la literatura catalana es faci completa, essencial, il·lustre» i cita ja una sèrie d'escriptors traductors, entre ells Joaquim Ruyra que, segons Carner, «poleix traduccions de les grans obres índiques».

9. Vegeu una explicació extensa d'aquesta crisi a Lluïsa JULIÀ, *Joaquim Ruyra, narrador* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992).

10. Inclou a *Epistolari de Joaquim Ruyra* (Barcelona, Curial, 1996: 99). També s'hi troba la resta de correspondència citada.

No tenim cap constància d'aquesta traducció, ni tan sols de la intenció de realitzar-la per part de Ruyra. Sí que ens costa, en canvi, el coneixement que l'escriptor tenia de les obres perses medievals, que l'havien interessat de jove. En són un indici: el fragment breu d'una novel·la projectada amb el títol de *Dèvor* i que fou publicada el 1917 a la revista *Ofrena* i el sonet de tema similar *La llegenda zoroàstica* (1904). És fàcil creure, doncs, que Carner se serví d'un mecanisme coercitiu —que utilitzà més d'un cop— per tal que en veure publicada una notícia en aquest sentit l'escriptor en qüestió deixés d'oposar-s'hi i es decidís a emprendre la traducció requerida¹¹.

La reflexió lingüística portada a terme per Ruyra a partir de les traduccions dels escriptors alsacians és el més interessant del projecte. De fet, l'elaboració de *Marines i boscatges* ja havia servit a l'escriptor per formular no sols una poètica personal, sinó una gramàtica pròpia a la qual cenyí tota l'obra. Però l'acceleració dels estudis lingüístics es dispara en aquells anys, sobretot arran de la celebració del Primer Congrés Internacional de Llengua Catalana, celebrat l'octubre de l'any 1906. Ruyra hi és convidat (fet que propicià un epistolari de tema lingüístic entre Ruyra i Antoni M. Alcover), i amb el títol *La nostra llengua en les obres literàries* hi exposa les seves idees lingüístiques, que també contemplen els criteris de traducció.

Així, doncs, val la pena de resumir la base teòrica i àmplia abans d'observar, en concret, les característiques de la traducció realitzada. Ruyra considera que la creació del llenguatge literari parteix de tres punts:

- La idea, el pensament, és la base del text: «En l'obra literària —va llegir Ruyra— el pensament és lo primer. La llengua, tan meravellosa com la sentim, no és nada sinó a servir-lo» (OC: 812).
- La llengua —«els signes màgics»— ja és una primera «traducció» del pensament en relació amb el sentiment estètic.
- Els dos aspectes anteriors (pensament i llenguatge) estan subjectes a la necessitat de comunicar-se amb els lectors i, per tant, s'han de subjectar a les condicions de «generalitat» i «persistència» (OC: 813).

D'aquestes premisses, se'n desprenen algunes consideracions sobre la traducció. En primer lloc, la fidelitat al text, el respecte a la idea de l'autor, element interessant si es té en compte l'enorme treball lingüístic, fins al preciosisme, que Ruyra exercia sobre els seus textos originals; cosa que li va valer el qualificatiu d'«orfebre» de la llengua» en detriment, segons el parer d'alguns estudiosos, de la construcció de significat. En segon lloc, insisteix en la claredat dels textos, claredat d'idees i de llenguatge, cosa que el durà a enfrontar-se a algunes poètiques dels anys vint. I, com a conclusió, la necessitat d'una llengua literària unitària, basada en el que ell anomena l'«Escola de Barcelona», en què els dialectalismes hi són mesurats.

11. A més, *Empori*, revista dirigida per Carner, publica *El somni de l'Aloïus* el 1908, immediatament després d'haver-se publicat el volum de traduccions ruyrianes.

Tenint present aquests criteris generals, Ruyra exposa per ordre d'importància els elements centrals de creació de llenguatge literari que ell fa servir. Basats en l'*Art poètica* d'Horaci, són directament aplicables al text de *Contes de poble*:

- La llengua oral.
- El català clàssic.
- Els cultismes o llatinismes.
- Mots estrangers, tenint en compte la incorporació indeguda de castellanismes pel coneixement proper que del castellà tenen els escriptors catalans.
- La lliure invenció.

