
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Sastre Sancho, Gemma; Navtanovich, Liudmila, dir. La traducció a la Unió Soviètica en l'era estalinista : traducció del relat "Pobeda dukha" d'Efim Etkind. 2019. (0 Estudis d'Àsia Oriental)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/213026>

under the terms of the  **CC BY-NC-ND** license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2018-2019

**La traducció a la Unió Soviètica en l'era estalinista.
Traducció del relat "Pobeda dukha" d'Efim Etkind**

**Gemma Sastre Sancho
1422368**

TUTORA

Liudmila Navtanovich

Barcelona, 3 de juny de 2019

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**

AGRAÏMENTS

A Elena Estremera, per acceptar la meua proposta i encomanar-me la seva iniciativa i il·lusió, i a Liudmila Navtanovich, per l'encertada orientació, motivació i suport en la redacció d'aquest treball.

Dades del TFG

Títol: La traducció a la Unió Soviètica en l'era estalinista. Traducció del relat "Pobeda dukha" d'Efim Etkind

Autora: Gemma Sastre Sancho

Tutora: Liudmila Navtanovich

Estudis: Grau en Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2018-2019

Paraules clau: Unió Soviètica, Stalin, traducció, gulag, rus, literatura estrangera, relat; Unión Soviética, Stalin, traducción, gulag, ruso, literatura extranjera, relato; Советский Союз, Сталин, перевод, ГУЛАГ, русская, зарубежная литература, рассказ; Soviet Union, Stalin, translation, gulag, Russian, foreign literature, story.

Resum del TFG:

L'objectiu d'aquest treball és demostrar la importància de la traducció literària com un objecte d'investigació en el context de la cultura soviètica. S'ofereix una introducció a la recerca sobre la traducció a la URSS i la traducció del relat de *Pobeda dukha* d'Efim Etkind del rus al català. El relat tracta la història de Tatiana Gnèditx, professora i traductora, que va traduir de memòria els disset mil versos de *Don Juan* de Byron de l'anglès al rus mentre complia la sentència a un camp de concentració soviètic. A partir de la traducció d'aquest relat es posa de manifest la doble canonització de la versió de Gnèditx, no només pel sacrifici de traduir-ho des d'un gulag, sinó també per la seva gran contribució en el llegat de la literatura estrangera a Rússia. Posteriorment s'analitzen els problemes que han sorgit al llarg del procés de traducció i es justifiquen les propostes a partir de les tècniques de traducció utilitzades.

El objetivo de este trabajo es demostrar la importancia de la traducción literaria como un objeto de investigación en el contexto de la cultura soviética. Se ofrece una introducción a la investigación sobre la traducción a la URSS y la traducción del relato de *Pobeda dukha* de Efim Etkind del ruso al catalán. El relato trata la historia de Tatiana Gnédich, profesora y traductora, que tradujo de memoria los diecisiete mil versos de *Don Juan* de Byron del inglés al ruso mientras cumplía la sentencia a un campo de concentración soviético. A partir de la traducción de este relato se pone de manifiesto la doble canonización de la versión de Gnédich, no solo por el sacrificio de traducirlo desde un gulag, sino también por su gran contribución en el legado de la literatura extranjera en Rusia. Posteriormente se analizan los problemas que han surgido a lo largo del proceso de traducción y se justifican las propuestas a partir de las técnicas de traducción utilizadas.

Целью данной работы является демонстрация важности литературного перевода как объекта исследования в контексте советской культуры. Работа состоит из введения (о роли перевода в СССР) и самого перевода рассказа Ефима Эткинда "Победа духа" с русского на каталанский язык. В рассказе представлена реальная история из жизни Татьяны Гнедич, преподавателя и переводчика, которая перевела семнадцать тысяч поэтических строк "Дон Жуана" Байрона с английского на русский по памяти, отбывая наказание в гуглаге. Повествование заставляет задуматься о несломленности человеческого духа в гуглаге и об огромном вкладе Татьяны Гнедич в популяризацию иностранной литературы в России. В работе также анализируются проблемы, возникшие в процессе перевода, и на основе примененных методов перевода обосновывается окончательный его вариант.

The aim of this work is to show the importance of literary translation as an object of investigation in the context of Soviet culture. We offer an introduction about the translation in the USSR and the translation from Russian into Catalan of the story *Pobeda dukha* by Efim Etkind. The story consists on the particular case of Tatiana Gnedich, a teacher and translator who translated *Don Juan* of John Byron from English into Russian while serving the sentence in a Soviet concentration camp. From the translation of this story, the objective is to highlight the double canonization of Gnedich version, not only because of her sacrifice of translating it from a gulag but also because of her great contribution to the legacy of foreign literature in Russia. Moreover, the problems that have arisen throughout the translation process are analyzed and the proposals based on the translation techniques used are justified.

Avís legal

© Gemma Sastre Sancho, Barcelona, 2019. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització de la seva autora.

Aviso legal

© Gemma Sastre Sancho, Barcelona, 2019. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autora.

Авторское право

© Джемма Састре Санчо, Барселона, 2019. Все права защищены.

Никакие части данной работы не могут воспроизводиться, изменяться или распространяться в любом виде любым способом, либо храниться в базах данных или поисковых системах без предварительного разрешения автора.

Legal notice

© Gemma Sastre Sancho, Barcelona, 2019. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

TAULA DE CONTINGUTS

| | | |
|-------|---|----|
| 1. | Introducció | 1 |
| 2. | Context històric | 2 |
| 2.1 | El règim bolxevic | 2 |
| 2.2 | El mandat de Stalin | 3 |
| 3. | La traducció a la URSS en l'era estalinista | 6 |
| 4. | L'autor: Efim Etkind | 10 |
| 4.1 | Introducció al relat "Pobeda dukha" | 11 |
| 5. | Traducció del relat al català | 12 |
| 6. | Anàlisi de la traducció | 24 |
| 6.1 | Problemes lingüístics | 25 |
| 6.1.1 | Problemes lèxics | 25 |
| 6.1.2 | Problemes gramaticals | 27 |
| 6.1.3 | Ortotipografia | 28 |
| 6.2 | Problemes extralingüístics | 30 |
| 6.3 | Problemes pragmàtics i d'intencionalitat | 33 |
| 6.3.1 | Traducció dels poemes | 33 |
| 6.3.2 | Fraseologia | 35 |
| 7. | Conclusions | 37 |
| 8. | Bibliografia | 38 |
| 9. | Annexos | 41 |
| 9.1 | Annex I: Text original | 41 |
| 9.2 | Annex II: Normes de transcripció de l'IEC | 53 |

1. Introducció

Pobeda dukha (Una victòria de l'esperit) és el títol d'un dels relats del filòleg rus Efim Etkind. El relat es basa en l'experiència real de Tatiana Gnèditx, professora i traductora, que va traduir el poema *Don Juan* de John Byron mentre complia la seva sentència a les aterridores presons de la Unió Soviètica: els gulags. És, sens dubte, una història colpidora, plena d'humanisme i emoció, narrada per un escriptor que també va patir les represàlies de l'època soviètica.

A nivell personal, l'interès a l'hora de traduir aquest relat fou gràcies a la tutora d'aquest treball. Totes dues compartíem el mateix propòsit: buscàvem un tema que ajudés a reconèixer la tasca de les dones traductores russes. L'objectiu principal d'aquest treball és la traducció directa del rus al català del relat *Pobeda dukha* d'Etkind i analitzar *a posteriori* els problemes que han sorgit en el procés de traducció. Per altra banda, arran del nostre interès personal, es pretén donar visibilitat a les vivències de Tatiana Gnèditx, no només com a reconeixement per la gran traducció de l'anglès al rus de *Don Juan*, sinó perquè també serveixi de base per futurs estudis o investigacions acadèmiques en l'àmbit de la literatura russa.

El treball està dividit en dos blocs. La primera part consisteix en un breu context històric sobre la creació de la URSS que descriu els aspectes més rellevants des que el règim bolxevic va adquirir el poder, amb Lenin com a màxim dirigent de l'Estat, fins la mort de Stalin. No ens hem centrat, però, en dades d'economia, demografia, estadístiques, ciència o sociologia. De manera selectiva i acurada, hem estructurat el marc històric amb aquella informació que és clau per entendre el transfons del relat. En addició al context històric, s'ha dut a terme una breu investigació sobre què va suposar la traducció a la URSS sota el mandat de Stalin. Ens interessa estudiar principalment la influència de obres estrangeres tenint en compte la repressió ideològica i política del moment.

El segon bloc el conforma la traducció del relat. Tot seguit, s'analitzen els diferents problemes de traducció i, per mitjà de les tècniques i estratègies de la teoria de la traducció, es justifiquen les solucions proposades.

2. Context històric

2.1 *El règim bolxevic*

La Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques (URSS), abreujada com Unió Soviètica, va ser un estat situat al nord d'Euràsia que va existir entre els anys 1922 i 1991, on fins aleshores havia estat el gran Imperi Rus.

Els seus inicis comencen a partir de l'abolició de l'última dinastia tsarista, la de Nicolàs II, que va es va veure obligat a abdicar. Posteriorment, es va formar el govern provisional d'Aleksandr Kérenski. Tanmateix, els soviets, que eren assemblees populars d'obrers, soldats i pagesos, van continuar fent pressió per controlar diverses posicions del govern. L'any 1903 va sorgir, així, el bolxevisme, un grup polític radicalitzat dins del Partit Obrer Socialdemocràta Rus, amb Vladímir Ílitx Uliànov (conegut com Lenin) al capdavant.

Els bolxevics defensaven, a partir dels ideals de Karl Marx, que el poder havia de recaure en mans del proletariat i dels camperols més pobres, la qual cosa exigia, per lògica, una activa oposició al govern provisional, i demanaven, a més a més, l'expropiació de les grans propietats (Taibo, 2017:52).

Així, doncs, els bolxevics van prendre el poder i, amb l'objectiu comú d'eliminar el capitalisme i consolidar un país socialista, van aconseguir formar el Govern Bolxevic, en el qual Lenin es convertí en el president de l'Estat. El govern comptava també amb quatre personalitats destacades: en primer lloc, Lev Davídotx Bronstein, conegut com Lev Trotski, que estava a càrrec de les relacions exteriors; Anatoli Vasílievitx Lunatxarski, en l'àmbit de l'educació i la cultura; Aleksei Ivànovitx Ríkov com a ministre d'Interior; i Ióssif Vissariónovitx Stalin, comissari del poble per a les Nacionalitats.

El Consell de Comissaris del Poble o *Sovnarkom* (Совет народных комиссаров o Совнарком), presidit per Lenin, va dur a terme unes eleccions per escollir una assemblea constituent. El partit bolxevic va fracassar, i, malgrat que eren unes eleccions democràtiques, Lenin va manar dissoldre-les, un fet que va desembocar en la Guerra Civil. Va ser a partir d'aleshores quan el govern bolxevic va dur a terme una política d'estat repressiva, coneguda com el període del Terror Roig (Красный террор). Al desembre de 1917, es fundà la primera força de seguretat interior bolxevic, la Txekà. Tenia la funció de perseguir i detenir qualsevol militar sospitós de treballar per la Rússia Imperial, el clergat, els grups antibolxevics o membres de l'oposició política. La pena de mort, que s'havia abolit

l'any 1917, fou restaurada un any més tard, coincidint també amb la creació del primer camp de concentració.

Al desembre de l'any 1922, va tenir lloc el primer congrés de la unió de soviets i es va crear la URSS com una confederació d'estats socialistes basada en la ideologia comunista. Lenin va morir el 21 de gener de 1924 i el poder va quedar en mans de Ióssif Stalin.

