

Traduir teatre al segle XXI

Maria Moreno i Domènech

Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Catalana

Gran Via de les Corts Catalanes, 585

08007 Barcelona

maria_moreno@ub.edu

ORCID: 0000-0003-3699-5663



© de l'autora

Recepció: 28/11/2024

Acceptació: 27/1/2025

Publicació: 27/5/2025

Resum

Aquest text comenta els preparatius i les aportacions de la taula rodona «Traduir teatre al segle XXI» formada pels traductors Eduard Bartoll, Maria Bosom, Miquel Cabal Guarro i Anna Soler Horta. L'escrit fa esment del context en què sorgeix aquesta taula i destaca la rellevància de les aportacions dels diversos ponents.

Paraules clau: traducció; teatre i revolucions; Eduard Bartoll; Maria Bosom; Miquel Cabal Guarro; Anna Soler Horta

Abstract. *Translating theatre in the 21st century*

This text discusses the preparations and contributions of the round table “Translating Theatre in the 21st Century”, featuring translators Eduard Bartoll, Maria Bosom, Miquel Cabal Guarro, and Anna Soler Horta. The text mentions the context in which this round table originated and highlights the significance of the various speakers' contributions.

Keywords: translation; theatre and revolutions; Eduard Bartoll; Maria Bosom; Miquel Cabal Guarro; Anna Soler Horta

Sumari

- | | |
|---|--|
| 1. La traducció d'obres de teatre | 3. De traduir teatre, amb permís |
| 2. Teatre alemany a Catalunya:
la traducció com a revolució formal | 4. Vint anys de teatre: la meua
experiència com a traductora de textos
dramàtics |

En el marc de les XI Jornades sobre Traducció i Literatura, dedicades a «Traducció, teatre i revolucions», la Gemma Bartolí i jo mateixa vam ser les encarregades de configurar una taula de traductors titulada «Traduir teatre al segle XXI?» que havia d'acomplir un doble objectiu: d'una banda, configurar un text per a la ponència que havien de lliurar abans de l'acte (i que havia de passar per una revisió d'experts); i, de l'altra, entaular una conversa sobre unes qüestions prèviament plantejades. Poc abans, el juny de 2024, va esclatar la polèmica sobre el no reconeixement de l'autoria de les traduccions de les obres de la temporada 2024-2025 del Teatre Lliure de Barcelona.

Així, el 16 de juny de 2024 Lluís Hansen Forns preguntava a la xarxa social X per què a la programació 2024-2025 no s'indicava el traductor de *La gavina*, *El misantrop*, *Hamlet* i *Electra* i, en canvi, sí que es feia en els casos de *The Employees*, *L'herència* i *Una mena d'Alaska*. El remei va ser pitjor que la malaltia: el Teatre Lliure va respondre amb un comunicat afirmant que «la versió de *La gavina* [...] no és en cap cas, una traducció, sinó una reescriptura lliure de l'obra original. El text que presentarem és un text completament nou i escrit, de manera específica, per a un espectacle que tenim previst estrenar» i, a continuació, es concretaven les versions que s'havien consultat per confegir l'esmentat text. Llegint el comunicat, crida l'atenció la singularitat que la direcció faci referència a unes reescriptures que, curiosament, són textos «completament nous», una simbiosi que frega l'impossible, un impossible, per cert, força rendible econòmicament.

Ràpidament, l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC), en un comunicat del mateix dia, puntualitzava les interessades filigranes verbals del Teatre Lliure:

No acreditar l'autoria de les traduccions, així com modificar o adaptar obres traduïdes sense el consentiment explícit del traductor, suposa una vulneració flagrant dels drets d'autor, tant dels drets morals —que són irrenunciables, inalienables i imprescriptibles— com dels drets patrimonials. Particularment, i pel que fa als drets morals, una actuació com aquesta viola els drets de paternitat, integritat, modificació i divulgació de l'obra. Quant als drets patrimonials, infringeix els d'exploració. La naturalesa particular d'aquests drets queda establerta als articles 14 i 17 del Reial decret legislatiu 1/1996, de 12 d'abril, que regularitza, aclareix i harmonitza les disposicions legals vigents sobre la Llei de propietat intel·lectual.

Semblava, doncs, que aquesta taula de traducció era més actual que mai. Els traductors Eduard Bartoll, Marina Bosom, Miquel Cabal Guarro i Anna Soler Horta no defugen temes candents, com el del plagi traductològic o els criteris de selecció de textos de les nostres programacions. Articulen opinions i perspectives diverses que ens recorden la vàlua de l'ofici de traductor teatral, una feina que malauradament encara cal que sigui reivindicada.

Eduard Bartoll, que a més de traductor teatral ha subtitulat més de sis-cents pel·lícules, aborda les dificultats que comporta la sobretitulació al teatre, atesa la velocitat més gran de dicció del teatre respecte a les produccions audiovisuals. Així mateix, s'endinsa en altres aspectes cabdals de la traducció teatral, com ara els registres lingüístics o la selecció de textos.

Maria Bosom, actriu i traductora, recorda d'entrada la naturalesa interpretativa i, consegüentment, creadora de tots dos oficis. En aquest sentit, fa referència a la polèmica del Teatre Lliure, al·ludint molt oportunament a «la vulneració de drets dels traductors com a creadors», i compara l'ofici de traductor amb una carrera de fons. A més, exposa amb força detall el paper del traductor d'obres germàniques, que, més enllà de la tasca de traduir, sovint també té un paper determinant a l'hora de decidir quins textos es posen en escena.

Miquel Cabal Guarro, traductor literari de rus, fa èmfasi en els factors que determinen quines obres arriben als nostres escenaris i quines no hi arriben i en la mal·leabilitat dels cànons literaris. Cabal explora diverses motivacions, alhora que recalca que, a part dels criteris de selecció, la tasca de traductor té una dimensió ètica en la mesura que fa visibles unes determinades realitats culturals. Així mateix, reflexiona sobre la qualitat transformadora del traductor escènic i reivindica la necessitat de modelar la «base estilitzada» lingüística de què parlava Joaquim Mallafrè en aquesta mateixa revista (Mallafrè 2000).

Finalment, Anna Soler Horta, traductora de dilatada trajectòria, fa un repàs de la seva experiència, tot preguntant-se quins són els factors que determinen les traduccions d'obres. A més, comenta la importància de la participació en el «treball de taula» per tal de trobar un equilibri entre «la fidelitat al text traduït i les exigències artístiques de la producció». En aquest sentit, recorda la rellevància de la tasca d'editorials com Arola i Leonard Muntaner o de sales com la Beckett i la Flyhard en l'edició de textos teatrals per tal de preservar-los en el futur.

En definitiva, Bartoll, Bosom, Cabal Guarro i Soler Horta ofereixen quatre perspectives de l'ofici de traductor teatral, una feina essencial del nostre engranatge escènic que de cap manera no pot ser menystinguda. Aquesta afirmació sembla una obvietat, però malauradament encara cal recordar-la.

1. La traducció d'obres de teatre

Eduard Bartoll Teixidor

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció d'Interpretació

Edifici K

08193 Bellaterra

eduard.bartoll@uab.cat

ORCID: 0000-0001-9909-7954



© de l'autor

Traducció teatral i text teatral

L'estudi de la traducció teatral és relativament recent. Tot i que s'inicia als anys vuitanta del segle xx, encara presenta poca atenció respecte d'altres tipus de traducció, com la literària o l'audiovisual.

Eva Espasa i Jordi Auseller, en la seva entrada a *l'Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*, defineixen la traducció teatral com «el transvasament lingüístic, cultural, ideològic i escènic d'un text dramàtic escrit en un idioma, amb vista a la seva publicació o representació en un altre idioma i cultura teatral».

Text dramàtic i text teatral

Una distinció important que fan els estudiosos en la traducció per al teatre és entre el text dramàtic, el text escrit, i el text teatral, el text escènic que ha de servir necessàriament per al muntatge teatral de l'obra (Espasa 2001: 56). En aquest sentit, es destaca sovint la relació del text dramàtic amb els altres textos literaris, com ara la novel·la o la poesia, tot i que la posada en escena del text teatral no elimina la relació amb la poesia o qualsevol altra modalitat literària.

El text teatral representat

Pot resultar interessant qüestionar-se la consideració del text teatral com a text audiovisual. El text teatral, quan es representa mitjançant una posada en escena, transmet la informació a través d'un doble canal, l'àudio i el visual, com un film o una sèrie televisiva. Això ens porta a qüestionar-nos si podem considerar realment el text teatral un text audiovisual. La resposta és no, perquè la posada en escena es crea a partir del text escrit i, en una pel·lícula o una sèrie, la informació es transmet per defecte pel doble canal àudio i visual. En canvi, hi hauria una tercera categoria entre els diferents tipus de text de teatre, el text teatral representat;

és a dir, l'obra ja muntada que va de gira i es representa en una llengua estrangera. Aquest tercer tipus de text de teatre sí que constitueix text audiovisual. A la distinció entre text dramàtic i text teatral, doncs, caldria afegir-li la categoria de text teatral representat, que s'ofereix habitualment en programacions estables i festivals.