Ruyra segueix ordenadament aquests punts per a la seva traducció. En primer terme la referència inel·ludible a la llengua oral, seguint els criteris del seu admirat Jacint Verdaguer. Un bon exemple de la minuciositat amb què treballa Ruyra és la carta conservada del jove escriptor Miquel Roger i Crosa, natural de Palamós, en què, responent a un requeriment de Ruyra, l'informa sobre el significat dels mots *estup* i *ardat*:

En quant a la paraula *ardat* jo crec que vol dir *munió, una gran colla*. Parlant de captaires diuen sovint en aquest poble: *n'hi ha un ardat* (Palamós, 26/5/1906).

Ruyra incorpora el mot a *El somni de l'Aloïus* tot traduint «au milieu d'un *tas* de monde» per «enmig d'un *ardat* de gent». En l'edició revisada i ampliada de 1924 aquest mot, que deu considerar massa dialectal, és substituït per *agregat*.

Les característiques generals de la traducció demostren que l'escriptor no vol apartar-se de l'original, que la seva intervenció és mínima. Una primera lectura deixa veure que la prosa no se sotmet a un procés de poetització, en contrast a *Marines i boscatges*—en què trobem veritables poemes en prosa, ritmes diversos, gradacions cromàtiques, incorporació de sons de la natura, dels ocells o de distints instruments, etc.—, però que tampoc pretén una adaptació com farà en la segona dècada del segle.

Així, però, el text s'embolcalla d'aparença popular, col·loquial. És en el lèxic, doncs, accentuant les expressions populars de l'original i treballant amb les altres formes d'intensificació—diminutius, augmentatius, exageracions— que Ruyra dona fesomia i personalitat al text¹².

En canvi, pel que fa a l'estructura sintàctica, molt simple en l'original, Ruyra és molt escrupolós. La seva intervenció es dirigeix a marcar més els períodes sintàctics a través d'un augment de puntuació. La sintaxi es basa en oracions copulatives, adversatives i temporals. En aquest sentit cal remarcar que Ruyra

12. Algun exemple d'aquests mecanismes lingüístics és: «Elle ne serait pas encore sourde, elle t'entendrait bien!», que esdevé: «No seria pas sorda encara: bé pla que et deuria sentir». O «Il s'est cassé les bras et les jambes en mille morceaux!»: «S'ha romput braços i cames en trenta mil bocins!» (*El somni de l'Aloïus*).

evita expressament les poques oracions causals o consecutives de l'original; no utilitza mai la conjunció *doncs*, l'ús de la qual es debatia en el Congrés del 1906. D'altra banda, accentua l'ús, ja abundant en l'original, de les oracions nominals, sovint exclamatives i interrogatives, consubstancials a l'estil ruyrià. *El somni de l'Aloïus* ens serveix d'exemple:

Je pensais: «Comme on est bien ici... comme il fait chaud... comme ce pauvre *Schimmel* mâche tout la nuit un peu de regain, et comme cette pauvre *Charlotte* me regarde avec ses grands yeux fendits!».

Jo pensava: «Que bé que s'hi està aquí! Quina caloreta hi fa més bona! Aqueix pobre Schimmel, com s'entreté tota la nit mastegant una micóia de verd! I aqueixa pobra Charlotte, com me guaita amb els seus grossos ulls fendits!».

Els canvis més importants efectuats per a la versió definitiva de 1924 es poden concretar en tres aspectes:

- Estandardització del lèxic, sigui substituint mots dialectals o arcaics (*trespòl* passa a ser *sostre*, *rates pennades* / *rates pinyades*), sigui substituint castellanismes o gal·licismes (*aceres* / *voravies*, *llosanges* / *mostatxonís*).
- Normalització de la flexió adjectival (reconeixement dels adjectius d'una sola terminació), ús de les formes reforçades dels pronoms febles (em, et...) i substitució sistemàtica del demostratiu *aqueix* per *aquell*.
- Incorporació dels «dos punts» en l'estructura sintàctica amb valor semàntic, de concentració i aprofundiment o conclusió d'una idea i no pas merament iniciador d'una enumeració¹³.