2.2 El mandat de Stalin

L'època del seu mandat fou una de les més fosques de la Unió Soviètica, ja que fou marcada per una gran repressió política i ideològica. L'objectiu de Stalin era, per sobre de tot, arribar al nivell dels països capitalistes desenvolupats, econòmicament i tecnològicament.

Stalin va intensificar la política de col·lectivitzacions que Lenin havia dictat l'any 1918, la qual consistia en abolir les propietats privades dels agricultors. Els kulaks, que eren els grangers amb més propietats, foren els que sortiren majoritàriament afectats. Tanmateix, la resta de la pagesia, que entre tots constituïen la classe social, també van patir greus conseqüències. Eren els *bedniaks* (бедняки), els pagesos més pobres; els *seredniaks* (средняки), la classe mitjana; i els *batraks* (батраки), els pagesos sense terra. D'acord amb Lozano (2012:220),

Stalin considerava que els agricultors eren els culpables que la revolució dels treballadors no aconseguís els seus objectius econòmics, ja que monopolitzaven les seves terres, feien servir mà d'obra barata i venien les seves collites a preus molt elevats. Si no eren destruïts com a classe social, els *kulaks* impedirien el desenvolupament de la URSS.

S'estima que seixanta tres mil famílies van ser executades. Per por a les tropes estalinistes, alguns agricultors van poder escapar de l'holocaust i es van refugiar a Sibèria. A banda de l'extermini dels agricultors, el govern soviètic també va dur a terme una sèrie d'accions repressives antireligioses:

L'església ortodoxa, considerada com "agència de propaganda i d'agitació dels kulaks", fou atacada amb especial ferocitat. Els cures van ser perseguits, les icones destruïdes i reemplaçades amb retrats de Stalin. Es van eliminar les campanes de les esglésies i els monestirs es van convertir en presons o en factories. Es van destruir importants temples com la catedral de Cristo Redentor, a Moscou, considerada com "la fortalesa ideològica" dels religiosos. (Lozano, 2012:196)

Stalin va proposar accelerar l'exterminació de tots aquells que eren contrarevolucionaris a la ideologia del partit. Ordenava afusellar-los o transportar-los als camps de treball forçats, els "gulags", els quals servien com a mecanisme de repressió a l'oposició política a l'estat soviètic. Gran part de la població, a més de presos polítics, escriptors i intel·lectuals, fou condemnada a treballar en camps de concentració a les zones més inhòspites del país, amb l'objectiu d'obrir camins, construir canals i explotar mines. Allí també deportaren persones de diverses ètnies russes, com ara curds, tàrtars, grecs, búlgars o cosacs, entre d'altres. El NKVD (Народный Комиссариат Внутренних Дел, 'Comissariat del Poble per als Afers Interiors'), que en l'època del mandat de Lenin havia estat la Txecà, la principal organització de policia secreta de la Unió Soviètica, fou el responsable d'aquesta sèrie de campanyes de repressió política i ideològica, que obtingué el nom de la Gran Purga (Большая чистка).

Entre els anys 1922 i 1930, les autoritats van recórrer a la censura política i ideològica per prevenir tot tipus d'informació secreta que es pogués transmetre a partir dels mitjans de comunicació. La censura política la duia a terme la institució governamental Glavlit. D'acord amb l'historiador britànic David King, la censura fou tan estricta fins al punt que no només afectava en la retirada de tota mena de textos escrits, sinó també en les imatges i pintures:

La policia secreta va dur a terme l'eradicació física dels opositors polítics de Stalin en qualsevol mena d'element pictòric. Retocaven les fotografies amb un aerògraf i un bisturí per tal de fer desaparèixer personalitats que anteriorment havien estat famoses. També retiraven pintures dels museus i de les galeries d'art, de manera que bloquejaven determinades cares dels retrats en grup. Van expulsar de les biblioteques i dels arxius estatals diverses edicions senceres d'obres de polítics i escriptors, algunes fins i tot les van destruir. (King, 1997:7)

La censura ideològica era administrada pel PCUS (Partit Comunista de la Unió Soviètica) i es dividia en quatre departaments: el *goskomizdat*, que tenia el control de les editorials i les imprentes; el *goskino*, que estava a càrrec de la cinematografia; el *gosteleradio*, que analitzava les transmissions o emissions de la radio o la televisió, i el *Goskomstat*, que era el departament responsable de comprovar que la informació secreta no passés més enllà de les autoritats.

El *goskomizdat* no només controlava les obres que es publicaven al país, sinó també les traduccions¹. Tant els escriptors com els traductors havien de procurar no influir en els interessos polítics del país i, per tant, no podien incloure cap crítica que pogués afectar el

¹ Per més informació sobre la censura en les traduccions, vegeu l'apartat 3.

règim soviètic. Així, doncs, havien de passar per dues fases de censura: la seva i la del Glavlit.

Un exemple és la traducció de la *Història de la Segona Guerra Mundial* de Basil Liddel Hart, de l'any 1976, en què es van suprimir els protocols secrets del Pacte Ribbentrop-Molotov, les purgues oficials de l'Exèrcit Roig durant la preguerra, l'ocupació dels Estats Bàltics, els errors i fracassos de lideratge i diverses crítiques vers el règim. (Lewis, 1977:606)

Arran d'aquesta censura tan estricta va sorgir el *samizdat* (самиздат, 'autopublicació'), que consistia en la distribució clandestina de literatura prohibida pel règim soviètic. Les còpies es passaven de mà en mà entre amics i coneguts. De fet, va ser gràcies al *samizdat* que es van conèixer les obres de grans escriptors que havien estat ignorats i prohibits, com ara Òssip Mandelstam, Boris Pasternak, Isaak Babel o Aleksandr Solgenitsin.

Els últims anys del mandat de Stalin es van veure marcats pels efectes de la Segona Guerra Mundial. Va morir el 5 de març de 1953, i, després d'una llarga disputa pel poder, Nikita Khruixov va convertir-se en el màxim dirigent del PCUS i va governar fins l'any 1964.

3. La traducció a la URSS en l'era estalinista

La traducció va tenir un paper important i molt visible dins de l'imperi soviètic. Tenia dos funcions: acadèmic i propagandístic. Per una banda, la traducció d'obres estrangeres incrementava el nivell de cultura del país, i, per l'altra, mostrava la URSS com un estat cosmopolita i internacional (Baer, Olshanskaya; 2014:9). Tanmateix, les autoritats soviètiques temien que les obres estrangeres poguessin aportar «informació potencialment perillosa», per la qual cosa van establir una sèrie de recursos i estratègies per protegir el poble soviètic de qualsevol informació nociva que provingués de l'Occident.

Les obres estrangeres havien de mostrar cert interès en la lluita de la classe treballadora i els ideals marxistes per a poder ser publicades, ja que pel contrari s'havien de sotmetre a la censura, la manipulació, o bé la reescriptura completa de l'obra. La manipulació fou molt comuna en les obres de literatura infantil. De fet, l'educació i, sobretot, la lectura, van ser també la clau per convertir tota la població en una societat comunista. És per això que es van manipular diversos contes que provenien de l'Occident, com ara: *Alice in Wonderland*, de L. Carroll; *The Adventures of Tom Sawyer*, de Mark Twain; *Peter Pan*, de J.M Barrie o *Mary Poppins*, de P.L. Travers (Klimovich, 2016:543). A més a més, el Glavlit va establir una sèrie d'estratègies per dur a terme l'eliminació de tots els referents bíblics, com en l'obra *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Elizabeth Beecher. En la literatura d'adults es van eliminar també les escenes sexuals, com és el cas de la traducció al rus de *Cent anys de solitud* de Gabriel García Márquez, que, a conseqüència de la manipulació, la primera edició fou considerablement més curta que l'original.

Els traductors literaris sovint van haver de recórrer a les tècniques d'omissió i substitució per tal d'acomplir amb els requeriments que establí el Glavlit. Així, doncs, els traductors soviètics es van veure obligats a treballar sota una forta influència ideològica. Malgrat tot, lluitaven per preservar i ampliar els horitzons culturals dels lectors i dissipar la censura.

Per altra banda, amb l'objectiu de fomentar la lectura de la literatura estrangera, l'estat soviètic va acceptar la recepció d'algunes obres traduïdes de l'anglès, l'alemany, el francès i l'espanyol, i va finançar algunes revistes per tal que en fessin difusió. La revista *Internatsionalnaia Literatura* va emprendre un paper clau en la política de la traducció literària entre els anys 1933 i 1943. Tenia l'objectiu de convertir-se en un pont cultural entre l'URSS i l'Occident i es centrava principalment en la publicació d'obres d'escriptors proletaris i revolucionaris. Per mitjà de l'extensa correspondència amb els escriptors

estrangers, els redactors de la revista van poder contenir les pressions de la centralització i l'aïllament cultural que es patia a l'època. De fet, fou la revista que més independentment va operar en comparació a qualsevol altra publicació literària, i que va aconseguir que les obres d'importants escriptors occidentals com George Orwell, Ernest Hemingway i Heinrich Mann arribessin en mans de la societat russa (Safiullina, Platonov, 2012:262).

Cal destacar, també, que molts traductors eren escriptors que no podien publicar les seves obres originals i que, per tant, no tenien cap altra opció que traduir. En efecte, la traducció era un privilegi que es podia concedir o bé restringir. Alguns sovint traduïen obres de memòria mentre complien les seves sentències als gulags, tal com s'analitzarà posteriorment en el cas de Tatiana Gnèditx. Es podria dir, doncs, que les presons i els camps de concentració es van convertir en una «zona de traducció» paral·lela a la producció de la literatura original en condicions de confinament. De traductors que van traduir a la presó van destacar Ivan Likhatchev, traductor al rus de Charles Baudelaire; Nikolai Zabolotski, que va traduir diversos poetes georgians moderns, i també medievals, com Xota Rustaveli; i, finalment, Serguei Petrov, traductor de poesia francesa i polonesa i del gran poeta suec del segle XVII, Carl Michael Bellman (Olshanskaya, 2014:9).

La literatura estrangera es rebia de manera centralitzada i jerarquizada, també en l'elecció dels autors. Alguns, però, no van haver de passar per la censura del Glavlit gràcies a la seva pròpia ideologia. D'acord amb Vid (2007:4),

entre els autors francesos es consideraven “apropiats” Honoré de Balzac i Gustav Flaubert, i les obres de Voltaire i Diderot també es van permetre perquè eren considerades antireligioses. Els representants de la literatura anglesa foren els clàssics de Charles Dickens i William Shakespeare, i pel que fa a la literatura espanyola, durant molt de temps va ser representada només per Cervantes. Durant el període estalinista, la literatura alemanya era pràcticament inèdita, excepte les obres de Heinrich Heine. Evidentment, la lectura d'obres literàries del segle XX era pràcticament nul·la.

També hi havia, però, una «llista negra» dels autors que no se'ls permetia la publicació i la traducció de les seves obres. Entre ells, figuraven diversos escriptors txecs i eslovacs, els dissidents i emigrats russos, autors de l'occident que havien publicat llibres anticomunistes (per exemple, André Breton i George Orwell), i, per últim, escriptors catòlics (com Ezra Pound i Louis Céline)².

² Natalija Vid (2007) cita en el seu article tota la «llista negra», a partir del llibre *Censorship in Soviet Literature, 1917-1991* de H. Ermolaev (1997).