La diferència entre text teatral i text teatral representat és cabdal, perquè en el primer cas els elements visuals es creen a partir del text escrit, mentre que en la representació teatral aquests elements ja venen donats. I, per tant, en la traducció d'un text teatral per ser representat, els elements visuals es poden alterar, substituir o, fins i tot, suprimir. En el cas de l'obra representada, no, i per això es tracta plenament d'un text audiovisual.

La traducció de textos teatrals representats

Fins a final dels anys vuitanta, els textos teatrals representats, els muntatges d'obres en una llengua estrangera, es traduïen mitjançant la interpretació simultània o amb un resum escrit, entre d'altres modalitats de traducció. El resum escrit era força operatiu entre les òperes, en què s'oferia al programa de mà un resum de l'acció de la que es representava, però també en festivals de teatre.

A partir de la invenció de la subtitulació electrònica a inici dels anys vuitanta del xx, la majoria de traduccions d'obres representades es fan mitjançant sobretítols. Al Liceu, els primers sobretítols daten del 1988 (Nogué 2017). A inici dels anys noranta ja es van començar a fer servir els sobretítols per a obres de teatre. En el meu cas, els primers van ser l'any 1995, amb l'obra *The three lives of Lucie Chabrol*, de la companyia Complicité, al Mercat de les Flors de Barcelona.

Els sobretítols tenen la majoria de característiques dels subtítols; de fet, són un tipus de subtítols; amb l'única diferència que generalment s'han de projectar en directe. En tant que subtítols, presenten un seguit de restriccions d'espai i de temps; encara que, sent projectats en directe, de vegades els temps poden ser una mica més llargs que en els subtítols. Tanmateix, el posicionament dels sobretítols sovint comporta que calgui reduir encara més que en els subtítols de cinema, atès que acostumen a estar situats més lluny dels espectadors i, per tant, es veuen menys i poden resultar més petits en comparació amb els subtítols d'una pel·lícula, tant si és projectada en una sala de cinema com en un televisor.

D'altra banda, l'experiència ens mostra que, en els textos teatrals representats, la velocitat de dicció acostuma a ser més elevada que en un film o una sèrie televisiva. Això també implica la necessitat de més reducció. I aquesta qüestió és especialment delicada en el cas de la traducció de clàssics, com s'exposa a «La sobretitulació en català de clàssics teatrals estrangers» (Bartoll 2013), atès que les limitacions d'espai i de temps poden comportar una traducció molt més reduïda que l'original, fet que pot sorprendre el públic, que desconeix aquestes limitacions i espera una traducció que reculli els elements literaris d'una obra clàssica.

La varietat lingüística en els textos dramàtics i teatrals

Pel que fa a la varietat lingüística que pot presentar un text teatral, destaquen sobretot el registre, el cronolecte i el dialecte.

En el cas de la traducció de textos dramàtics o teatrals d'obres clàssiques, generalment es recorre al cronolecte del moment. Segons Bassnett (1991: 111), les traduccions de textos dramàtics i teatrals tenen una vigència d'uns vint-i-cinc anys. I se'n destaca més el sentit que la forma, tot i que això no impedeix que una obra en vers es tradueixi també en vers, lògicament.

Sobre la qüestió del cronolecte i del registre, és interessant el cas de la sobretitulació de les òperes que es fa al Liceu. En general, són traduccions molt neutres, que no mantenen el registre de l'original. Moltes òperes són del segle XVIII i XIX, i, sobretot en el cas de l'italià, presenten termes que resulten arcaics per al parlant italià actual; i també figures estilístiques, com hipèrbats, típiques del llenguatge líric i poètic. Es podria qüestionar, atesa la proximitat de l'italià i el català, si es podria fer una traducció que mantingués en certa manera aquest estil antic, més que no pas una traducció tan neutra i tan contemporània.

L'oralitat

Un altre aspecte important a destacar dins la varietat lingüística és el tractament de l'oralitat, sobretot en obres contemporànies. Cal recordar que, igual que en un text audiovisual, l'oralitat present en un text teatral és una oralitat fingida. És a dir, no és espontània, però pretén sonar com a tal. El fet que es tracti d'una oralitat fingida i no espontània, però, no hauria d'incidir en la traducció, que també hauria de sonar natural. Però en això també cal considerar que aquest text que ha de sonar natural es presenta per escrit, amb les limitacions que comporta oferir elements d'oralitat en un mitjà escrit. En aquest sentit, cal tenir sempre present la lectura en veu alta del text, per comprovar com «sonarà», tot i que aquesta és la feina dels actors, i també del director. En el cas del text teatral, cal tenir sempre present la qüestió de la pronunciabilitat, evitant cacofonies, etc.

Un exemple amb què m'he trobat sovint és que si escric la combinació pronominal «li ho», pensant en el text dramàtic, m'he trobat que molts actors els pronuncien separats, en comptes de «li», que és com sona en realitat col·loquialment. Sovint he d'escriure notes en aquest sentit, com ara com cal pronunciar els noms dels personatges o dels topònims que apareixen a l'obra, atès que sovint es tracta d'obres alemanyes i molt pocs actors i directors saben com cal pronunciar-los correctament. En una de les obres que he traduït, hi apareixia un personatge que es deia Ulla, que en alemany es pronuncia «Ula». I sonava molt estrany sentir Ulla, amb ela palatal.

En aquest sentit, el fet que el text teatral parteixi del text escrit és comparable al que passa amb un guió cinematogràfic. Curiosament, en alguns guions de pre-producció ens trobem paraules escrites sense seguir la normativa, perquè quedi clar a l'actor com cal pronunciar-les.

Oralitat natural en català

En el cas de la traducció teatral (i audiovisual) al català, sempre sorgeix la qüestió de si es pot aconseguir un text natural sense recórrer als castellanismes. Una guia poden ser les recomanacions del portal ésAdir, del canal 3Cat, encara que siguin pensats per a la traducció audiovisual.

El tractament de l'oralitat pot semblar especialment rellevant entre el llenguatge juvenil. La meua experiència traduint diverses obres de teatre juvenil fa que m'enfronti sovint a aquest tema. El meu objectiu i el meu repte són aconseguir un text natural que no recorri excessivament a castellanismes. A l'article, «Recreating colloquial German into Catalan in theatre plays for young people» (Bartoll 2012: 345-414), basat en una traducció meua de l'obra *Aussetzer*, de Lutz Hübner, s'analitza si la traducció conté préstecs del castellà. La conclusió de l'article és que els préstecs del castellà són poc freqüents en el text meta, i la majoria són expressions idiomàtiques i que es recorre a altres estratègies per mantenir l'oralitat. Caldria, però, investigar més per analitzar com reacciona el públic davant aquests textos traduïts. Això ens podria ajudar a observar si creuen que el text sona natural o no. També seria interessant analitzar si les obres de teatre escrites originalment en català contenen més préstecs del castellà que les traduïdes al català o a l'inrevés.

En el cas dels sobretítols de textos teatrals representats, com en la subtitulació de films, la qüestió de l'oralitat és especialment interessant pel fet de tractar-se d'un text escrit que es representa oralment, però que en la traducció es torna a oferir per escrit.

La traducció del text teatral, per a la posada en escena

En abordar la traducció teatral, sovint s'esmenta la idea que l'obra de teatre escrita és un text incomplet, que només es completa en la posada en escena, en la representació. A més, en el procés d'aquesta posada en escena, hi intervenen força elements que en poden determinar el text final, a part del traductor: director, actors, dramaturgs, ajudants, escenògrafs...

El text teatral, doncs, s'assembla a un guió cinematogràfic. Sovint entre els pocs guions publicats, s'observen divergències respecte del resultat final, perquè es tracta de guions de preproducció i, per tant, el text ha sofert canvis al llarg del rodatge. El mateix pot passar a un text teatral per ser escenificat, traduït o no; durant el procés de traducció, es pot veure alterat pels participants en la producció del muntatge. Així, les fases de treball en què intervé la traducció teatral són: escriure, assajar i representar l'obra traduïda, amb una gradació progressiva d'una feina més individual a una de més col·lectiva.

Segons Espasa (2001, citat a l'entrada a l'Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes):

Qui tradueix, parteix de l'escriptura i torna a l'escriptura. És a dir, llegeix un text dramàtic i produeix un altre text dramàtic; però alhora —gràcies a l'incluidible

acte interpretatiu que és tota lectura i escriptura— imagina un text teatral, una hipotètica posada en escena. Al seu torn, la direcció escènica, partint del text dramàtic traduït, crearà un text teatral diferent.