La traducció dels noms estrangers i l'article nominatiu

En el pròleg a l'edició de 1924, Ruyra teoritza sobre la necessitat d'utilitzar l'article nominatiu en la majoria de noms. I encara que la seva argumentació a favor no arriba a conclusions definitives, és igualment interessant per constituir un dels primers intents de teoritzar aquest aspecte, encara avui sense consens, i per la polèmica que va suscitar amb Antoni Rovira i Virgili, que, de parla occidental, responia anònimament des de les pàgines de *La Publicitat* tot postulant la idea contrària, la d'eliminar-los¹⁴.

La conveniència d'emprar l'article nominatiu parteix de la idea que, en principi, cal traduir els noms estrangers; s'han de catalanitzar si és possible i, doncs, han d'anar precedits de l'article nominatiu que els dona fesomia catalana col·loquial. En el seu text traduït trobem, doncs, *l'Enric (Heinrich)*, *en Cristià*

13. Aquesta puntuació esdevé característica de l'estil ruyrià. Un exemple de l'alt valor simbòlic que té en la seva obra original es troba en la narració «La xucladora», dins *Marines i boscatges*.

14. Ruyra respongué a Rovira i Virgili des de les pàgines de *La Veu de Catalunya* (27/2/1925, 22/3/1925 i 1/5/1925). El diari *La Publicitat* m'ha estat impossible de consultar.

(*Christian*) o *La Susanneta (Suzel)*, a banda de *en Jordi, la Carlota...* Hi ha noms, però, que Ruyra no tradueix, sovint perquè no tenen equivalent romànic. En aquests casos opera en dues direccions: d'una banda, els accentuats (*Wàlter o Níckel*), d'una altra, transforma la hac aspirada en muda (*Híppel o Hãns*); en els dos casos, però, hi aplica l'article nominatiu: *en Wàlter, en Níckel, l'Hípel, l'Hãns*, i encara: *en Stenger, l'Haselnoss o en Tãifer*. Trobar en un mateix text noms amb aparença catalana i d'altres de germànica resulta, però, força estrany¹⁵.

La postura de Ruyra es basa en què l'ús de l'article nominatiu és habitual en una àmplia àrea de la llengua, però no pretén imposar el seu criteri en els parlars occidentals. Tampoc creu convenient emprar-lo en els noms que per tradició ens han pervingut sense article, noms antics com *Jesús, Barrabàs, Aristòtil...*

Fedra, de Racine (1913, 1926, 1946)

La traducció en vers de *Fedra* (1677), de Jean Racine, se situa a l'extrem oposat als contes populars. Ruyra s'aparta del vessant popular, pretén fer una traducció culta, d'acord amb l'estil de l'original francès i, també, amb l'evolució de la llengua literària catalana. A més a més, la publicació de l'obra va comportar força problemes i, de fet, Ruyra va morir sense haver-la vista editada.

A través de la correspondència conservada, podem deduir que el 1915 l'escriptor estava traduint l'obra clàssica amb intenció d'acabar-la i publicar-la immediatament. La primera idea fou donar-la per entregues, quinzenalment, a la nova revista *Themis* (Vilanova, 1915-1916), publicació de signe modern, noucentista i impressió molt acurada, que dirigia Josep M. Ràfols. A tall de mostra, Ruyra devia enviar un fragment de l'acte II, escena II, titulat *Hipòlit declara son amor a la princesa Arícia (Themis, 5/11/1915)*¹⁶. Però poc després, segurament disgustat per no rebre una resposta afirmativa a la seva proposta, l'ofereix a Francesc Curet, director del setmanari *Teatre Català* (1912-1917). En aquest sentit es manifestava per carta, molt cortesament però resolut, a Josep M. Ràfols:

Certament la seva tardança a contestar-me ha esbullat ja els projectes, que havia format sobre la publicació de la *Fedra* a les planes de *Themis*, que hi va tan bé per el llur format. És el cas que interpretant el llarg silenci de *Themis* en el sentit que no li convenia la proposició que li havia fet, vaig comprometre'm amb el senyor director de *Teatre Català* per donar-li la meua traducció quan la tingués llesta. Encara haig de corregir l'acte primer i part del segon; i si em dona per escriure original s'hauran d'esperar força.