Es va crear l'escola soviètica de traducció amb l'objectiu d'establir per primera vegada els fonaments per a traduir obres estrangeres. Un dels principis bàsics que van acordar fou potenciar la qualitat artística dels textos per mitjà de l'adequació. No es pretenia aconseguir l'exactitud o la precisió del text per mitjà de la traducció paraula per paraula, sinó la fidelitat al significat del text original (Larson,1991:49).

Alguns traductors que treballaven a partir de les llengües occidentals també traduïen des de les llengües nacionals de la Unió Soviètica, sovint per mitjà de la tècnica de *podstróchnik*. Es traduïa a partir de "trots interlineals" (literalment: sota la línia) sense conèixer ben bé l'idioma d'origen. L'estat va posicionar-se en contra d'aquesta tècnica i va prendre mesures administratives per prohibir-la. Exigien que les traduccions no fossin anònimes i es van plantejar investigar qui eren els que s'amagaven darrere de cada trot interlineal. L'any 1940, el poeta i traductor Mark Arievitx Tarlovski (1902-1952) va publicar un anàlisi teòric a la revista *Drujba Narodov* sobre el que ell anomenava «traducció intuïtiva», i va posar en manifest que malgrat que aquest mètode no es podia defensar, era gratificant «el poderós esforç de les cultures nacionals del poble soviètic per un apropament i familiarització mutus.» (Baer, 2011:162).

Així, doncs, tot i que la tècnica de *podstróchnik* fou menyspreada i es van prendre diverses represàlies en contra, va persistir fins al final de l'època soviètica com una part indispensable del funcionament del sistema de la literatura soviètica.

Liliana Lunginà va ser pionera en la traducció literària russa durant l'etapa soviètica. Va néixer a Smolensk (Rússia) l'any 1920, però va passar part de la seva infantesa a Alemanya, França i Palestina i, quan va complir tretze anys, va tornar a la URSS. Malgrat tenir coneixements d'alemany i francès, no va aconseguir treballar per cap editorial a causa del seu origen jueu. Va exercir de professora d'aquestes llengües, i, posteriorment, va iniciar-se en la traducció de diverses obres del francès, l'alemany, el noruec, el danès i el suec cap al rus. La seva figura destaca principalment per les traduccions del suec al rus de les obres infantils *Pippi Calcesllargues* i *Karlsson de les teulades*, d'Astrid Lindgren. També va traduir del francès al rus les novel·les de Boris Vian i Romain Gary; de l'alemany les històries de Friedrich Schiller, Heinrich Böll i Gerhart Hauptmann, entre d'altres. L'any 2010 es va estrenar el documental *Podstróchnik*, dirigit per Oleg Dorman, el qual tractava les seves memòries i la seva eminent trajectòria com a traductora literària. El documental va estar prohibit durant onze anys, però després de sortir a la llum es va convertir en un èxit televisiu i va guanyar el premi TEFI per l'Acadèmia Russa de Televisió. A més a més, es va publicar el llibre *Подстрочник: Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в*

фильме Олега Дормана (traduït en anglès com *Word for Word: A Memoir*), que es va convertir també en un èxit de vendes a Rússia³.

³ Per a més informació consulteu: Lungina, L. i Dorman, O. (2014).

4. L'autor: Efim Etkind

Efim Etkind va ser teòric de la literatura, traductor i teòric de la traducció amb un gran reconeixement internacional. Va néixer a Sant Petersburg l'any 1918. L'any 1941 es va graduar en filologia romànica i germànica a la Universitat Estatal de Leningrad. Un any més tard, va servir a l'Exèrcit Roig com a traductor militar d'alemany i francès. A partir de l'any 1952 va treballar com a professor titular a l'Institut Pedagògic de Leningrad, fins que més endavant, l'any 1975, fou expulsat de la Unió d'Escriptors de la URSS, de la qual era membre des de l'any 1957, per haver fet contraban a Paris del manuscrit d'*Arxipèlag Gulag* d'Alexander Soljenitsin i per un presumpte parasitisme social en el judici de Joseph Brodsky.

Per altra banda, les autoritats van titllar Etkind com «antisoviètic» arran d'una declaració en el prefaci de l'antologia *Мастера русского стихотворного перевода* ('Mestres russos de l'antologia poètica') de l'any 1968. Havia escrit que, com que molts poetes estaven privats de la possibilitat d'expressar-se totalment en una obra original, havien de comunicar-se per mitjà de les traduccions. També sostenia que, per més que un govern intentés silenciar la intel·liguència, que castigues, desterrés o exterminés poetes, científics i altres intel·lectuals que conformaven la cultura d'un país, aquests acabaven esquivant les prohibicions i intentaven obrir-se camí per altres vies.

Pel fet d'haver-se atrevit a escriure aquesta declaració, les autoritats la van eliminar de la introducció i van confiscar l'antologia. A més a més, totes les obres que portaven el seu nom van ser retirades de les biblioteques i algunes fins i tot les van cremar. El van rellevar del seu càrrec, li van anular els títols universitaris i el van obligar a exiliar-se. (Delisle i Woodsworth, 2005:124)

Des d'aleshores Etkind fou docent a la Universitat de París (Nanterre). Al llarg de la seva estada va impartir moltes conferències per tota Europa, Estats Units i Canadà. Va crear també l'escola de traducció poètica i va escriure més de 550 articles en el camp de la filologia romànica i germànica, principalment sobre la teoria de la traducció literària. L'any 1994, en l'etapa de la *perestroika*, se li va retornar el títol de professor i doctorat i es va tornar a permetre la lectura de les seves obres i articles.

4.1 Introducció al relat “Pobeda dukha”

Entre els anys 1994 i 1998 Efim Etkind es va allotjar a la vila universitària de la UAB, des d'on va escriure *Барселонская проза* (*Proses barcelonines*, publicat per Edicions Arola). En aquest llibre, Etkind s'allunya de la teoria i mostra la crua realitat en què els intel·lectuals dels anys 30 van haver de viure, marcada per una forta repressió ideològica per part de les autoritats soviètiques.

L'obra destaca no només per una prosa plena d'humanisme i rigor, sinó també pel gran homenatge que rendeix a la tasca dels traductors i traductores en l'era soviètica. Ho podem veure en el relat número tretze, *Pobeda dukha* (*Una victòria de l'esperit*), del qual més endavant en farem i analitzarem la traducció del rus al català. Etkind narra un dels casos més extraordinaris que existeixen en el món de la traducció: el de Tatiana Grigórievna Gnèditx, professora de literatura anglesa i traductora.

L'any 1948, malgrat ser innocent, les autoritats soviètiques van detenir Tatiana Gnèditx per traïció i la van empresonar. Des de la presó, va començar a traduir de memòria els primers 17.000 versos de l'obra *Don Juan* de John Byron sense paper, ni tinta, ni diccionari. Un instructor de la presó va quedar tan impressionat de la traducció que Gnèditx tenia entre mans, que va sol·licitar que la canviessin de cel·la per una en solitari i li va proporcionar un diccionari anglès-rus, tinta i paper. Després de dos anys empresonada, la van enviar en un gulag de Sibèria per acabar de complir la seva condemna. Durant els vuit anys que s'hi va estar, va dedicar-se profundament a la revisió de la traducció i a afegir-hi modificacions. Finalment, l'any 1955 la van alliberar i, dos anys més tard, es va publicar la traducció a Leningrad amb un tiratge de cent mil exemplars.

Una de les seves editores, Nina Diakonova, va escriure la seva història en un dels capítols del llibre *The Reception of Byron in Europe*, de Richard A. Cardwell: «La seva publicació es va convertir en una sensació. L'obra *Don Juan*, tal i com la va traduir T.Gnèditx, és ara part de la poètica russa i objecte de nombrosos estudis». (Cardwell, 2014:349)

Certament, ja havien existit altres versions de *Don Juan*, com per exemple, la de Georgi Shengueli de l'any 1948. Tanmateix, diversos crítics literaris, com ara Kornei Txukovski o George Steiner, van acordar que la traducció de Gnèditx era la definitiva.

5. Traducció del relat al català

Una victòria de l'esperit

Quan els aplaudiments es van apaivagar, una dona va cridar: «autor!». Des del fons de la sala es van sentir rialles. No costava gaire esbrinar per què la gent havia esclafit a riure: s'acabava d'interpretar *Don Juan* de Lord Byron. El públic, però, ja sabia per què la dona havia cridat i també s'hi va unir: «Autor!» Nikolai Pàvlovitx Akímov, que havia sortit a escena amb els seus actors, li va estrènyer una vegada més la mà a Voropàev, que havia interpretat el paper principal, i va fer un pas endavant cap a la vora de l'escenari. Una dona amb un llarg vestit negre, semblant a l'hàbit d'una monja, es va aixecar de la primera fila, i, obeint al gest d'Akímov, va pujar a l'escenari. Encorbada i desesperadament cansada, mirava cap al costat tímidament. Els aplaudiments del públic augmentaven, fins i tot alguns espectadors es van posar drets, i seguidament tota la platea va esclatar en una gran ovació. De sobte es va fer el silenci. La sala veié com la dona de negre trontollava i començava a desplomar-se, si l'Akímov no l'hagués aguantat, hauria caigut. Se la van emportar: havia patit un atac de cor.

Que potser el públic, convidat a l'assaig general de l'espectacle *Don Juan* d'Akímov, coneixia els orígens de l'obra? Era el crit d'«autor!» una simple reacció impulsiva i emocional? O bé l'espectadora que va cridar aquella paraula significativa ja sabia el que tot seguit us contaré?

Tatiana Grigórievna Gnèditx, rebesneboda del traductor de la *Ilíada* al rus, a principis dels anys trenta feia el doctorat a la Facultat de Filologia de la Universitat de Leningrad (aleshores LIFLI abreuja), estudiava la literatura anglesa del segle XVII. Eren temps difícils: les purgues eren freqüents. S'expulsaven de les universitats els «enemics»: primer els formalistes, després els sociòlegs vulgars i, sempre, els nobles, els intel·lectuals burgesos, els conspiradors i els suposats trotskistes. Tatiana, submergida en les obres dels poetes isabelins, no es va adonar de res del que passava al seu voltant. Tanmateix, la van fer tornar a la realitat quan en una reunió la van acusar d'ocultar els seus orígens nobles. És clar que ella no hi era present, però en assabentar-se'n, es preguntà, indignada: podria amagar-los, els seus orígens? Malgrat tot, el seu cognom era Gnèditx i ja se sabia des de temps anteriors a Puixkin que els Gnèditx provenien d'una antiga generació de nobles. Tot just després, la van expulsar de la universitat perquè «s'enorgullia del seu origen noble». Així actuava l'administració en aquella època: la realitat era francament absurda. L'única arma de què disposaven les seves víctimes, essencialment del tot indefenses, era

precisament aquest absurd, que podia destruir-les, o bé, amb sort, salvar-les. Tatiana Gnèditx va poder demostrar en el lloc oportú que aquestes dues acusacions no podien anar entrelligades: ni amagava ni s'enorgullia dels seus orígens. La van readmetre. Va fer de professora, va traduir poetes anglesos, va escriure poemes acmeistes i va començar a traduir poetes russos a l'anglès.