En el cas dels sobretítols, això encara és més així, perquè la versió escrita és la que rebrà l'espectador.

Traducció en equip

En aquest procés, alguns estudiosos consideren que el traductor és considerat més aviat un mecànic que no pas un creador. Ja sabem que el paper del traductor en la majoria d'àmbits sovint és ignorat, si no directament menystingut, i el món teatral no n'és cap excepció. Malauradament, sovint el traductor es considera una nosa necessària, però a la qual no es dona cap valor. Sovint, i jo ho puc corroborar, s'omet el nom del traductor i s'hi posa directament el nom del director com a adaptador del text, obviant-ne el traductor i la seva feina. O hi consta el nom de la companyia com a autors de l'adaptació, com si l'haguessin fet directament de la llengua original, sigui quina sigui la llengua de partida.

Tant Bassnett com Gregory i altres estudiosos comenten el cas de la traducció literal, segons ells que es produeix sobretot al Regne Unit, «the practice of commissioning so-called “literal translations,” whereby a translator translates a play only for this translation to be given to an often-monolingual playwright to be reworked into a text deemed suitable for the stage» (Gregory 2016).

En aquesta col·laboració, cal destacar el que s'entén per traducció, versió o adaptació. Aquests conceptes no sempre són clars, en el seu ús a càrrec de traductors, però sobretot directors i companyies. Tomàs (2017) afirma:

És útil determinar l'ús de cada concepte en funció de paràmetres determinats, com ara la relació amb el text o textos originals, la menció de l'autoria original, la translació a un context lingüístic, geogràfic o històric concret o fins i tot el canvi de gènere o mitjà.

Molt sovint són els directors d'escena que trien les obres que volen que es tradueixin. Aleshores, sovint consulten el traductor, si més no durant les primeres lectures, amb preguntes sobre el contingut o la forma, fins i tot. Un cop la traducció està feta, la col·laboració ja és més petita. Els directors fan servir l'obra per als seus muntatges, i només si no els queda clara alguna cosa, la consulten al traductor. Però jo diria que això és tot. Segons Gregory (2016), «theater translation, is the least well-defined, most misunderstood and marginal of translation specializations».

En el meu cas, com que generalment parteixo d'un encàrrec proposat pel mateix director que vol muntar l'obra, sovint sí que m'han consultat algunes solucions o m'han ofert alternatives. En alguns casos, fins i tot, he treballat durant les primeres lectures o durant els assajos. D'altres vegades, sobretot quan el text ja ha estat publicat, no hi ha hagut gaire contacte, però sí que després he pogut

comprovar canvis importants que no m'han estat consultats i que jo no hauria subscrit mai, com en el cas de la representació de l'obra *Qüestió d'honor* [*Ehrensache*], de Lutz Hübner.

Com se seleccionen les traduccions?

La traducció d'una obra de teatre sorgeix de diverses maneres: d'una banda, el més comú en el meu cas, és que el director de teatre o d'una companyia es posi en contacte amb el traductor i li demani que s'encarregui de la traducció. Generalment, ho fa per a una obra de què ha sentit parlar o sap que té una repercussió a la cultura d'origen.

Una altra via és que el traductor mateix decideixi traduir una obra perquè la coneix i li agrada i creu que pot tenir una bona acollida entre el públic meta, en aquest cas el català. En el meu cas es tracta gairebé sempre d'obres alemanyes. Jo diria que hi ha certs paral·lelismes entre el teatre català i l'alemany contemporanis; de fet, hi ha una elevada presència d'obres alemanyes entre les programacions d'obres de teatre estrangeres que s'ofereixen cada temporada i, sobretot, en festivals com ara el Grec o Temporada Alta.

Una altra possible via és que una institució encarregui la traducció: pot ser l'Institut del Teatre, per exemple, o el Goethe-Institut. En el cas de traduccions que han sorgit d'un encàrrec d'un director, moltes vegades el pagament de la traducció ha anat a càrrec del Goethe-Institut. De fet, aquesta institució té una partida anual per a traduccions culturals i, sovint, són bàsicament les obres de teatre. L'Institut Alemany (Goethe-Institut) subvenciona la traducció al català d'obres d'autors alemanys que després es representen a les principals sales de Barcelona, com ara el Romea, el Teatre Nacional, el Teatre Lliure o la Sala Beckett. Alguns títols estan disponibles a través del portal Theaterbibliothek.

Possibles mancances de traduccions en l'escena catalana

En l'escena catalana encara manquen obres clàssiques de referència, i obres puntuals que han tingut èxit al seu país i no es tradueixen. De fet, actualment no hi ha tantes traduccions modernes als escenaris catalans. D'Alemanya hi ha certa cosa, però d'altres països, no tant. El sistema teatral alemany és molt àgil i funciona de manera que una obra es representa durant anys i anys. I cada dia es representa una obra diferent. El sistema català és més restringit i no permet tantes obres, al final. En general, fa l'efecte que no hi ha tantes obres traduïdes durant les diferents temporades i les que hi ha són els clàssics de sempre. Hi ha tres autors considerats clàssics que es representen cada temporada: Ibsen, Txékhov i Shakespeare; i sovint amb les mateixes obres: *L'enemic del poble*, *La gavina*, *Les tres germanes*, *Hamlet*, *Macbeth*, *El rei Lear*...

La selecció de les obres es basa sobretot en la recepció que té al seu país, però també en el reconeixement de l'autor. Hi ha autors, i directors, que es posen de moda, com Wajdi Mouawad, Jasmina Reza o Roland Schimmelpfennig, en un moment donat. També, pel que fa a obres representades, hi ha directors de moda,

com Thomas Ostermeier o Frank Carstorf, d'Alemanya; o Ivo van Hove, de Bèlgica, o la seva companyia, Toneelgroep, dels Països Baixos, o Simon McBurney, director de la companyia Complicité.

Recepció de textos socialment crítics i d'obres revolucionàries

En general, els textos socialment crítics tenen una recepció especial, més gran. I més encara si l'obra és traduïda, perquè sovint ve acompanyada d'alguna referència de l'èxit que ha tingut a la seva cultura; o bé és d'un autor ja reconegut. De fet, tenim l'exemple de Mouawad, en què el nom és gairebé una garantia d'èxit i es podria dir que la majoria de les seves obres són socialment crítics.

Hi ha obres clàssiques, encara que siguin d'autors menys coneguts, com Pinter, etc., que de tant en tant es representen, tot i que poc. Es troben a faltar grans clàssics antics que no siguin Shakespeare, per exemple. Gairebé no es representen Goethe o Racine o Dante.

Sobre la recepció d'obres considerades revolucionàries, hi ha casos ja coneguts com *Mort accidental d'un anarquista*, de Dario Fo, als anys vuitanta a Catalunya. En el cas d'una traducció meva, em sembla rellevant esmentar el cas de l'obra portuguesa *Catarina e a beleza de matar fascistas*, de Tiago Rodrigues, que es va representar el 21 i 22 de desembre del 2022 al Teatre Lliure de Barcelona. Es tracta d'una obra representada en portuguès que tracta el tema del feixisme creixent a Europa. Al final de l'obra, un feixista hi fa un discurs populista aferrissat sobre els valors tradicionals portuguesos i europeus, i tant a la versió filmada que en vaig rebre per fer els sobretítols, filmada a Portugal, com aquí, al Teatre Lliure, part del públic es va posar a escridassar l'actor. És un fet que no havia vist mai encara, a part de simulacions semblants com a l'obra *Un enemic del poble*, d'Ibsen, en el muntatge també del Teatre Lliure, del 2015. Aquest fet demostraria que una obra revolucionària té més impacte. I el que compta no és tant el llenguatge com el contingut.

Conclusió

Hem vist la complexitat de la traducció del text teatral, que es pot subdividir en text dramàtic, text teatral i text teatral representat. En el procés de traducció, sobretot del text teatral, però també del text teatral representat, sovint el traductor és considerat un mer mecànic que només lliura una versió bàsica de la traducció, perquè després el director o els actors el modifiquin.

En la traducció d'obres teatrals són molt importants qüestions com el prestigi de l'obra dins la seva cultura, o de l'autor, i això és el que pot determinar les traduccions que es fan o que caldria fer.

Un altre element molt important, sobretot amb el text teatral, és la variació lingüística, especialment l'oralitat, atès que es tracta d'un text que es materialitzarà oralment, en la representació. Hem vist l'exemple de la traducció d'una obra juvenil, *Aussetzer*, que es va fer amb èxit intentant evitar al màxim la interferència del castellà, i la reflexió sobre aquesta qüestió.

I també hem abordat la recepció d'obres socialment crítiques, amb alguns exemples, com l'obra *Catarina e a beleza de matar fascistas*, de Tiago Rodrigues, que demostren que sí que aquest tipus d'obres poden gaudir d'una recepció més gran.