15. A vegades troba una altra solució, que és precedir el nom pel tractament que té el personatge; per exemple: *mestre Zacaries* o *oncle Zacaries*.

16. En contra de la primera idea —que Ruyra enviés el fragment traduït després de la carta—, el fet que la publicació del text sigui prèvia a la carta fa suposar que aquest va ser el text enviat de mostra i no un de nou. Ruyra, però, sembla ignorar la seva publicació. Tret que el número de la revista sortís amb molt retard, cosa poc probable ja que era quinzenal, sembla que Ruyra està dolgut perquè la seva traducció no ha rebut el tracte preferent esperat.

Sigui com vulgui ara no puc oferir a vostès una cosa que ja tinc promesa a un altre. De totes maneres *Themis* m'interessa i procuraré col·laborar-hi. Fragments de la mateixa *Fedra*, n'hi enviaré algun (14/1/1916)¹⁷.

La segona sortida tampoc no va ser viable, perquè el setmanari *Teatre Català* va tancar el 1917. Això, però, no va impedir que Francesc Curet en tingués un coneixement de primera mà, en la seva *Història del teatre català* en fa un elogi que sembla indicar que l'ha llegida amb deteniment:

La tragèdia *Fedra*, de Racine, digna dels majors elogis, en la qual va resoldre el problema de la substitució del vers alexandrí, metre que tenia un martilleig, en català, que feia témer que no esdevingués amoinós, pel vers de divuit síl·labes, compost de dos hemistiquis d'onze i set síl·labes, respectivament, que no desvirtuaven la fidelitat de la transcripció (p. 496).

El mateix 1916, Josep M. López-Picó, director de *La Revista*, li demana alguns originals per publicar. Ruyra aprofita l'ocasió per enviar-li un altre fragment de *Fedra*: l'acte IV, escena VI intitolada *La gelosia de Fedra*, que va ser publicat a *La Revista* el 5 d'agost de 1916. A partir d'aquell moment sembla que l'escriptor perd interès per la traducció perquè dona l'embranchida decisiu al nou volum de contes, *La parada*, que ja fa anys que els amics escriptors li demanen insistentment. La carta és prou explícita en aquest sentit, tot remarquant de nou la consideració secundària que la traducció té per al narrador:

Estimat amic: rebo la seva carta amb un peu a l'estrep per anar a Blanes on pararé 8 dies. No tinc temps de copiar res per enviar-li. A la tornada miraré si el puc complaure. Crec que podré donar-li fragments de *Fedra* i, si vingués bé als senyors de *La Revista*, fragments d'alguns quadrets en prosa, que no vull donar complets a cap periòdic, però que desitjo publicar a trossos, uns dins una revista, altres dins altra, per reunir-los i corretgir-los en preparació per a un volum (29/4/1916).

No és fins a la recopilació feta per Josep Miracle en vistes al volum de les *Obres completes* (1946 i 1964) que prepara per a l'editorial Selecta que es recupera el manuscrit sencer, ara perdut, on hi deu constar que la traducció de *Fedra* havia estat començada el 1913 i revisada el 1926.

Les característiques bàsiques de la traducció parteixen de la tria del vers. Escrita en dístics de divuit síl·labes, aquesta estructura, aquest vers molt més llarg que l'alexandrí de l'original francès, permet al traductor de moure's més lliurement, amb certa comoditat, per interpretar i explicitar el sentit de l'obra. Així, si d'una banda aquesta solució que Curet trobava tan encertada fa aparèixer hemistiquis de reforç, una mena de coixins semàntics, si se'm permet l'expressió, que també l'ajuden a regular la rima, d'una altra la traducció catalana conté menys versos.

17. *Themis* publicava textos solts de diversos autors i no obres senceres en forma de fulletó. L'escriptor no hi va publicar cap altre fragment.