Vivíem al mateix edifici, a l'avinguda Kamennostrovski (més tard Kírovski), al número 73-75. Era una casa d'«apartaments en propietat», ben coneguda a Sant Petersburg —posteriorment Petrograd i Leningrad—. En aquella casa immensa, revestida de granit i que s'alçava a prop de les illes, també hi vivien prominents personalitats de la cultura russa, com ara l'historiador Platónov, el crític literari Desnitski i el poeta i traductor Lozinski. Jo vaig néixer en aquella casa, el meu pare aleshores era el propietari de l'apartament número dos, i més tard hi vaig fer cap de nou. Recent casats, la meva jove esposa i jo ens vam quedar l'habitació del seu padrastre en un gran pis compartit. Tatiana Grigórievna Gnèditx vivia amb la seva mare en un pis encara més comunitari, en una altra escala. La seva habitació feia olor a boles de naftalina i, segons em sembla recordar, també a lavanda. Era plena de llibres, fotografies antigues i mobles vells coberts amb catifes teixides a mà. Hi solia anar per estudiar anglès amb la Tatiana i, a canvi, llegien versos en francès que, malgrat tot, ella comprenia força bé sense la meva ajuda.

Va començar la guerra. Em vaig graduar de la universitat, la meva dona i jo ens vam mudar a la ciutat de Kírov, i més tard a l'exèrcit, al front de Carèlia. De la Tatiana Gnèditx sabíem que just abans de la guerra s'havia traslladat amb la seva mare a una caseta de fusta a l'illa de Kameni. Més tard ens vam assabentar que la seva mare havia mort durant el setge i que la casa s'havia cremat. Segons ens va dir l'Andrei Venedíktovítx Fédorov, al juliol de l'any 1942 Tatiana Grigórievna era intèrpret al Setè Departament de l'Administració Política del Front de Leningrad, però com que tenia un coneixement passiu d'alemany, poc temps després la van traslladar a la direcció d'Intel·ligència de la Flota del Bàltic. De vegades rebíem cartes seves des del front, sovint poemes; llavors va desaparèixer. Va desaparèixer durant molt de temps. No hi havia informació seva enlloc. Vaig intentar esbrinar-ho, però era com si Tatiana Gnèditx hagués desaparegut del mapa.

Després de la guerra, la meva dona i jo vam tornar al mateix pis de l'edifici 73-75. Ja no quedava ningú: gairebé tothom havia mort al setge. Alguna vegada ens creuàvem amb dames de l'antic règim, duien barrets amb vel i havien sobreviscut de miracle. Un dia, crec que era l'any 1948, em van venir a buscar de l'apartament 24: era en Lozinski, que em demanava que l'anés a veure. Aquestes coses no passaven molt sovint, així que vaig sortir

corrents. Mikhaïl Leonídovitx em va fer un gest perquè m'assegués amb ell i, amb veu baixa, em va dir:

—La Casa Gran m'ha enviat un manuscrit de la Tatiana Gnèditx. La recorda?

—De la Casa Gran, a Liteini, la seu de la Seguretat de l'Estat? Què passa? Què volen?

—Es tracta —va continuar Lozinski— de la traducció del poema *Don Juan* de Byron. L'ha traduït tot. Veu? Tot. Està escrit en octavetes, belles octavetes clàssiques. Tots els disset mil versos. Un gran volum de poesia de primera classe. I sap per què me l'han enviat? Perquè en faci la ressenya. Necessiten la meua ressenya sobre la traducció de *Don Juan* de Byron. Com s'entén, això?

Jo no estava pas menys confós que en Lozinski, potser més i tot: no sabíem que Gnèditx havia estat detinguda. Per què? En aquella època mai ningú es feia aquesta pregunta, de fet, si algú pronunciava aquestes paraules, anaven precedides de l'expressió irònica: «La pregunta dels idiotes: per què?» I què hi tenia a veure, *Don Juan*, entre mig de tot això? La traducció de Gnèditx era realment meravellosa. Me'n vaig adonar tot just quan Lozinski, generalment bastant discret, en veu baixa i amb entusiasme, va recitar algunes octavetes. Les va comentar i va recordar dos models anteriors: la *Caseta de Kolomna* de Puixkin i *El somni de Popov* d'Aleksei Konstantínovitx Tolstoi. I no parava de repetir:

—Però aquí hi ha disset mil línies, per tant són més de dos mil octavetes... I quina destresa, quina delicadesa, i quina precisió de les rimes, quin enginy tan brillant, quina sofisticació en les paràfrasis eròtiques, quina fluïdesa...

Lozinski va escriure la ressenya, jo mai la vaig poder llegir però pel que sé, sí que va arribar en mans de Tatiana Gnèditx.

Van passar vuit anys. Ja feia temps que la meua dona i jo vivíem en un altre pis compartit, no gaire lluny de l'anterior, a l'avinguda Kírovski, número 59. Un dia van trucar al timbre. Era la Tatiana Grigórievna Gnèditx. Era al llindar de la porta, semblava més envellida, duia una jaqueta gruixuda i un farcell a la mà. Acabava de tornar del camp de concentració, on s'hi havia estat vuit anys. Al tren de tornada a Leningrad, havia obert la revista *Literatúrnaia Gazeta* i havia vist el meu article «Un clàssic polifacètic», que tractava sobre el nou volum de Byron, traduït per diversos poetes. Va ser així com li va venir a la memòria el passat. Un cop es va assabentar de la nostra adreça a l'antic pis, a l'edifici 73-75, ens va venir a veure. No tenia enlloc on viure, així que es va quedar a la nostra habitació. Ja érem quatre, i comptant la Gàlia, la mestressa de casa, per a qui havíem construït una llitera, en total n'érem cinc. Quan vaig penjar la jaqueta de la Tatiana al vestíbul, uns quants companys de l'apartament es van alarmar de valent: feia una pudor insuportable. Aquella

fufaika, tal com li'n deia ella, havia absorbit les olors de les presons des de Leningrad fins a Vorkutà. Vaig haver de tirar-la, no s'hi podia fer res més. Com que no tenia cap altra i les botigues estaven buides, havíem de sortir de casa per torns. Tatiana Grigórievna passava cada vegada més temps davant la màquina d'escriure: tornava a copiar el seu *Don Juan*.

Existeixen diverses versions sobre la història d'aquesta traducció. Jo explicaré la més coneguda.

Van detenir Tatiana Gnèditx el 27 de desembre de 1944: ella mateixa es va entregar. Això és el que ella deia, tot i que no era gaire creïble (de fet, li encantava inventar-se històries), però podria ser conseqüència d'una peculiar psicosis de guerra. Segons deia, quan era candidata del partit (a la Intel·ligència era un requisit indispensable) va tornar el carnet al comitè del partit, perquè deia que no tenia cap dret moral després del que havia comès. La van detenir. Els agents li van demanar que confessés: què volia dir? No es van creure l'explicació que els va donar (jo tampoc l'hauria cregut si no sabés que era una santa innocent). Havia explicat que, per ordre de la ràdio soviètica, que emetia per als aliats abans de l'obertura del segon front, havia traduït en octaves angleses el poema *El meridià de Pulkovo* de Vera Ínber. Un mariner anglès que col·laborava amb el Servei d'Intel·ligència com a assessor, li va aprovar la traducció i suposadament li va dir:

—Tant de bo treballés amb nosaltres! Faria un bon servei per les relacions culturals entre Rússia i la Gran Bretanya!

Aquelles paraules la van impressionar molt, la idea de viatjar a la Gran Bretanya se li va quedar gravat en la ment, però ho considerava una traïció. I va retornar el carnet. Malgrat no tenir antecedents, Gnèditx va ser sotmesa a judici —en aquella època ja hi havia «judicis»— i la van condemnar a deu anys en camps de treball per «traïció a la pàtria soviètica», segons el dinovè article, que consistia en l'intent de cometre algun delictes sense arribar a fer-ho.

Després del judici, va anar a parar en una cel·la comuna de la presó interna de la Seguretat de l'Estat a Xpalèrnaia. Mentrestant, esperava que l'enviessin al camp de treball. Un dia, l'últim dels seus agents li va preguntar:

—Per què no utilitza la biblioteca? Tenim molts llibres, té tot el dret...

—Estic ocupada, no tinc temps —va respondre Gnèditx.

—Que no té temps? —va preguntar, però no semblava gaire sorprès (ja es va adonar que la dona sota custòdia era un poc peculiar, per dir-ho de manera suau)— i què fa, per estar tan ocupada?

—Tradueixo un poema —i va afegir—: de Byron. —Va resultar que l'agent era culte i sabia quin era el significat d'una obra com *Don Juan*:

—Té el llibre? —li va preguntar.

—El tradueixo de memòria —va respondre Gnèditx. L'agent encara es va quedar més sorprès.

—I com s'ho farà per recordar la versió final? —va preguntar l'agent, que mostrava una inesperada comprensió en l'assumpte.

—Té raó —va dir Gnèditx —això és el més difícil. Si pogués escriure el que ja tinc fet... A més, ja estic arribant al final. No recordo res més.

L'agent va fer intenció de marxar cap a casa. Abans, però, li va donar un paperet i li va dir:

—Escrigui aquí tot el que ha traduït. Demà en faré un cop d'ull.

Ella no es va atrevir a demanar més paper i es va posar a escriure. Quan l'endemà al matí l'agent va tornar al despatx, Gnèditx encara escrivia. Al seu costat seia el guàrdia, furiós. L'agent hi va donar un cop d'ull: el paperet, amb l'encapçalament «Testimoni de l'acusat», era ple per totes dues cares de quadrats minúsculs amb estrofes que no es podien llegir ni amb una lupa.

—Llegeixi en veu alta! —va ordenar.

Era el novè cant: el viatge de Don Juan a Rússia. L'agent la va escoltar durant una bona estona, de vegades es posava a riure, no se'n feia creus. Va interrompre la lectura:

—Li haurien de donar el Premi Stalin, per això! —va exclamar. No tenia cap altre punt de referència. Gnèditx s'ho va prendre amb humor:

—Ja me l'heu donat. —Val a dir que poques vegades es permetia fer bromes d'aquest tipus.

La lectura va durar molta estona: Gnèditx havia fet cabre en un paperet més d'un miler de versos, és a dir, prop de cent vint octavetes.

—Puc ajudar-la en alguna cosa? —va preguntar l'agent.

—Oh, i tant! Vostè sí, i ningú més que vostè! —va respondre Gnèditx. Necessitava el llibre de Byron (li va indicar l'edició que li semblava que era la més fiable i que contenia comentaris), un diccionari anglès-rus, paper, llapis; i, per descomptat, una cel·la individual. Al cap d'uns dies, l'agent va trobar una cel·la per ella sola una mica més lluminosa que les altres; van posar-hi una taula i li van portar tot el que ella havia demanat.

Tatiana Grigórievna va estar dos anys en aquella cel·la. Gairebé no sortia, no llegia res, vivia immersa en els versos de Byron. I repetia constantment els versos de Puixkin que el poeta havia dedicat al seu avantpassat, Nikolai Ivànovitx Gnèditx:

*Amb Homer t'estigueres solitari,
molt de temps t'esperàrem.
Tu baixares de cims misteriosos,
i ens dugueres els manaments.*

Ell s'estigué en solitari amb Homer, ella, amb Byron. Al cap de dos anys, Tatiana Gnèditx, com el seu avantpassat Nikolai Gnèditx, va baixar «dels cims misteriosos» i va portar «els seus manaments». Només que els «cims misteriosos» eren una cel·la de presó, on hi havia un orinal i uns barrot a la finestra que no deixava veure el cel i impedia que entrés la llum del dia. Ningú no la destorbava, això sí, de tant en tant, quan anava d'un cantó a l'altre de la cel·la en cerca d'una rima, el guàrdia obria la porta i cridava:

—T'han ordenat que escriguis, no que passegis!