Referències bibliogràfiques

- AUSELLER, Jordi; ESPASA, Eva (2024). «Traducció teatral». A: *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*.
- BARTOLL, Eduard (2012). «Recreating colloquial German into Catalan in theatre plays for young people». A: Martin FISCHER; Maria WIRF (ed.). *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*. Berlín: Frank & Timme.
- (2013). «La sobretitulació en català de clàssics teatrals estrangers». *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, p. 31-41.
- BASSNETT, Susan (1991). «Translating for the Theatre: The Case Against Perfromability». *TTR*, 4(1).
- ESPASA, Eva (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo Editorial.
- GREGORY, William (2017). «The Strangeness of the Theater Translator». *Words without Borders* [Consulta: 26 setembre 2024].
- HÜBNER, Lutz (2008). *Reacció (Aussetzer)*. Barcelona: Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.
- (2018). *Qüestió d'honor (Ehrensache)*. *Dramatúrgia alemanya contemporània*. Barcelona: Comanegra, Institut del Teatre.
- NOGUÉ, Glòria (2017). «Té ritme el sobretítol». *El Punt Avui*, (19 març). [Consulta: 23 setembre 2024]
- TOMÀS, Alba (2017). *Electra: mite i recreació en el teatre català contemporani*. Tesi doctoral. Universitat Pompeu Fabra.

2. Teatre alemany a Catalunya: la traducció com a revolució formal

Maria Bosom

Traductora i actriu

mariabosom@telefonica.net



© de l'autora

Malgrat que a vegades encara hi ha una certa tendència a invisibilitzar l'ofici dels traductors literaris i, per tant, dels traductors teatrals, és innegable que les persones que ens dediquem a aquesta professió som creadors. Potser perquè sempre he combinat l'ofici de traductora amb el d'actriu, he estat molt conscient que els traductors som intèrprets: interpretem una obra literària per recrear-la en el nostre idioma a través de la competència lingüística, igual que un actor interpreta un text per convertir-lo en paraula viva a través de la veu i el cos o un músic interpreta una partitura per convertir-la en sons a través de l'instrument. I, de la mateixa manera que a ningú li passaria pel cap negar que un actor o un músic és un creador, encara que parteixi d'una obra creada prèviament per un altre (el dramaturg o el compositor), tampoc es pot negar que un traductor literari sigui un creador de ple dret.

Crec que és especialment important remarcar això avui, després de la recent polèmica que ha generat la presentació de la temporada del Teatre Lliure, perquè en els seus muntatges d'obres clàssiques apareixia el nom de l'adaptador però no el del traductor. No cal dir que aquesta mena de pràctiques suposen una vulneració dels drets que els traductors tenim com a creadors, perquè ens priven del reconeixement de la nostra feina, que s'apropien uns altres sota el paraigua de l'adaptació, i també ens priven dels diners que ens correspondrien en concepte de drets d'autor. Em sembla fonamental que tots nosaltres, com a col·lectiu, denunciem i combatem aquestes vulneracions, malauradament força habituals en el món del teatre català. Però és bàsic que siguem conscients que som creadors i que tenim els mateixos drets que la resta d'artistes.

Com passa sovint en el món de l'art, la professió de traductor teatral és una carrera de fons. No ens esperen a la porta de la universitat quan acabem els estudis per oferir-nos feina. Segons la meva experiència, si et vols dedicar a traduir teatre, és indispensable tenir iniciativa a l'hora de fer propostes. Has de llegir moltes obres i veure tants muntatges com puguis en la llengua de la qual tradueixi-

xes, encara que siguin enregistrats, fins que trobis un text que t'enamori i que no estigui traduït al català. Per a mi és rellevant el factor de l'enamorament en els traductors teatrals, perquè, sovint, les produccions neixen a partir de la passió per un projecte, sigui d'un director, d'un traductor o d'un actor. Darrere de la majoria de muntatges teatrals hi ha algú que s'ha enamorat d'un text i, en un acte de fe envers aquest text, ha buscat les col·laboracions, els ajuts i els suports necessaris per aixecar-lo. Pel que fa als traductors, un cop tenim una proposta concreta, hem de trucar a moltes portes, de teatres, de directors d'escena, de companyies, amb l'esperança que algú s'hi interessi i vulgui portar a escena l'obra que els oferim.

Evidentment, quan ja coneixen la teva feina, és probable que comencis a rebre encàrrecs de traducció, però crec que aquesta iniciativa per triar obres acompanya un traductor teatral al llarg de tota la seva carrera. En el meu cas, com que tradueixo de l'anglès i de l'alemany, em trobo dues realitats força diferents. Avui la majoria de productors, directors de teatres i directors d'escena, poc o molt, són capaços de llegir o veure obres en anglès. Això fa que sovint siguin ells que trien un text i n'encarreguen la traducció. Per tant, encara que també sigui important tenir iniciativa per buscar obres escrites en anglès, és més habitual que t'arribin encàrrecs per traduir d'aquest idioma.

Amb les obres de teatre alemanyes, en canvi, rares vegades et truquen per oferir-te una traducció (com sí que passa amb els textos de narrativa, per exemple). I menys encara quan es tracta de dramaturgia alemanya contemporània, que és l'àmbit al qual em dedico majoritàriament dins de la traducció teatral. A diferència del que succeeix amb l'anglès, a Catalunya hi ha molt pocs professionals del món del teatre que sàpiguen alemany. Per això, als escenaris catalans hi ha molta presència d'obres anglosaxones, mentre que les obres alemanyes, austríaques o suïsses ens arriben amb comptagotes. El motiu no és altre que la desconexió de la llengua entre els professionals del teatre, que inevitablement porta a la desconexió del panorama teatral alemany.

Davant d'aquesta realitat, el paper del traductor esdevé fonamental no tan sols per traduir els textos, sinó també per seleccionar-los. Si no som els traductors que fem aquesta recerca i selecció d'obres alemanyes i proposem les que ens semblen més interessants als professionals del teatre català, és gairebé impossible que hi tinguin accés i que augmenti el nombre de muntatges de dramaturgia alemanya contemporània a casa nostra. Així doncs, el traductor es converteix en un pont indispensable, en una porta d'accés directa a una de les escenes teatrals més riques i innovadores que hi ha ara mateix a Europa.

Tradicionalment, Catalunya ha observat amb interès el teatre que es gestava als països de parla alemanya, com un referent de modernitat i experimentació. Si mirem enrere, al llarg de les últimes dècades hi ha hagut períodes especialment fructífers de muntatges d'obres alemanyes a Catalunya, i sempre han estat lligats a la tasca incansable d'algun traductor que ha volgut donar a conèixer als espectadors catalans la riquesa de la creació teatral en llengua alemanya. Per descomptat, el llegat que ens ha deixat Feliu Formosa de traduccions de clàssics alemanys com Schiller o Brecht ha tingut una influència enorme en l'escena catalana. Als anys vuitanta, en plena efervescència postfranquista, hi va haver una clara volun-

tat de modernitzar el teatre català i posar-lo a l'altura del teatre europeu més avantguardista, un objectiu capitanejat pel Teatre Lliure. En aquell procés renovador, hi va tenir un paper destacat el descobriment de les obres de Peter Handke, probablement l'autor que més va revolucionar el teatre alemany durant el segle xx, trencant les convencions i experimentant amb la forma com cap altre. Però sense les traduccions que en va fer Carme Serrallonga, no hauríem tingut Peter Handke en català.

Ja als anys 2000, la col·laboració entre Ramon Farrés i Theres Moser ens va regalar en català obres d'autors com Elfriede Jelinek, Werner Schwab o Marius von Mayenburg. Gràcies al tàndem d'aquests dos traductors, la premi Nobel Jelinek va irrompre amb força als escenaris catalans amb l'obra *Què va passar quan la Nora va deixar el seu home*, un muntatge estrenat al TNC sota la direcció de Carme Portaceli que va recollir nombrosos premis i que ha quedat gravat a la memòria del públic com un dels millors que es van veure a principi d'aquest segle. Durant l'última dècada, el món del teatre català ha mostrat un autèntic fervor per un dels dramaturgs alemanys més representats arreu del món: Roland Schimmelpfennig. Algunes de les seves obres més importants, que s'han pogut veure en teatres com la Sala Beckett, l'Akadèmia o el Tantarantana, ens han arribat gràcies a les traduccions d'Anna Soler Horta i d'Albert Tola.

Aquests exemples posen de manifest que gairebé sempre és la iniciativa d'un traductor el que ens permet descobrir autors alemanys a Catalunya. Per desgràcia, però, m'atreveria a dir que en aquest moment hi ha una mancança especialment gran de teatre alemany contemporani a casa nostra. Ens arriben molt poques obres d'autors alemanys actuals, i es representen només en sales de petit i mitjà format. És incomprendible que, malgrat la riquesa i la diversitat que avui ens ofereix la dramàtúrgia alemanya, durant els darrers anys els dos grans teatres públics catalans, el Lliure i el Nacional, hagin optat per representar només un grapat d'obres antigues i, en alguns casos, clarament desfasades, d'autors en llengua alemanya, com Ferdinand Bruckner o Max Frisch. Aquest fet denota la falta de risc i d'innovació que s'apodera cada cop més de l'escena catalana i que ens aboca a un conservadorisme general, que, per força, també afecta la traducció teatral.