Ara bé, la versió definitiva, la versió de 1926 si les notes observades per Miracle són exactes, queda plenament justificada perquè Ruyra adequa el recompte sil·làbic a la prosòdia catalana, un fet que es discutia els anys 1915, 1916 i successius sota l'impuls de Fabra i Carner i que, per tant, afectava de ple la seva traducció. Així, en la versió de *Themis*, tot i que Ruyra coneix la norma preconitzada per Fabra pel que fa als mots esdrúixols, normalment els compta com a plans: *gra-cia, su-per-bia, an-sia...* I així els manté, l'any següent, en la publicació de *La Revista*. Ruyra estudia la prosòdia catalana a fons i li comenta extensament per carta a l'amic i poeta López-Picó a propòsit no de la seva *Fedra*, sinó d'*Ofrena* (1915), el nou recull de l'escriptor noucentista. Ruyra hi explica:

Era una turpitud lamentable que en el midar les paraules dins el vers ens deixéssim portar de la prosòdia castellana, que tendeix a diftongar totes les vocals seguides. Amb aquest sistema les nostres paraules arribaven a perdre la seva valor sil·làbic veritable. Quasi cap poeta no pronunciava po-e-si-a, sinó poe-si-a i, alguns, poe-sia; les paraules cu-ri-ós, mis-te-ri-ós, quan se volia donar-los excepcionalment la seva mida natural car l'aberració castellana havia arribat a creure que la seva mida natural era cu-ri-ós, mis-te-ri-ós. Doncs, bé, això constituïria un sistema detestable, que s'ha de deixar si volem dotar a la nostra llengua d'una prosòdia independent i que ella posseïx per sa pròpia naturalesa (21/3/1916).

Però després d'haver exposat el tema amb claredat i en la mateixa carta —tota ella dedicada a la prosòdia catalana—, torna a insistir que els mots que popularment s'amiden com a plans és preferible usar-los com a tals, i sols si convé per al recompte sil·làbic el poeta pot emprar-los com a esdrúixols.

El segon gran canvi de la versió definitiva de 1926 fa referència al treball per aconseguir més cohesió en el vers alhora que s'evita l'explicació o el circumloqui superflu.

En tercer lloc, la fesomia del text de 1926-1946 és molt més culta: les expressions col·loquials o estàndard desapareixen i són substituïdes per cultismes («Sí; fa dos mesos» es converteix en «Sis mesos ha»; «tot me cansa» esdevé «Que tot m'entuja i cansa?»; «perdo» és substituït per «servo», etc.) Hi són habituals les teminacions verbals medievalitzants, sense l'infix incoatiu (*sucumbesc, cedesc o m'atrevesc*) i s'incrementa l'ús de la passiva («l'alegria m'és fuita»). Presento, doncs, per acabar i a tall de resum, les dues versions ruyrianes dels primers versos de l'acte II, escena II publicats a *Themis* el 1915 i els versos de la versió definitiva publicada el 1946 a les *Obres completes* i les dues versions en comparació a l'original francès:

ARICIE: Quoi, Seigneur?

HIPPOLYTE: Je me suis engagé trop avant.

Jo vois que la raison cède à la violence.

Puisque j'ai commencé de rompre le silence,

Madame, il faut poursuivre, il faut vous informer

D'un secret que mon coeur ne peut plus renfermer.

(1915)

ARICIE: No prosseguiu, senyor?

HIPPOLYTE: Reparo que entro per camins perillosos.
Mes, a força major la ment cedeix. Ja que rompí el silenci,
el secret, que guardava amb tanta cura, avostres peus es llenci.
No puc més retenir-lo, car, senyora, la gracia vostra cerca.

(1946)

ARICIE: No prosseguiu, senyor?

HIPPOLYTE: M'he enardit massa. Veig que al seny venç la força.
Mes, romput el silenci, cal que parli; ja no me'n puc estòrcer.
Us hauré d'informar d'un secret íntim que fer-se vostre cerca.
Heu-vos, senyora, al davant vostre un príncep d'una esquivesa
terca¹⁸.

18. A banda dels elements lèxics, cal destacar que la versió definitiva explica el mateix amb un vers menys.