Les converses amb Byron van durar dos anys. Quan va posar l'últim punt al final del dissetè cant, va avisar a l'agent que ja havia acabat. Ell la va cridar, va agafar-li el plec de fulls i li va advertir que no aniria al camp de treball fins que no es publicués el manuscrit. La mecanògrafa de la presó va estar ocupada amb ella durant molt de temps. Finalment, l'agent li va ensenyar tres exemplars: un el col·locaria a la caixa forta, l'altre el lliuraria en un salconduit («Prohibit obrir-lo i llegir-lo en cas d'escorcoll») i el tercer li va demanar a qui el voldria enviar perquè en fes la ressenya. Va ser aleshores quan Gnèditx va mencionar en Lozinski.

Al camp de treball, on la van enviar sota custòdia, va passar —des del primer dia fins a l'últim— els vuit anys que li quedaven. No deixava el manuscrit de *Don Juan*; i això que sovint les seves pàgines tan valuoses corrien en perill:

—Tornem-hi! Una altra vegada fent soroll? Deixa'ns dormir tranquil·les! —cridaven les altres presoneres— Treu d'aquí els paperots de merda!

Els va protegir fins que va tornar, aquells paperots, fins el dia que es va asseure davant la màquina d'escriure a l'avinguda de Kírovski i va començar a reeditar la seva traducció. En vuit anys s'havien acumulat molts canvis. A més a més, el manuscrit, que venia de la presó i del camp de treball, feia la mateixa pudor que la *fufaika*.

Poc després que l'alliberessin, a la primavera de l'any 1957, es va celebrar un recital de poesia a la Unió d'Escriptors i ella va llegir fragments del seu *Don Juan*. Gnèditx se sentia especialment orgullosa dels generosos elogis que li van donar alguns mestres, dels quals apreciava de bon cor les seves opinions: Elga Lvovna Linetskaia, Vladímir Efímovitx Xor o Elizaveta Grigórievna Polonskaia. Al cap de dos anys i mig, l'editorial Khudógestvennaia Literatura va publicar el *Don Juan*, amb el pròleg i l'edició a càrrec de Nina Diàkonova i amb un tiratge de cent mil exemplars. Cent mil! S'ho podria haver imaginat mai això, la presonera Gnèditx, que havia estat dos anys en una cel·la acompanyada únicament de les rates?

Tatiana Grigórievna va rebre uns honoraris considerables per la publicació de *Don Juan*, per disset mil versos, més un afegit per un gran tiratge (en aquells temps, es considerava que pel tiratge de poesia ja bastaven amb deu mil exemplars). Per primera vegada en molts anys, va comprar tot allò que necessitava i regals per a tothom. No tenia res de res: ni una ploma, ni un rellotge, ni unes ulleres en bon estat.

Em va regalar l'exemplar número dos. Per a qui era el número u? Per a ningú. Gnèditx li volia regalar a l'agent de la presó, però malgrat haver-ho intentat de totes les maneres possibles, no el va poder trobar enlloc. Segurament devia ser un home massa culte i liberal. Tenint en compte que no va quedar ni rastre d'ell, és possible que les autoritats l'haguessin liquidat.

Al cap d'un temps va sortir una nova edició, millorada i revisada. Em vaig sentir orgullós que Tatiana Gnèditx em dediqués un poema en octavetes a la portada del llibre. El poema acabava amb unes paraules d'agraïment per l'ajuda que li vaig oferir en els dies difícils:

*Temps enrere ens coneguérem:
la llum verda el camí ens obrí
jo era "25, i tu, 13"*
com el meu astut Byron va dir.
Des d'ençà, canviarem,
però l'amistat en flames seguí.
Encara que avui, recordo
que només cinc anys sou més jove que jo.**
Vull acabar les meves senzilles línies
amb un agradable "gràcies"*

*pels fogosos llibres i articles,
perquè no sou ni un peix ni un depredador,
perquè ni els més malvats podran dir
que no sou algú valorós,
perquè teniu ales, mala negada!
M'encanta amistar amb persones alades!!!*

Tatiana Gnèditx

22 d'octubre de 1964

** Cant I, octava 69.*

*** Cant XIV, octava 51.*

Com podem veure, el poema conté dos referències per tal d'entendre les al·lusions. En el primer cas, l'estrofa en què Byron parla sobre Doña Julia, una jove espanyola casada:

A Don Juan li encantava jugar, acariciar-la.

I no hi ha res de dolent en això:

*Quan ella tingué vint anys i ell tretze,
les normes toleraven l'amor.*

Però ja no somriuria

quan ell tenia setze anys,

ella vint-i-tres i tres anys curts.

Canvien tot, a la gent del sud!

La segona estrofa a la qual fa referència està dedicada a Lady Adeline, a la qual Don Juan protegia per drets d'antiguitat:

Ella el protegia, tanmateix,

ell era quaranta dies més jove!

Aquest poema en referència al títol del llibre és un gran honor. Però el que encara és més valuós, inapreciable, és aquella peça llegendària de «Testimoni de l'acusat», en la qual Tatiana Gnèditx va fer cabre la seva traducció en mil versos: me la va donar. Després de tot, aquest paperet és el mateix que Puixkin tenia en ment quan es va dirigir al seu amic Nikolai Gnèditx:

*I baixà dels cims misteriosos,
i ens dugué els manaments.*

Nikolài Akímov, director de teatre i pintor, va llegir *Don Juan* mentre estava de vacances. Li va agradar tant, que va convidar Gnèditx i li va proposar de treballar com a coautora d'una adaptació teatral del poema. D'aquesta amistat va néixer una obra d'art remarcable: un retrat de la Tatiana pintat per Akímov, un dels millors que va arribar a fer mai dels seus contemporanis. L'obra de teatre, que Akímov va decorar i dirigir al Teatre Comèdia de Leningrad, va tenir molt èxit i es va representar sobre l'escenari durant uns quants anys. La primera representació, de la qual n'he parlat al principi del relat, va culminar amb el triomf de Tatiana Gnèditx. En aquella època el tiratge de les dues edicions de *Don Juan* havia arribat a cent cinquanta mil exemplars i ja havia aparegut una nova edició del llibre *L'extraordinari art de traduir* de Kornèi Txukovski, en què valorava l'obra de Gnèditx com un dels majors assoliments en la traducció poètica contemporània. Aleshores també es va publicar el meu llibre *Poesia i traducció*, que tractava breument la història de *Don Juan*, i que vaig qualificar com obra mestra de l'art de la traducció. Va ser en aquell precís moment, quan set-cents espectadors del Teatre de la Comèdia es van aixecar dels seus seients i a l'uníson cridaven crits d'admiració perquè l'«autor» pugés a l'escenari, que Tatiana Grigórievna Gnèditx i la seva meravellosa creació es van convertir en una veritable apoteosi.

Després de tornar en llibertat, va viure vint anys més. Semblava que tot anava bé. Fins i tot li va aparèixer una família: Tatiana Grigórievna va portar del camp de concentració una anciana, Anastasía Dmitrievna, que es va instal·lar amb ella i li va fer de tieta. A més a més, també va portar un home que li feia de marit, en «Iegori», un manetes. Al cap d'uns anys va adoptar en Tòlia Arkhírov, un nen que sempre es va mantenir fidel a la seva mare adoptiva i que, gràcies a ella, es va graduar a la universitat i es va convertir en un filòleg de l'italià. «Sembla que tot anava bé», he dit: doncs estava ben equivocat.

De fet, Anastasía Dmitrievna va resultar ser una rondinaire que queia constantment en depressió i Georgi Pàvlovitx («Iegori») era un alcohòlic pesat i groller. Tatiana Grigórievna l'havia civilitzat, per exemple, li va ensenyar a substituir la seva paraula preferida pel nom d'una divinitat grega, així que quan anava a parlar amb els convidats de la seva esposa que venien a casa els deia:

—Què, sortim a fer copes, nois? I si ella diu que no, que se'n vagi a prendre per Zeus!

Ell la maltractava. Quan li vaig preguntar si no tenia por que passés res pitjor, em va respondre, serenament:

—I qui pretén matar la gallina que pon els ous d'or?

Durant les últimes dècades de la seva vida, Tatiana va viure al seu estimat Tsàrskoe Seló, a Puixkin, vora del parc, com sempre havia somiat. Va dedicar-li molts poemes, a aquell parc, però com gran part de la seva obra, la majoria no es van arribar a publicar mai.

*Què bonic és que el parc estigui bé,
el preciós contorn de l'Ermitage ple de vida,
que el somni de les seves columnes continuï resplendent,
i la bellesa de la mateixa corba atrevida...*

*Què bonic és que junts ens asseguem
sota l'ombra dels til·lers, per cada un de sagrat,
en silenci, del riu Leteu bevem
d'un bol de pensaments inspirats...*

Els mobles antics del seu modest pis recordaven als que hi havia on vivia la seva mare, Anna Mikhailovna, a l'edifici 73-75. Al menjador hi havia un armari de fusta de roure gegant cobert amb diversos elements decoratius. No recordo si Joseph Brodsky la va visitar mai mentre ella vivia a Puixkin, però sempre m'ha semblat que el poeta feia referència a aquest bufet nostàlgic quan va escriure:

*El vell bufet per fora
i per dins
em recorda
Notre-Dame de París.*

Molts alumnes venien a estudiar a Puixkin, i la Tatiana Grigórievna treballava amb ells amb molt d'entusiasme. El fruit d'aquell treball col·lectiu van ser les col·leccions de poesia traduïda; dues edicions que va publicar com a *Selecció de poemes* del poeta nord-americà Langston Hughes. Molts dels seus estudiants es van convertir en poetes-traductors meravellosos, com ara: Irina Komarova, Galina Ússova, Georgui Ben, Vassili Betaki, Vladímir Vassíliev. Certament, la gallina continuava ponent ous d'or: Gnèditx va traduir

les tragèdies *Timó d'Atenes* i *Troilos i Crèssida* de Shakespeare, el drama de *Safo* de Grillparzer i molts poemes de Byron i d'altres poetes. Als anys setanta, va recordar les seves arrels ucraïneses i va traduir al rus els sonets del poeta neoclàssic Mikola Zèrov, censurat durant molt de temps, però no va arribar a veure ni la seva restitució ni les publicacions d'aquestes traduccions.

Tatiana Gnèditx va morir el 7 de novembre de 1976. Mai més no va assolir el nivell del *Don Juan*. Els seus poemes van veure la llum en forma d'un petit llibre, publicat el 1977 amb motiu del seu setantè aniversari, amb un pròleg de Mikhaïl Dudin. Ell li tenia molta estima, i això sempre comptarà com a bo en l'altre món. Per la seva part, Tatiana Grigórievna li mostrava el seu afecte: una vegada fins i tot li va escriure una carta sobre alguns dels seus poemes, als quals ell li va respondre, com de vegades feia, de manera concisa i breu:

*Estimada Tatiana Gnèditx,
no digui ximpleries.*

Acabo aquesta història sobre Tatiana Gnèditx amb un dels seus poemes més dramàtics:
“El record”

*El destí em va atrapar per l'espatlla,
terriblement brusc
les aigües fosques em cremaven les entranyes
i em pujaven fins als llavis.
Una gran multitud,
peixos de color verd platejat,
l'espatlla estranyament descoberta
que formava una corba pronunciada ...
I vaig somiar amb aquell tro negre
que de nou la terra havia perforat
i en una abraçada del dia a la nit
passava de puta a la mort.
I ell deixava caure la cabellera sobre el front estret,
mentre la divisió blava
a Nuremberg*

corria en la desfilada...