És una autèntica llàstima que ens estiguem perdent la majoria d'obres i autors que conformen l'actual panorama teatral alemany. Si avui hi ha un epicentre del teatre més avantguardista i experimental a Europa, sens dubte és Berlín. Durant les últimes dècades, a la capital alemanya s'han congregat nombrosos artistes teatrals provinents d'arreu del món (Rússia, Turquia, Israel, Iran, Armènia, Albània), que han explorat i desenvolupat noves maneres de concebre i relacionar-se amb el text, des del teatre postdramàtic fins al nou teatre postmigrant. Aquest calidoscopi de dramaturgs amb bagatges teatrals tan diferents, afegit a la rica i sòlida tradició del teatre alemany, ha donat lloc a una explosió de noves formes i llenguatges als escenaris berlinesos.

Per sort, actualment la dramàtúrgia catalana viu una edat d'or i comptem amb un planter de dramaturgs excel·lents que es representen a tot el món. Però no podem oblidar la importància que tenen les obres estrangeres per fer avançar l'escena teatral d'un país. Poder veure als nostres escenaris les últimes tendències de

la dramaturgia alemanya no tan sols tindria un gran valor en si mateix, sinó que també contribuiria a enriquir la dramaturgia catalana. Com sabem, l'intercanvi amb altres cultures és clau per al creixement de la cultura pròpia. Per aquest motiu, la manca de textos alemanys als nostres escenaris ens priva de la influència que podria tenir l'experimentació formal del teatre alemany contemporani en l'escena i l'autoria catalanes.

La meua passió per la dramaturgia alemanya actual m'ha portat a traduir, en els últims anys, obres d'autores capdavanteres del nou teatre que es gesta als escenaris berlinesos, com Anja Hilling, Sasha Marianna Salzmann, Enis Maci o Sivan ben Yishai. He tingut la sort que aquestes obres s'han pogut representar a Barcelona, sigui per l'interès d'una sala o d'un director d'escena, com és el cas d'*Animal negre tristesa*, d'Anja Hilling, o a través de la companyia Unter den Linden, que vaig fundar el 2020 precisament amb l'objectiu de muntar obres de teatre alemany contemporani a Catalunya.

Aquesta experiència m'ha permès treballar amb textos que, tot i les seves diferències d'estil, comparteixen una característica: l'experimentació formal que, en el cas de la dramaturgia alemanya, sempre implica una llibertat immensa per als artistes que munten una obra. Per posar-ne un exemple concret, la manera com els dramaturgs alemanys juguen amb la puntuació i la perverteixen fins a límits extraordinaris obre una infinitat d'opcions diferents a l'hora d'interpretar el text, cosa que és un autèntic regal, i alhora un gran repte, tant per al traductor com per al director i els actors. Aquesta experimentació formal no només permet, sinó que també requereix, una col·laboració més estreta del que és habitual durant el procés creatiu entre els artistes implicats. Amb aquestes obres, resulta molt útil que el traductor pugui estar present en els primers assajos, no tan sols per comprovar com flueix la traducció en boca dels intèrprets, sinó també per posar en comú amb el director les diferents lectures que ofereix la forma del text.

És evident, doncs, que la traducció d'obres alemanyes pot tenir un paper rellevant per impulsar una revolució formal en el teatre català, que, malgrat la seva riquesa en altres aspectes, continua extremament conservador pel que fa a la forma. Tot i l'admiració generalitzada dels professionals de l'escena catalana pel teatre alemany, que es concreta en figures tan importants com el director Thomas Ostermeier o el dramaturg Roland Schimmelpfennig, hauríem de prendre consciència que hi ha vida més enllà d'Ostermeier i Schimmelpfennig i començar a explorar l'enorme ventall de possibilitats que ens ofereix la nova dramaturgia alemanya. No hem d'oblidar que la literatura d'un país es construeix, en bona part, gràcies a la incorporació d'obres destacades d'altres literatures. En el cas del teatre, la traducció de dramaturgia alemanya contemporània pot esdevenir un potent motor de transformació i contribuir a la revolució formal de la dramaturgia catalana.

3. De traduir teatre, amb permís

Miquel Cabal Guarro

Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia i Comunicació

Gran Via de les Corts Catalanes, 585

08007 Barcelona

miquelcabal@ub.edu

ORCID: 0000-0001-7379-0494



© de l'autor

L'any que ve en farà vint que vaig traduir una obra de teatre per primer cop. Va ser la peça *Els estiuejants*, de Maksim Gorki, per encàrrec de Carlota Subirós, que la primavera de 2006 en va signar una posada en escena magnífica al Lliure de Montjuïc. Des de llavors, he tornat a escena per traduir Turguénev (*Un mes al camp*, TNC 2011, direcció de Josep Maria Mestres); Txékhov (*Les tres germanes*, Teatre Lliure 2011, direcció de Carlota Subirós); Viripàiev (*Unes abraçades insuportablement llargues*, Teatre La Biblioteca 2022, direcció de Ferran Utzet); Deníssova (*Ma mare i la invasió total*, CCCB 2023, direcció de Saixa Deníssova), i Petritxuk (*Fínist, el Falcó Rutilant*, Sala Beckett 2023, direcció de Victoria Szpunberg).

El 2022 Pau Carrió va fer una adaptació per al Teatre Lliure de la meua traducció de *Crim i càstig*, de Dostoievski (Bernat Metge 2021), mentre que Oriol Broggi va dirigir al Teatre La Biblioteca una peça que, amb el títol d'*Orgull*, adaptava la meua traducció de *Manyaga*, també de Dostoievski (Angle 2021). A més a més, i pel que fa a les traduccions que no s'han portat a escena, la *Petita antologia de Daniil Kharms* (Edicions de 1984, 2007) inclou la peça *Ielizaveta Bam*, i en el volum *Dramatúrgia russa contemporània* (Comanegra, Institut del Teatre, 2022) hi ha traduccions meves de peces breus d'Aleksandr Jeleztsov (*El gen recessiu*), Ievgueni Kazatxkov (*Projecte «La palma del tsar»*), Olga Mikhàilova (*El camí de la mà esquerra*) i Andrei Vixnevski (*Moskaussee*).

Si bé tot això no representa un corpus excessivament voluminós, sí que són un seguit d'experiències molt diverses que m'han permès de reflexionar sobre qüestions que tenen a veure sobretot (però no només) amb una classe específica de pràctica traductiva. A continuació recullo unes quantes reflexions un punt disperses a l'entorn dels factors que condicionen la selecció d'originals, la naturalesa diversa dels projectes, les implicacions ètiques de l'ofici i les complicacions derivades de les tries lingüístiques i els drets d'autor. Tot plegat, més aviat amb la intenció de plantejar debats que no pas de respondre preguntes.

Seleccions

Com arriben al català les obres teatrals escrites en altres llengües? Per què disposem de la traducció catalana d'una peça determinada i no d'una altra? Quins són els elements que condicionen, possibiliten o, al contrari, fan inviable un projecte de traducció de teatre? Qui decideix què es tradueix i què es publica? Qui determina què es posa en escena i què no? Això són només algunes de les qüestions que ens podem plantejar quan investiguem la naturalesa del procés selectiu que acompanya qualsevol traducció.

Des del punt de vista del traductor, la tria d'un projecte teatral no difereix gaire de la d'un projecte de narrativa, poesia, assaig o de qualsevol altre gènere. Com sempre, hi ha dues grans vies d'elecció: la proposta externa i l'impuls propi. En totes dues vies, però, hi pesa molt un factor no gens sistematitzable: la casualitat. Tant si el projecte neix del traductor com si li arriba de fora, cal que es donin un seguit de contingències que el facin viable. La primera, sense la qual no n'hi hauria cap altra, és que els traductors o els impulsors externs arribem a conèixer l'obra a traduir. Aquesta primera contingència tot sovint ja obeeix a la casualitat més atzarosa.

Sí que és veritat que hi ha factors que modelen i, fins a un cert punt, relativitzen aquesta casualitat; aquí i en el sistema literari d'origen: crítics i prescriptors, modes i tendències, grans noms, publicitat, agències, dèries personals, drets d'autor caducats, etc. Tot això no són sinó coadjuvants de la casualitat. Fins i tot els tan discutits cànons literaris estan regits per una casualitat que travessa els segles i els mil·lennis i que acaba establint un conjunt de possibilitats limitades entre les que ens és donat de triar. Les opcions són unes, però haurien pogut ser unes altres. Vet aquí també la gràcia de la qüestió: que tot podria ser ben bé d'una altra manera i en parlaríem en termes semblants, però diferents.