1975

6. Anàlisi de la traducció

La traducció literària consisteix en el procés de traslladar una obra literària d'una llengua a una altra. No obstant això, no es tracta tan sols d'una transferència d'unitats lingüístiques entre dos sistemes, sinó un procés molt més complex que suposa un coneixement ampli de les cultures de la llengua d'arribada i la de sortida. En efecte, la traducció literària és també un procés creatiu en què el traductor no només ha de fer arribar el missatge i el contingut de l'obra en una altra llengua, sinó trobar les fórmules necessàries per preservar la intenció, l'estil i les idees de l'autor en una comunitat cultural diferent a la de l'original. És a dir, la traducció fa de pont entre dues cultures.

Ara bé, arran de les diferències culturals que poden existir entre les llengües de sortida i arribada és probable que durant el procés apareguin problemes de traducció. Tal com ho defineix Christiane Nord, un *culturema* és el «fenomen social d'una cultura X que s'entén com a rellevant pels membres d'aquesta cultura i que, comparat amb un fenomen que correspon a la cultura Y, aquest és percebut com a específic de la cultura X.» (Nord, 1997:34). És a dir, els culturemes són termes o expressions sovint inexistents en la cultura d'arribada i que, per tant, poden presentar dificultats per traduir-los. En el cas de la traducció del relat de *Pobeda dukha*, com que aquests elements culturals representen una realitat inexistente en la cultura catalana, s'ha hagut de recórrer a estratègies que permetessin facilitar la lectura i la comprensió del text per mitjà de les tècniques de traducció com ara les transposicions, les modulacions, les equivalències o les adaptacions.

En aquest apartat veurem una sèrie de problemes que han sorgit al llarg del procés de traducció del relat d'Efim Etkind i les propostes corresponents. S'han classificat els problemes segons si són lingüístics, és a dir, aquells relacionats amb les diferències en el codi lingüístic (lèxic, gramàtica i sintaxi); extralingüístics, que recullen les principals dificultats en coneixements culturals i, per últim, problemes pragmàtics, en referència a la intertextualitat i les pressuposicions de l'autor.

6.1 Problemes lingüístics

Hurtado defineix els problemes lingüístics com «problemes relacionats amb el codi lingüístic, fonamentalment en el pla lèxic (lèxic no especialitzat) i morfosintàctic. (Hurtado, 2014:288). Aquesta cita ens serveix de punt de partida per analitzar tot seguit els problemes de traducció del rus al català, dues llengües allunyades que presenten moltes diferències lexico-semàntiques, gramaticals i sintàctiques.

6.1.1 Problemes lèxics

En un país fred com Rússia, existeix un ampli ventall de paraules pel que fa a la vestimenta d'hivern o parts de la casa. Al relat *Pobeda dukha* trobem *фуфайка*: una peça de roba, similar a un jersei gruixut, que duïen tant els integrants de l'Exèrcit Roig com els presos i les preses dels camps de concentració.

- (1) ТО: «да и то сказать "фуфайка", как называла этот предмет Татьяна Григорьевна, впитала в себя тюремные запахи от Ленинграда до Воркуты»
- (2) ТМ: «aquella *fufaika*, tal com ho deia Tatiana Grigórievna, va absorbir les olors de la presó des de Leningrad fins a Vorkutà.»

En català no existeix una accepció concreta equivalent. El terme de *fufaika* és important perquè caracteritza Tatiana Gnèditx en el seu retorn del gulag. A més a més, l'autor ens explica que ella s'hi refereix d'aquesta manera, ens descriu la forta pudor que desprèn i remarca el fet que la protagonista només té una peça de roba, cosa que deduïm que és la mateixa que ha portat durant vuit anys. Així, doncs, en aquest cas l'estrangerització del terme és una possible solució. Més que no pas traduir-ho per 'jersei', gràcies també a les descripcions de l'autor, el lector pot fer-se una idea gràfica de la vestimenta que duïen els presos i les preses als gulags i permet conèixer les desagradables condicions dels camps de concentració.

En el mateix paràgraf apareix el terme *ноламу* (3). És una mena de moble de dimensions grans que s'utilitza tant per escalfar la cambra com per cuinar, cremar llenya i fins i tot per dormir-hi a sobre. Aquest culturema ens ha causat diverses dificultats perquè és una construcció que només existeix a Rússia. Per tant, al llarg del procés de traducció han sorgit quatre possibles estratègies per la solució del problema: la transcripció del terme i l'addició d'una nota al peu de la pàgina (tècnica d'amplificació),

fer una breu descripció de la paraula (tècnica descriptiva), generalitzar-ho (tècnica de la generalització) o bé buscar el que seria un possible equivalent (tècnica d'adaptació).

- (3) ТО: «(...) а с домработницей Галей, для которой мы соорудили полати, пятеро.»
- (4) ТМ: «(...) i amb la Gàlia, la mestressa de casa, a qui havíem construït una llitera, en total n'èrem cinc.»

És evident que no totes les estratègies condueixen a l'equivalència natural en la llengua d'arribada. Tanmateix, finalment s'ha decidit per la generalització i s'ha traduït per 'llitera', perquè, certament, l'autor es refereix a que no hi havia prou espai perquè hi cabés tothom, ni tan sols per dormir.

En el següent paràgraf apareixen les paraules *параши* i *намордник* (5). Gran part de la població va residir en camps de concentració durant l'etapa soviètica, no és d'estranyar, doncs, que la llengua russa contingui un vocabulari ric en terminologia penitenciària.

- (5) ТО: «(...) только ее "таинственные вершины" были тюремной камерой, оборудованной зловонной парашей и оконным "намордником", который заслонял небо, перекрывая дневной свет.»
- (6) ТМ: «(...) només que els "cims misteriosos" eren una cel·la de presó, on hi havia un orinal i un barrot a la finestra que no deixava veure el cel, impedia que entrés la llum del dia.»

D'acord amb el diccionari monolingüe rus Gramota.ru, una *параши* és un 'cubell on els presoners dipositaven els excrements a la cel·la de la presó'. Certament, s'ha traduït per 'orinal', perquè el significat del terme i la funció de l'objecte són equivalents.

Pel que fa a *намордник*, la primera accepció (i única, en molts casos) que apareix als diccionaris monolingües fa referència al musell dels animals (gossos, cavalls, etc.), cosa que no té cap sentit en el context de l'oració. Tanmateix, al diccionari Gramota.ru també ho defineix com 'barrera a la finestra d'una presó que no permet veure l'exterior'. Respecte a això, cal que ens fixem en petits detalls que caracteritzaven l'arquitectura soviètica, especialment, en les finestres. En comparació a com es construeixen actualment, les finestres dels edificis eren considerablement més grans. En algunes cel·les de les presons, concretament les que eren reservades per tots aquells a qui se'ls exigia una vigilància extrema, els instructors construïen una mena de reixa a la finestra que no

deixava passar la llum diürna ni veure l'exterior. Així, doncs, s'ha traduït al català per 'barrot' amb la intenció de preservar el significat com un objecte o barra que fa de tapadora.

6.1.2 *Problemes gramaticals*

El guió comprèn diverses funcions en els textos en rus, com ara substituir el verb *ser* en forma present, indicar la localització d'una acció, fer un aclariment o emfatitzar el sentit de l'oració. És convenient adaptar-ho al català per tal que una oració no perdi ni el sentit ni la intenció de l'autor. En el següent exemple (8) s'ha substituït el guió pel verb *provenir* per tal que la informació no quedés incompleta:

(7) TO: «с допушкинских времен известно, что Гнедичи - дворяне старинного рода»

(8) TM: «ja se sabia des de temps anteriors a Puixkin que els Gnèditx provenien d'una antiga generació de nobles».

Per altra banda, els participis i els gerundis poden convertir-se en problemes de traducció si la llengua d'arribada no comparteix la mateixa estructura sintàctica. Aquesta dificultat en la traducció a partir del rus com a llengua d'origen rau en una distribució diferent de les formes (de present i de passat, actives i passives pel participi i perfectives i imperfectives pel gerundi). Així, doncs, per tal de formar una frase genuïnament ben estructurada en català, en ocasions és necessari recórrer a la tècnica de la transposició, és a dir, una transformació de la categoria gramatical⁴. En els següents exemples podem veure tres oracions amb participis, les quals s'han traduït al català com oracions de relatiu. D'aquesta manera, s'introdueixen canvis lingüístics però es manté la igualtat semàntica.

(9) TO: «Николай Павлович Акимов, *вышедший* на сцену со своими актерами, (...)»
(Participi actiu present)

(10) TM: «Nikolai Pàvlovitx Akímov, que havia sortit a escena amb els seus actors, (...)»

(11) TO: «Суть объяснений сводилась к следующему: по заказу советского радио, *вещавшего* на союзников перед открытием Второго фронта, она перевела поэму (...)» (Participi actiu passat)

⁴ Vegeu Hurtado (2001) per consultar més informació sobre les tècniques de traducció.

- (12) TM: «Havia explicat que, per ordre de la ràdio soviètica, que emetia per als aliats abans de l'obertura del segon front, havia traduït (...)»
- (13) TO: «Спектакль, поставленный и оформленный Акимовым в руководимом им ленинградском Театре Комедии (...)» (Participi passiu passat)
- (14) TM: «L'obra de teatre, que Akimov va decorar i dirigir al Teatre Comèdia de Leningrad, (...)».

Per últim, volem afegir algunes diferències gramaticals entre el rus i el català, les quals sense un bon coneixement de totes dues llengües serien un problema de traducció i dificultaria la comprensió del text. En primer lloc, les diferències en la categorització gramatical: en rus no existeix la determinació i indeterminació dels articles. Per tant, en una traducció s'ha d'analitzar el context per decidir si l'objecte és determinat o indeterminat. En segon lloc, els pronoms: en rus el pronom possessiu *свой* indica que un objecte pot pertànyer a la primera, segona o tercera persona de l'agent de l'acció, la qual cosa pot resultar ambigu a l'hora de traduir-ho. A més a més, en rus els pronoms es declinen mitjançant el gènere i nombre del pronom i no pel pronom en si. Per últim, també poden presentar un problema de traducció les formes neutrals dels substantius i els aspectes perfectius i imperfectius dels temps verbals en rus.

6.1.3 Ortotipografia

El diccionari de l'IEC defineix *ortotipografia* com un «conjunt de convencions que en cada llengua regeixen l'escriptura mitjançant caràcters tipogràfics.» Els criteris d'ortotipografia no són iguals en totes les llengües. Convé conèixer les normes de la llengua a la qual es tradueix per tal de facilitar la composició i lectura dels textos tipogràfics. S'ha considerat oportú incloure aquest tema perquè, de fet, existeixen algunes diferències entre l'ortotipografia de la llengua russa i la catalana. Posem per primer exemple els diàlegs: en rus es tendeixen a escriure amb cometes altes, en canvi, en català els assenyalen amb guions llargs i un paràgraf a part.

- (15) TO: "У вас есть книга?" - спросил он. Гнедич ответила: "Я перевожу наизусть".
- (16) TM: –Té el llibre? –li va preguntar.
–El tradueixo de memòria –va respondre Gnèditx.

La manera d'escriure una adreça també varia. En el relat apareixen els números de l'edifici separats d'una barra (17), en canvi, en català es separen amb el guió curt si es refereixen a la indicació de seqüències numèriques.

(17) TO: «После войны мы с женой вернулись в ту же квартиру в доме 73/75.»

(18) TM: «Després de la guerra, la meva dona i jo vam tornar al mateix pis de l'edifici 73-75.»