Ivan Garcia Sala (2024) mirava de dilucidar no fa gaire per què han proliferat les traduccions de Tolstoi al català els darrers dos anys. Explorant tots els àmbits socioculturals que tenen alguna ascendència en els corrents que arrosseguen les traduccions literàries, conclouia que tot plegat havia estat fruit d'un seguit de coincidències que tenien a veure amb la preparació i disponibilitat dels traductors, la conjuntura cultural i geopolítica, la bona salut del sistema literari català i un *Zeitgeist* atzarosament protolstoià. És a dir, que si els últims anys hem pogut llegir més Tolstois en català ha estat, per sobre de totes les causes parametrizables, per casualitat, atzar, coincidència o divina providència. La denominació va a gust de cadascú.

Això no vol dir que els traductors (i editors, directors, productors, crítics, etc.) no puguem incidir en la tria d'allò que es tradueix, es publica i s'escenifica. Ni de bon tros. Però sí que vol dir que tenim unes possibilitats d'incidència limitades, que aquestes limitacions són justament fruit de la casualitat i que, al seu torn, generen noves casualitats. Que puguem llegir en català dues peces teatrals com *El drac*, de Ievgueni Xvarts; o *Ielizaveta Bam*, de Daniil Kharms,¹ per exemple,

1. La traducció al català d'*El drac*, de Ievgueni Xvarts, feta per Nina Àvrova, encara és inèdita. L'obra *Ielizaveta Bam*, de Daniil Kharms, es va publicar en traducció de l'autor d'aquest article a la *Petita antologia de Daniil Kharms*, 2007, Barcelona, Edicions de 1984.

totes dues allunyades dels corrents estètics majoritaris (ara i en el moment que es van escriure), transcendeix el valor literari i històric que Nina Àvrova i jo mateix puguem atribuir-hi respectivament: hi ha dèries, experiències i oportunitats personals que ens vinculen a aquestes obres, i ha estat això, més que cap altra cosa, el que ha permès d'incorporar-les al repertori dramàtic en llengua catalana.

Omplir els buits

Hem dit que sobre la tria d'un traductor (o editor, director, productor, crític, etc.) i la ulterior disponibilitat d'una obra en català hi actua un ampli ventall de casualitats que obeeixen a circumstàncies personals, socials, polítiques i comercials. En aquest sentit, un dels factors que ens empeny més sovint a prendre la iniciativa de traduir o fer traduir una obra són les ganes d'omplir un buit. Tendim a pensar que allò que ens agrada tant, allò que ha agradat tant en tal o tal altre lloc o allò que ens han dit que ens agradarà tant ara i aquí no pot faltar en el repertori de traduccions disponibles. I amb això en tenim prou per posar-nos a treballar amb l'afany de tancar un forat que ens incomoda.

Els darrers anys he traduït algunes obres contemporànies de la dramaturgia en llengua russa. Una és *Ma mare i la invasió total*, de Saixa Deníssova, una dramaturga ucraïnesa que escriu en rus i que viu en un exili errant des que Rússia va atacar i envair Ucraïna. Deníssova va fer carrera a Moscou; de fet, era una de les autores més aclamades del celebrat i ara tristament silenciats Teatr DOC. Com a ciutadana ucraïnesa, molt crítica a més a més amb el règim de Putin, Deníssova va haver de fugir de Rússia. L'obra que n'he traduït explica la realitat ucraïnesa a partir de la història de la mare de l'autora, que no ha volgut abandonar el seu pis de Kíiv, on continua fent vida de jubilada, ara sota les bombes russes.

Una altra de les obres que he traduït els últims temps és *Unes abraçades insuportablement llargues*, d'Ivan Viripàiev. Aquest autor, un dels principals representants de la nova dramaturgia russa, continua treballant des de l'exili a Polònia, on ha posat en marxa una productora molt activa. I la darrera obra que he traduït els últims temps és *Fínist, el Falcó Rutilant*, de Svetlana Petritxuk. Una peça que la repressió cultural russa ha fet servir de pretext per tancar l'autora a la presó. Avui, tant ella com Ievguénia Berkóvitx, la directora del muntatge que se'n va fer a Moscou i que els va valdre premis en dues categories del prestigiós festival rus Màscara d'Or, estan tancades en una colònia penitenciària russa, on compleixen una condemna absurda per apologia del terrorisme.

Vet aquí, doncs, tres obres de dramaturgs que han rebut de ple l'impacte de la guerra d'Ucraïna i de la repressió sociocultural russa. Tres obres que ajuden el públic català a omplir un buit informatiu, a entendre què passa a Rússia i Ucraïna en el context ampli de la invasió. Sigui perquè les obres ho expliciten, com en el cas de la peça de Deníssova, sigui perquè els autors en pateixen les conseqüències directes, com Viripàiev (a l'exili) o Petritxuk (a la presó). Els tres projectes de traducció, però, van tenir impulsos ben diversos i una recepció també molt diferent.

L'ètica dels impulsos

En el cas de l'obra de Saixa Deníssova, la iniciativa va sorgir de la plataforma internacional Artists at Risk, en col·laboració amb NoCallarem, l'Institut de Cultura de Barcelona i el CCCB, que van oferir a l'autora i l'actor de l'obra la possibilitat de fer una residència artística a Barcelona, a la Fabra i Coats – Fàbrica de Creació, i d'estrenar la peça al teatre del CCCB amb sobretítols en català. La traducció va ser un encàrrec que vaig entomar al final d'hivern del 2023, quan feia un any de la invasió, amb esperit solidari i militant, i amb la idea que la difusió d'una peça com aquesta, a més a més de ser molt necessària, podria tenir un impacte notable. De fet, però, malgrat que l'obra va tenir una rebuda entusiasta, només se'n van fer tres representacions en tres escenaris diferents.

L'obra d'Ivan Viripàiev va ser un encàrrec del director Ferran Utzet i La Perla 29. El projecte tenia més en compte el valor estètic de la peça que no pas les circumstàncies personals de l'autor i de la seva Rússia d'origen. L'acollida del públic va ser molt bona i, a més a més, la companyia va organitzar una xerrada amb Viripàiev al Teatre La Biblioteca, que també és on es va posar en escena el muntatge a mitjan 2022. Tant això com, potser encara més, les entrevistes a l'autor que van aparèixer a la premsa són elements que van ajudar a contextualitzar el moment que travessava (i, malauradament, travessa) l'ecosistema cultural rus, controlat i reprimint sistemàticament.

Pel que fa a l'obra de Svetlana Petritxuk, em va arribar per mitjà d'una activista cultural russa a l'exili que havia estat al cas de la meua col·laboració amb Deníssova. No va ser ben bé una proposta en ferm, sinó més aviat la insinuació de la urgència que el cas de l'autora i la directora traspasés fronteres i es fes visible a tot arreu. Vaig traduir l'obra sense saber si en faríem res i després, amb la complicitat de la Sala Beckett i de la dramaturga Victoria Szpunberg, que es va encarregar de dirigir-ne la lectura dramatitzada el desembre de 2023, vam poder fer ressonar el text i donar a conèixer un cas esgarrifós de repressió cultural a la Rússia de Putin. Un més.

No cal dir que, tant en els tres casos descrits com en qualsevol altre, les motivacions per acceptar els encàrrecs o tirar endavant projectes per iniciativa pròpia tenen uns condicionants polítics evidents. En aquest sentit, la responsabilitat ètica del traductor es fa palesa. Quina realitat sociocultural volem contribuir a fer visible? Qui volem ajudar? Qui volem defensar? On volem posar els esforços? Tot això són preguntes que cal que ens fem abans d'abordar la traducció d'una peça teatral (o de qualsevol altra naturalesa) que ens caigui a les mans. I és que l'esperit transformador i crític de la cultura no es pot deslligar de l'ètica sociopolítica.

Esperits de la llengua

I també és un esperit transformador, certament d'una altra mena, el que ens guia en la part més artesana de l'ofici de traduir i, sobretot, de traduir teatre per a l'escena: la tria de les diverses solucions lingüístiques. En la traducció teatral, l'oralitat deixa de ser fingida, perquè el text que produïm ha de ser dit per uns actors, i

ha de ser entès i validat per un públic que té un bagatge lingüístic necessàriament diferent del nostre. Com deia Joaquim Mallafrè (2000: 11): «Amb experiències diverses s'arriba a una base estilitzada d'acord amb la personalitat i amb l'època que hem viscut, que van perfilant una tradició».