L'ús de les majúscules o les minúscules també formen part de l'ortotipografia. Al principi del relat, l'autor descriu l'edifici on vivia també Tatiana Gnèditx, situat prop de les illes. Vegem la següent frase i la traducció corresponent:

(19) TO: «в этом огромном здании, облицованном гранитом и возвышавшемся у самых Островов, жили видные деятели российской культуры»

(20) TM: «En aquella casa immensa, revestida de granit i que s'alçava a prop de les illes, també hi vivien prominents personalitats de la cultura russa.»

En rus *Островов* ('illes') fa referència a les illes de Sant Petersburg. A (19) apareix en majúscula inicial. Atès que es tracta d'una forma descriptiva en el context i el referent és llunyà, és a dir, que aquesta ciutat està formada per illes no és un fet tan conegut per al lector català, s'ha optat per escriure el substantiu *illes* en minúscules.

A partir de la normativa catalana, s'han canviat les cometes altes per la cursiva en dues ocasions: per una banda, per l'ús metalingüístic de la paraula (21 i 22), i per l'altra, pel fet que eren títols d'obres literàries (23 i 24).

(21) TO: «(...) да и то сказать "фуфайка", как называла этот предмет Татьяна Григорьевна, (...)»

(22) TM: «Aquella *fufaika*, tal com li'n deia ella, (...)»

(23) TO: «Он вспоминал два предшествующих образца: пушкинский "Домик в Коломне" и "Сон Попова" А. К. Толстого»

(24) TM: «(...) va recordar dos models anteriors: la *Caseta de Kolomna* de Puixkin i *El somni de Popov* d'Aleksei Konstantínovitx Tolstoi.»

6.2 Problemes extralingüístics

Els problemes extralingüístics són aquells que remetent a qüestions de tipus temàtic, cultural i enciclopèdic. Un dels problemes més comuns que presenta el món de la traducció són els topònims. La RAE classifica els topònims en diversos tipus, entre d'altres: els topònims amb la forma tradicional que ja tenen una forma consagrada en la llengua receptora; els que es reproduïxen de la mateixa manera que en la llengua d'origen –en ocasions per causes polítiques– i els que no tenen tradició en la llengua d'arribada i que per tant, no hi ha cap altra opció que recórrer a la transcripció o la transliteració.

A la «Proposta sobre el sistema de transcripció i transliteració dels noms russos al català» (2015), l'Institut d'Estudis Catalans explica la diferència entre la transliteració i la transcripció:

1) Transliteració: l'adaptació entre alfabet, lletra per lletra, que emprava signes gràfics particulars i s'utilitza en treballs dirigits a un públic especialitzat.

2) Transcripció: l'adaptació pràctica d'un alfabet al d'una llengua particular.

La finalitat pràctica fa que en ocasions s'hagin de barrejar criteris de transcripció (transmissió de sons) i de transliteració (trasllat de lletres).

La normativa estableix que els noms de ciutats, províncies, estats i punts geogràfics en general han de traduir-se sempre que tinguin una forma ja consagrada en la llengua receptora. En cas contrari, s'han de transcriure seguint les normes fonètiques de la llengua d'arribada. D'acord amb la Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya (1999:27):

Totes les llengües tenen una tendència natural a adaptar a la seva fonètica i a la seva morfologia els mots provinents d'altres llengües que hi arrelen, entre els quals els topònims no són una excepció. Aquest fenomen d'adaptació és el que dona lloc a exotopònims (noms de lloc usats per una llengua determinada per referir-se a un territori situat fora de la seva àrea lingüística). (...) Cal remarcar que en el cas de topònims que no tenen un equivalent tradicional, hem de partir de la forma original d'aquest i no fer servir ni adaptar formes provinents d'altres llengües, com tantes vegades s'ha fet amb els topònims catalans que, a partir de la seva forma castellana, s'han donat a conèixer arreu del món.

En el cas de la llengua russa, convé saber que quan la URSS va deixar d'existir van començar dos processos paral·lels de modificació de la toponímia: un polític, que consistia en esborrar els noms que el règim soviètic havia dedicat a alguns revolucionaris, i un altre lingüístic, amb l'objectiu de marcar les diferències entre les llengües nacionals i el rus, és a dir, el pas de l'alfabet ciríl·lic al llatí, o, en tot cas, la modificació de la forma ciríl·lica que provoca canvis en la seva transliteració.

Al llarg del relat de *Pobeda dukha* han aparegut topònims que han presentat alguna dificultat. En primer lloc, apareix la ciutat de Leningrad (nom que tenia l'actual ciutat de Sant Petersburg durant els anys 1924 i 1991). Anteriorment s'anomenava Petrograd, però va canviar el nom per Leningrad arran de la mort de Lenin, l'any 1924, i després de la dissolució de la Unió Soviètica, l'any 1991. Malgrat que és una forma que actualment ja no s'ha d'utilitzar si es fa referència a la ciutat de Sant Petersburg, en la traducció del relat s'ha mantingut com a tal, enlloc d'utilitzar el topònim actual, a fi d'estar en concordança amb el context històric del relat.

Per altra banda, un altre dels problemes més recurrents al llarg del procés de traducció han estat els noms propis. En la major part dels casos s'han adaptat a la fonètica de la llengua catalana. Les normes de transcripció del rus al català són les proposades per l'Institut d'Estudis Catalans. Per exemple, Tatiana Grigórievna Gnèditx, Nikolai Pàvlovitx Akímov, Mikhaïl Leónovitx Lozinski.

En algunes ocasions la transcripció no es fa directament del rus, sinó a través d'altres llengües. En cada cas és convenient de saber quina és la llengua intermediària (2015:86). Així passa, doncs, amb el nom de Байрон, l'autor de l'obra *Don Juan*: l'origen del cognom és anglòfon, per la qual cosa s'ha transcrit per 'Byron' amb la transcripció fonètica de la llengua anglesa.

La majoria dels llibres que s'han mencionat en el relat de *Pobeda dukha* no s'han traduït mai al català o al castellà, alguns ni tan sols en anglès. Per tal de facilitar la comprensió al lector, així com també una major contextualització de les obres, s'han traduït els títols. Si més no, són una excepció les obres que ja s'han traduït anteriorment al català, com és el cas de les obres de Shakespeare (28), en les quals s'ha mantingut la versió traduïda corresponent.

(25)

| Títol al TO | Títol al TM |
|-----------------------|---------------------------------------|
| “Домик в Коломне” | <i>Caseta de Kolomna</i> |
| “Сон Попова” | <i>El somni de Popov</i> |
| “Пулковский меридиан” | <i>El meridià de Pulkovo</i> |
| “Высокое искусство” | <i>L'extraordinari art de traduir</i> |
| “Поэзия и перевод” | <i>Poesia i traducció</i> |
| “Избранные стихи” | <i>Selecció de poemes</i> |

(26)

| | |
|--------------------|---------------------------|
| “Тимон Афинский” | <i>Timó d'Atenes</i> |
| “Троил и Крессида” | <i>Troilos i Crèssida</i> |

Atès que és un text literari, també s'ha decidit traduir el nom de les universitats, de les institucions i de les organitzacions, amb la finalitat de facilitar la comprensió i el context al lector. És el cas, per exemple, de la филологический факультет Ленинградского университета, que s'ha traduït per 'Facultat de Filologia de la Universitat de Leningrad', i de Седьмого отдела Политуправления Ленинградского фронта, traduït al català per 'Setè Departament de l'Administració Política del Front de Leningrad'.

Per últim, destaquem també el nom de les revistes i editorials. Davant el dubte de mantenir-ho amb el nom original o bé traduir-ho al català, hem recorregut a la consulta de la normativa catalana, la qual assegura que en cap cas es tradueixen els títols de les publicacions periòdiques o de les marques registrades. Per aquest motiu, la revista *Literatúrnaia Gazeta* i l'editorial *Khudógestvennaia Literatura* s'han mantingut en la forma original i se n'ha fet la transcripció.

6.3 Problemes pragmàtics i d'intencionalitat

Els problemes pragmàtics són els relacionats amb els actes comunicatius presents al text original, la intencionalitat de l'autor i les pressuposicions. També s'inclouen en aquest grup els derivats de les característiques de l'encàrrec de la traducció i el destinatari.

6.3.1 Traducció dels poemes

Val a dir que la dificultat més gran ha estat la traducció dels poemes a causa de l'alt nivell de la llengua, les pressuposicions implícites en els versos i la complexitat per mantenir la forma. Pel que fa a les estratègies de traducció, s'han seguit els mètodes que proposa André Lefevere (1975):

- a) Traducció fonètica: recrea els sons i el significat
- b) Traducció literal: es tradueix paraula per paraula
- c) Traducció mètrica: reproduïx l'estructura exacta i fidel a l'original
- d) Traducció del vers a la prosa: el vers perd la seva arquitectura, bellesa i significat i es transforma en prosa
- e) Traducció rimada: intenta mantenir la rima i la musicalitat del text original
- f) Traducció a vers lliure: es pretén mantenir l'encant poètic
- g) Interpretació: crear un poema amb el mateix significat però amb una estructura diferent

No és objectiu d'aquest treball fer una anàlisi exhaustiu sobre la traducció poètica, ni la mètrica i l'estructura formal dels poemes que apareixen a *Pobeda dukha*, però convé remarcar que en cada cas s'ha intentat traslladar els versos de Tatiana Gnèditx al català de la forma més aproximada possible. A l'hora de traduir els dos poemes que tot seguit mostrarem, s'han tingut en compte diversos factors: qüestions fonètiques (el ritme, les al·literacions, l'accentuació sil·làbica, etc.), qüestions lèxiques (tria de paraules en funció de la rima), semàntiques (polisèmia, simbolisme, recursos estilístics) i, finalment, sintàctiques (ordre dels versos, separació de síl·labes i estructura formal).

El resultat del següent poema ha estat satisfactori, perquè s'ha aconseguit imitar l'estructura ABAB CDCD, el significat i la musicalitat del poema (traducció rimada).

| (27) | (28) |
|--|---|
| <p>Как хорошо, что парк хотя бы цел, Что жив прекрасный контур Эрмитажа, Что сон его колонн все так же бел И красота капризных линий та же...</p> <p>Как хорошо, что мы сидим вдвоем Под сенью лип, для каждого священной, Что мы молчим и воду Леты пьем Из чистой чаши мысли вдохновенной...</p> | <p><i>Què bonic és que el parc estigui bé, el preciós contorn de l'Ermitage ple de vida, que el somni de les seves columnes continuï resplendent, i la bellesa de la mateixa corba atrevida...</i></p> <p><i>Què bonic és que junts ens asseguem sota l'ombra dels til·lers, per cada un de sagrat, en silenci, del riu Leteu bevem d'un bol de pensaments inspirats...</i></p> |

En canvi, el següent poema ha presentat diverses dificultats, tant pel contingut ple de simbolisme com per l'estructura formal. En aquest cas s'ha hagut de fer una traducció a vers lliure, a més a més de forçar la sintaxi per tal d'adaptar-la al ritme de l'original:

| (29) | (30) |
|---|---|
| <p>Давно мы с Вами встретились, признаться: Зеленый семафор был нам открыт Мне было "25, а Вам - 13" * Как мой лукавый Байрон говорит. С тех пор мы изменились, может статься, Но наша дружба весело горит Хотя теперь - хочу заметить все же Вы только на пять лет меня моложе. ** Хочу я строки легкие свои Закончить добрым дружеским "спасибо" За пламенные книги и статьи, За то, что Вы не хищник и не рыба, За то, что даже злые холуи Бездарностью назвать Вас не могли бы, За то, что Вы крылаты, черт возьми! Люблю дружить с крылатыми людьми!!! Т. Гнедич 22 октября 1964 * Песнь I, октава 69. ** Песнь XIV, октава 51.</p> | <p><i>Temps enrere ens coneguérem: la llum verda el camí ens obrí jo era "25, i tu, 13" * com el meu astut Byron va dir. Des d'ençà, canviarem, però l'amistat en flames seguí. Encara que avui, recordo que només cinc anys sou més jove que jo. ** Vull acabar les meves senzilles línies amb un agradable "gràcies" pels fogosos llibres i articles, perquè no sou ni un peix ni un depredador, perquè ni els més malvats podran dir que no sou algú valorós, perquè teniu ales, mala negada! M'encanta amistar amb persones alades!!! Tatiana Gnèdix 22 d'octubre de 1964 * Cant I, octava 69. ** Cant XIV, octava 51.</i></p> |

6.3.2 Fraseologia

Les frases fetes i les expressions sempre són una dificultat en la traducció, perquè si no s'aconsegueix adaptar-ho en la llengua d'arribada és probable que es perdi el significat i el sentit. Segons Víktor Vinogràdov, lingüista i filòleg soviètic,

les unitats fraseològiques són unitats institucionalitzades de la llengua que posseeixen una composició lèxica determinada, un significat que és conegut per tots i una estructura gramatical, que compleixen la seva funció dins el llenguatge. (...) Són grups de paraules indivisibles, és a dir, només tenen sentit si apareixen de forma conjunta, si observem que algun dels components del seu grup apareix per separat no podem trobar cap significat al mateix. En aquest cas, tots els components han d'ésser fusionats, i si no ho fossin, l'expressió perdria tota la força. (citada per Suárez, 2007:1002)

En la traducció del relat de *Pobeda dukha* s'ha tractat de trobar l'equivalència en català amb el propòsit d'imitar l'estil de l'autor i fer palesa la seva intenció.