En traduir teatre, hem de ser capaços de modelar aquesta *base estilitzada* a què al·ludeix Mallafrè d'acord amb els directors i els actors, i d'acord també amb l'època: la de l'obra i la de la posada en escena, entre molts altres factors. No tinc la voluntat d'enumerar tots els elements que intervenen en l'afaiçonament de la llengua d'una traducció teatral i les implicacions que tenen en el teatre i en la llengua mateixa; diria que el repàs que en fa Eva Espasa (2001, especialment el primer capítol) és d'allò més clar i exhaustiu. Però em sembla que sempre és pertinent discutir sobre la *necessitat* d'actualitzar la llengua, la possibilitat de fer parlar els actors en un català col·loquial *versemblant*, etc.

A propòsit d'això últim, el volum editat per Elisenda Bernal (2024) em sembla d'allò més rellevant, atès que aborda conceptes tan discutibles com aquest darrer de la *versemblança* i el pacte de ficció en relació amb la llengua escrita per ser dita o com si hagués estat dita o com si hagués de poder ser dita. Que ja no sé ni com dir-ho. El cas és que sembla que en el teatre català estem disposats a pactar-ho tot amb la ficció dramaturgic, tret de la suposada *versemblança* lingüística. I això temo que condiciona enormement les tries lingüístiques dels traductors teatrals catalans de l'actualitat.

Amb permís

Si un dels factors determinants de les tries dels traductors és aquest que deia ara mateix, a l'hora d'emprendre un projecte d'escenificació d'una obra traduïda hi ha elements ben diferents que cobren rellevància, sobretot per als productors, directors i adaptadors. Com assenyalava fa poc Andreu Gomila (2024) en un article d'allò més aclaridor, sembla que els drets d'autor són el quid de la qüestió. Això vol dir que abans de tirar endavant una obra es té molt en compte si l'original té drets vigents i si la traducció en té i, arribat el cas, s'opta per fer *adaptacions* a partir d'altres traduccions, a les quals no sempre es dona crèdit. Sobre les nocions de traducció, versió i adaptació a casa nostra, com també sobre la noció de text original, torno a remetre al llibre d'Eva Espasa (2001: 95-105).

Si bé em fa l'efecte que, sense discutir gaire, de seguida acordaríem que *traduir*, *adaptar* i *escriure* són activitats diferents amb implicacions legals igualment diferents. *Traduir* és recrear en una llengua natural allò que ha estat creat originalment en una altra llengua natural. Si es fa servir text d'una traducció en un muntatge teatral, cal explicitar-ho i, donat el cas, remunerar justament l'autor de la traducció emprada. *Adaptar* és ajustar o acomodar una peça per fer-la idònia per a una execució diferent de l'original. En aquest cas, no cal dir-ho, si l'original s'ha creat en una llengua diferent de la de l'adaptació, caldrà fer-ne servir una traducció prèvia, explicitar-ho i remunerar-ho quan correspongui. Finalment, *escriure* és crear un text literari original. En aquest cas, les influències poden ser les que siguin, i l'autor és ben lliure de comunicar-les o no, sempre que no se ser-

veixi de citacions literals sense indicar-ho. *Versionar* és una noció menys clara, per la qual cosa caldrà avaluar en cada cas si s'acosta més a *escriure* o a *adaptar*.

Sigui com sigui, tot això són consideracions al voltant del concepte d'autoria, que s'entrecreuen amb la traducció pel fet que els traductors literaris som els autors dels textos que traduïm. I és per això que, com diu Gomila a l'article citat més amunt, de vegades ens empenyem. Perquè en aquest camp les coses no es fan sempre com toca. Vet aquí per què protestem. També per això ens agrada debatre: i és que la traducció, al capdavant, és una pràctica dialèctica.

Referències bibliogràfiques

- BERNAL, Elisenda (ed.) (2024). *Col·loquial(s): estudis de l'ús del català actual*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- ESPASA BORRÀS, Eva (2001). *La Traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.
- GARCIA SALA, Ivan (2024). «2023: un any Tolstoi». *Visat*, 37. <<https://www.visat.cat/newsletter/article/37/MjAyMzogdW4gYW55IFRvbHN0b2kmbmJzcDs=/1>>
- GOMILA, Andreu (2024). «El malestar dels traductors i l'art del potineig». *El Temps de les Arts*. <<https://tempsarts.cat/arts-esceniques/teatre/el-malestar-dels-traductors-i-lart-del-potineig/>>
- MALLAFRÈ, Joaquim (2000). «Models de llengua i traducció catalana». *Quaderns. Revista de Traducció*, 5, p. 9-27.

4. Vint anys de teatre: la meva experiència com a traductora de textos dramàtics

Anna Soler Horta
Traductora literària
annasolerhorta@gmail.com



© de l'autora

A la memòria de Moisès Maicas

J'aime me représenter la traduction comme un transfert, un transport : le renversement d'un fleuve en l'autre, avec abandons et retrouvailles, union qui sépare, et mue de soi-même - tout cela que le grec dit d'un seul mot : *métaphore* [...]. C'est la rivière du rythme et le drame en couleurs des sons : un animal agissant.

Valère NOVARINA, *La Quatrième Personne du singulier*

Entre els diversos àmbits en què es desenvolupa la traducció literària, el teatre presenta unes característiques específiques. Aquesta especificitat és conseqüència de la doble naturalesa de la creació teatral, com a literatura i espectacle, això és, com a text i representació. Tal com expliquen Eva Espasa i Jordi Auseller, qui tradueix parteix de l'escriptura i torna a l'escriptura, és a dir, llegeix un text dramàtic i produeix un altre text dramàtic, però alhora imagina una hipotètica posada en escena (Espasa i Auseller 2024). D'acord amb això, en aquest article tractaré d'exposar, sense la voluntat de ser exhaustiva, la meva experiència de més de vint anys en el terreny de la traducció de textos dramàtics i abordaré alguns aspectes que la fan singular.

D'entrada, m'agradaria explicar breument com s'acostumen a seleccionar els textos dramàtics que es tradueixen: en general es tradueix per encàrrec i pensant en una posada en escena concreta. Els encàrrecs poden venir d'un teatre, una companyia, un director o fins i tot un actor interessat en un dramaturg o una obra

determinats. Ha estat així en el meu cas, llevat de la traducció d'una sèrie d'obres de Bertolt Brecht, que em va encomanar l'Institut del Teatre per incloure-les en l'edició del teatre complet d'aquest autor que va dirigir fa uns anys Feliu Formosa. La resta de traduccions les he fet amb vista a un futur muntatge, cosa que incideix en la manera de treballar i el procés que se segueix.

Va ser a partir de l'encàrrec de traduir la peça *Set portes*, del dramaturg alemany Botho Strauß, que vaig començar a col·laborar amb el director d'escena Moisès Maicas, no tan sols fent tasques de traducció, sinó també participant en la tria dels textos i dels repartiments de les obres i fins i tot en la producció dels espectacles. Aquesta col·laboració es va materialitzar en una vintena de posades en escena de peces d'autors clàssics del segle XX —com Fernando Pessoa, Samuel Beckett i Thomas Bernhard— i sobretot de dramaturgs contemporanis, especialment de l'àmbit europeu. Així, fins al 2017 vam presentar als escenaris catalans obres de Sarah Kane, Edward Bond, David Mamet, Lars Norén, Valère Novarina, Lina Prosa, Philipp Löhle i Roland Schimmelpfennig, entre altres. Tots aquests dramaturgs, molt diversos entre ells, comparteixen una mirada crítica a la realitat contemporània i destaquen per la qualitat literària de les seves creacions, que en alguns casos desafien les convencions dramàtiques tradicionals. Cal dir que alguns d'aquests autors van assistir a l'estrena de la traducció catalana de les seves obres.

Però com s'arriba a aquests textos, com es pot tenir coneixement del teatre que es cultiva avui a Europa (i més enllà)? D'una banda, cal fixar-se en la cartellera dels teatres de referència: la majoria d'obres que es tradueixen al català ja han estat estrenades en la seva llengua original i sovint han estat distingides amb algun guardó; de l'altra, es poden consultar els catàlegs de grans editorials especialitzades en teatre (a Alemanya, entre altres, Verlag der Autoren o Rowohlt) o d'editors més aviat petits que fan atenció a la dramaturgia contemporània (com L'Arche, Les Solitaires Intempestifs, Actes Sud o Éditions Théâtrales si ens cenyim a França). Una altra font d'informació són les revistes acadèmiques especialitzades en teatre i les revistes teatrals, que tant orienten el públic en general com la mateixa gent de teatre (a Alemanya les més destacades són *Theater Heute* i *Theater der Zeit*), i els festivals, en què els artistes emergents conviuen amb els consagrats i es fomenta la innovació, la diversitat i la creativitat en les arts escèniques. Cal destacar també, d'una banda, la tasca de descobriment de la dramaturgia europea i internacional que duu a terme la Sala Beckett, la qual convida periòdicament autors d'arreu d'Europa a fer cursos i presentar les seves obres; i, de l'altra, el programa de suport del Goethe-Institut a la traducció al català (i a moltes més llengües) de peces d'autors alemanys, una eina molt eficaç per donar a conèixer arreu del món la dramaturgia alemanya contemporània (es pot accedir als textos a través del portal Theaterbibliothek). D'altra banda, des de la temporada 2021-2022 el TNC té en marxa el projecte «Dramaturgia emergent europea», per a l'intercanvi de talent artístic entre països. Fins ara els països convidats han estat Bèlgica, Portugal, França i Croàcia.

Tornant, però, a la meua experiència com a traductora, he de dir que, tant col·laborant amb Moisès Maicas com en la resta d'encàrrecs en què he treballat, he

tingut l'oportunitat de participar en les fases inicials del procés d'assaig de les obres que he traduït, especialment en l'anomenat *treball de taula*. A diferència de l'activitat de traduir, el teatre és, en essència, una activitat que involucra l'esforç de diversos professionals. Qualsevol producció d'una obra passa a ser el procés creatiu d'un equip, i penso que és molt profitós per a tothom que en els primers estadis de la transferència del text a la representació el traductor pugui dialogar amb aquest equip i compartir-hi els seus coneixements. Així, quan vaig traduir la peça *Psicosi de les 4.48*, de Sarah Kane, en vaig preparar dues versions: una que contenia nombroses notes a peu de pàgina, i una altra, sense pràcticament cap nota, pensada per a la publicació del text. En les notes, destinades principalment al director i a l'actriu protagonista, però també a la resta de components de l'equip creatiu, hi aclaria, entre altres coses, diversos termes mèdics que apareixen a l'obra, hi explicitava totes les referències bíbliques emprades per l'autora i fins i tot hi vaig incloure enllaços a llibres, cançons pop i pel·lícules a les quals fa al·lusió la peça. Atès que *Psicosi de les 4.48* és una obra poètica i obscura, amb una estructura fragmentada i sense una narrativa lineal ni personatges clarament definits, em va semblar que compartir les informacions que havia anat aplegant mentre traduïa podia servir d'ajuda als professionals encarregats de traslladar el text a una proposta escènica concreta.

Després d'aquest primer intercanvi, és usual que s'introdueixin petites modificacions durant els assajos —sobretot a proposta dels actors, que busquen fer-se seu el text i donar la màxima fluïdesa al diàleg— i després de l'estrena, en el transcurs de les representacions. No crec, tanmateix, que això impliqui dir que el text que el traductor lliura a la companyia és provisional o està a mig fer.² Sortosament, no m'he trobat mai directors o actors que se sentissin amb la llibertat de tallar, d'afegir o de canviar la traducció al seu arbitri. Sempre he consensuat amb la companyia una traducció «definitiva», que no vol dir, naturalment, l'única possible, perquè cada traductor té el seu propi estil i fa la seva interpretació del text. És important que totes les alteracions es facin amb respecte per l'obra original i la feina del traductor, que és qui signa el text que es diu a escena, i per a això cal una comunicació oberta amb l'equip artístic per assegurar que els canvis no desvirtuïn l'original ni malmetin la traducció. D'aquesta manera es pot trobar un equilibri entre la fidelitat al text traduït i les exigències artístiques de la producció.

Sigui com sigui, en una primera lectura amb els actors ja es veu si hi ha alguna cosa que no funciona i cal esmenar. I això és pel caràcter primordialment oral del teatre, en què rau bona part de la peculiaritat de la traducció de peces teatrals. Els textos dramàtics estan majoritàriament escrits per ser vistos i sentits, no (només) llegits. Això implica que el traductor ha de prestar una atenció especial a aspectes com el ritme, la respiració, la llargària i musicalitat de les frases i a figures retòriques com les al·literacions, i que ha de fer servir l'enginy per traslladar frases fetes o jocs de paraules que han de funcionar davant un públic que sent el text una sola vegada i no el té davant els ulls. També ha de detectar i traslladar els diversos nivells de llengua que conviuen en una obra, i això servint-se d'un llen-

2. Vegeu, en relació amb això, Formosa (1999: 83-84).

guatge modern. La fluïdesa i la naturalitat del diàleg són crucials perquè l'obra sigui representable, això és, viable escènicaament, la qual cosa no significa, tanmateix, que els textos teatrals hagin de ser senzills o fàcils de pronunciar ni que reproduïxin exactament el llenguatge col·loquial. Hem de tenir sempre present que el llenguatge teatral és estilitzat i que té una semblança limitada amb la parla col·loquial.

Per tot plegat, el traductor no es pot limitar a la translació lingüística de l'original, sinó que ha d'anar més enllà i intentar recrear en un context nou l'experiència teatral que proporciona el text de partida. Les obres de teatre sovint inclouen referències culturals que poden ser difícils de traduir. El traductor ha de trobar maneres de transmetre aquests elements perquè siguin comprensibles i rellevants per al públic de destinació, mantenint l'essència de l'obra original. Per posar un exemple, quan vaig traduir tres monòlegs del dramaturg anglès Alan Bennett agrupats sota el títol de *Talking Heads*, vaig haver de decidir en diversos moments —en col·laboració amb les actrius i directores de les peces— si mantenien les referències a la geografia britànica, marques comercials, programes de televisió i personatges del Regne Unit que fora d'allà són poc coneguts. O, en el cas de l'obra de teatre de Lucy Kirkwood *It felt empty when the heart went at first but it is alright now* (que vaig traduir per *Vaig notar primer com un pessic al cor però ja no em fa mal res*), la dificultat que se'm va plantejar encara va ser més gran, perquè la protagonista de la peça és una noia croata que no domina l'anglès, cosa que em va exigir un treball lingüístic complex per donar versemblança al personatge i no abusar de castellanismes. Vegeu, com a mostra, l'inici de la peça en català, en què parla Dijana:

No he sigut jo.

Batec. Baixa del llit a rossegons.

Ostres, no, no t'enfades, merda, és que ha entrat per la finestra volant com boig m'he asustat

NOMÉS EM FALTAVA AIXÒ ARA no

hauria sapigut sortir. Ocell estúpid. Ho sento. No n'hi ha que parlar malament de morts però

Ho he intentat! He intentat fer sortir amb el diari he intentat AJUDAR-LI, eh! però s'ha posat a volar, s'ha tirat a la cara volant i per això

he tingut un susto i

li he pegat i ara està

mort. Està mort el tinc mort aquí terra i ho sento molt. Ho sento molt. Però hauria de vigilar on es fica!

Per acabar, m'agradaria referir-me concisament a l'edició de textos dramàtics en català: si bé és veritat que en el món del teatre no s'associa necessàriament traducció a edició (Hansen 2008: 58) i que aquí, a més, no tenim la cultura de llegir literatura dramàtica com sí que tenen altres països, amb Moisès Maicas sempre vam intentar que els textos que dúiem a escena es publicuessin. Així, amb la complicitat de les editorials Arola i Lleonard Muntaner vam donar a llum una desena de títols, conscients que quan una representació teatral s'acaba només

en queda el text. Com explica Oriol Puig Taulé en un article recent (Puig Taulé 2024), tot i que a Catalunya poca gent llegeix teatre, hi ha algunes sales com la Beckett o la Flyhard que publiquen els textos que estrenen, i unes quantes editorials —les esmentades i algunes més— que malgrat les dificultats aposten per aquest gènere; les biblioteques públiques i algunes llibreries, amb els seus clubs de lectura, d'uns quants anys ençà també fan atenció a la literatura dramàtica. Les obres de teatre publicades permeten preservar els textos per al públic futur i en faciliten la difusió més enllà dels límits d'una representació escènica concreta; a més d'això, estan a disposició de l'estudi acadèmic i estimulen la creació d'altres produccions teatrals. En tot cas, el que és clar és que queda molta feina per fer. Cal traduir encara in comptables obres del repertori clàssic i continuar important textos representatius de la dramaturgia actual. La traducció teatral és fonamental per enriquir la tradició pròpia i alhora reflecteix la vitalitat de la situació teatral al país.

Referències bibliogràfiques

- ESPASA, Eva; AUSELLER, Jordi (2024). «Traducció teatral». *Enciclopèdia de les Arts Escèniques*. <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id2150/comedia.htm>> [Consulta: 14 agost 2024].
- FORMOSA, Feliu (1999). «La traducció teatral: del drama a l'escena». *Revista d'Igualada*, 2, p. 79-84.
- HANSEN, Lluís (2008). «La traducció en el teatre». *Quaderns Divulgatius: XV Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, 34, (març), p. 53-68.
- PUIG TAULÉ, Oriol (2024). «Llegir o no llegir teatre: Com editem, traduïm i venem literatura dramàtica a Catalunya?». *El País*, (13 juny). <<https://elpais.com/quadern/teatre/2024-06-13/llegir-o-no-llegir-teatre.html>>