En primer lloc, trobem l'expressió «как сквозь землю провалилась», la qual la traducció literal seria 'com si s'hagués enfonsat a la terra'. L'autor fa referència a que Gnèditx va desaparèixer per complet. En català existeix una frase feta molt comuna: «desaparèixer del mapa», per tant, hem solucionat el problema utilitzant un equivalent encunyat enlloc de fer la traducció literal.

(31) TO: «(...) Татьяна Гнедич как сквозь землю провалилась»

(32) TM: «(...) però era com si Tatiana Gnèditx hagués desaparegut del mapa»

Més endavant apareix l'expressió «от звонка до звонка» que es defineix per 'complir el termini de sentència a la presó o en un camp de concentració'. Per fer palès el seu significat, s'ha traduït al català per 'des del primer dia fins a l'últim'.

(33) TO: «В лагере, куда ее отправили по этапу, она провела - от звонка до звонка - оставшиеся восемь лет.»

(34) TM: «Al camp de treball, on la van enviar sota custòdia, va passar –des del primer dia fins a l'últim– els vuit anys que li quedaven.»

A continuació trobem un problema de traducció en què hem hagut de treure la nostra part més creativa. El narrador explica que Tatiana Gnèditx va civilitzar el seu marit a

partir de substituir la seva paraula preferida pel nom d'una divinitat grega: Phoebe. La paraula *Феб* en rus recorda a un insult també monosil·làbic, la qual cosa presenta certa dificultat per traduir-ho al català. La traducció proposada és 'anar a prendre per Zeus' d'acord que la rima podria recordar a l'insult «anar a prendre per cul».

(35) ТО: «Выпьём, ребята? А что она не велит, так Феб с ней!»

(36) ТМ: «—Què, sortim a fer copes, nois? I si a ella diu que no, que se'n vagi a prendre per Zeus!»

Trobem un altre problema de traducció en l'últim paràgraf, l'expressió «на том свете». Segons el diccionari de fraseologia en llengua russa de E.N. Telia, significa 'passar a l'altre món, allà on l'ànima d'una persona va després de la mort'. S'ha traduït en referència al mateix significat de l'expressió, essent aquest comprensible i sense cap element cultural.

(37) ТО: «Дудин ей покровительствовал, и ему это зачтется на том свете»

(38) ТМ: «Ell li tenia molta estima, i això sempre comptarà com a bo en l'altre món»

Per últim, l'expressió «Не несите обо мне дичь» que Mikhaïl Dudin expressa en una carta a Gnèditx, literalment es tradueix per 'no em doneu joc', però d'acord amb el diccionari monolingüe Akademik, significa 'dir quelcom sense sentit'. Així, doncs, s'ha adaptat al català per 'no digui ximpleries'.

(39) ТО: «Милая Татьяна Гнедич, не несите обо мне дичь.»

(40) ТМ: «Estimada Tatiana Gnèditx, no digui ximpleries.»

7. Conclusions

A partir d'un estudi introductori sobre la traducció a la Unió Soviètica i l'anàlisi de la traducció de *Pobeda dukha (Una victòria de l'esperit)* s'han assolit diversos objectius que marcàvem en l'inici d'aquest treball.

En primer lloc, es pretenia demostrar la importància de la traducció literària com un factor clau de la cultura soviètica. Hem vist que la influència ideològica sota el mandat de Stalin va tenir un gran pes en les publicacions literàries. Si més no, el paper dels traductors i les traductores va adquirir un rol important per donar a conèixer la literatura estrangera, sovint per mitjà de revistes literàries, manuscrits que es passaven de mà en mà o fins i tot traduïent de memòria des d'un mateix gulag. Així, doncs, tot plegat demostra que la traducció es va convertir en un acte de resistència als valors culturals del país.

En segon lloc, pel que fa a la traducció del relat, val a dir que ha suposat tot un repte: per una banda, perquè el lèxic és dens —sobretot en els poemes—, i per l'altra, per la gran quantitat de cultuemes. No ens podem desdir de comentar l'acurat i precís estil literari d'Efim Etkind, un escriptor que també va patir les represàlies de l'època. En tot cas s'ha tractat d'aconseguir un estil literari fluid i coherent amb l'ajuda de diverses estratègies traductològiques i seguint l'objectiu prioritari d'apropar l'autor, el relat i el seu transfons històric al lector català.

Gràcies a aquest treball he adquirit un coneixement més ampli sobre el context històric soviètic i la repressió política i ideològica que s'hi va dur a terme. Havent examinat què va suposar la traducció d'obres estrangeres durant l'etapa de Stalin, s'ha arribat a la conclusió que la traducció va actuar com un factor rellevant en el bagatge literari estranger a Rússia i com un element condicionant de la internacionalització de la ideologia soviètica.

Per altra banda, la traducció del relat d'Etkind m'ha permès conèixer la història de Tatiana Gnèditx, un cas commovedor que traspua humanisme i emoció en el context dels aterradors camps de concentració soviètics. Per últim, esperem que això no només doni peu a futures investigacions, sinó que serveixi també com a punt de reflexió sobre la visibilitat de les dones traductores russes.

8. Bibliografia

- CARDWELL, R. (2004). *The Reception of Byron in Europe* (pàg. 349). Londres: Thoemmes Continuum. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=0826468446>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- CLAVERA I CASADELLÀ, A. (2005). El Gulag, els camps del terror soviètic. Revista acadèmica *HMIC*, 3.
- DELISLE, J. and WOODSWORTH, J. (2005). *Los traductores en la historia*. Antioquia: Universidad de Antioquia. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=9586558061>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- ETKIND, E. (1968). *Mastera russkogo stikhotvornogo perevoda: v 2 tomakh* (Мастера русского стихотворного перевода. В 2-х томах) [Mestres russos de la traducció poètica: en dos volums] Leningrad: Sovetski Pisatel.
- (2013). *Barselonskaia proza*. Kharkov: Prava liudini.
- FRIEDBERG, M. (1997). *Literary Translation in Russia: A Cultural History*. Pennsilvània: Penn State Press. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=0271016000>> [Últim accés: 3 de gener de 2019].
- GRAELLS, J.; ROMAGOSA, M.; VILARÓ, F.; XIRINACHS, M. (1999). *Criteris de traducció de noms, denominacions i topònims*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. «Criteris Lingüístics», 3.
- HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. (2015). *Proposta sobre el sistema de transcripció i transliteració dels noms russos al català*. Barcelona: Documents de la Secció Filològica V.
- JAMES BAER, B. I WITT, S. (2017). *Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity*. Routledge. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=131530533X>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- (2015). *Translation and the Making of Modern Russian Literature*. Bloomsbury Publishing USA. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=1628928018>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].

- OLSHANSKAYA, N. (2014). *Russian Writers on Translation: An Anthology*. Routledge. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=1317640039>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- (2011). *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*. Amsterdam: John Benjamins Publishing. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=9027224374>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- KING, D. (1997). *The Commissar Vanishes: the Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. Nova York: Henry Holt and Company.
- KLIMOVICH, N. (2016). Manipulative Strategies in the Translations of Literary Texts Carried Out in the Soviet Union. *Journal Of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 3.
- LARSON, M. (1991). *Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence*. Amsterdam: John Benjamins Publishing. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=9027285942>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- LEFEVERE, A. (1975). *Translating poetry: Seven strategies and a blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- LEWIS, B. (1977). Soviet Taboo. *Soviet Studies*, 29(4). Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/150540>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- LOZANO, Á. (2012). *Stalin, el tirano rojo*. Madrid: Ediciones Nowtilus. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=8499673244>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- LUNGINA, L. I DORMAN, O. (2014). *Word for Word: A Memoir*. Harry N. Abrams.
- LUARSABISHVILI, V. (2012). La palabra prohibida: aproximación a la censura literaria en el régimen stalinista. *Impossibilia*, 3.
- NEWMARK, P. (1987). *A textbook of translation*. New York-London: Prentice Hall.
- NORD, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- ORZESZEK, A. (2008). Departament de Traducció. Universitat Autònoma de Barcelona. Literatura y traducción. El caso de Rúsia. *Revista de historia de la traducción*, [en línia] (2). Disponible a: <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/orzeszek.htm>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- SAFIULLINA, N. I PLATONOV, R. (2012). Literary Translation and Soviet Cultural Politics in the 1930s: The Role of the Journal *Internatsional'naja literatura*. *ScienceDirect*, [en línia] 72(2). Disponible a: <<https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2012.08.005>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].

- SERUYA, T. I LIN MONIZ, M. (2009). *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=1443809020>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- SHERRY, A. (2015). *Discourses of Regulation and Resistance*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=0748698035>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- STELMAKH, V. (2001). Reading in the Context of Censorship in the Soviet Union. *Libraries & Culture*, 36(1), 143-151. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/25548897>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- SUÁREZ, S. (2007). La escuela soviética y sus aportaciones a la fraseología. *Interlingüística*, 17 (1134-8941).
- VID, N. (2007). Use of Domesticated and Foreignized Methods in the Soviet School of Translation. *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, 4(1-2). <<https://doi.org/10.4312/elope.4.1-2.151-159>> [Últim accés: 3 de juny de 2019].
- WOODSWORTH, J. (2018). *The Fictions of Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Disponible a: <<https://books.google.es/books?isbn=9027264511>> [Últim accés 3 de juny de 2019].

9. Annexos

9.1 Annex I: Text original

Победа духа, Ефим ЭТКИНД

Когда аплодисменты стихли, женский голос крикнул: "Автора!" В другом конце зала раздался смех. Нетрудно было догадаться, почему засмеялись: шел "Дон Жуан" Байрона. Публика, однако, поняла смысл возгласа, и другие поддержали: "Автора!" Николай Павлович Акимов, вышедший на сцену со своими актерами, еще раз пожал руку Воропаеву, который играл заглавного героя, и шагнул вперед, к рампе; ему навстречу поднялась женщина в длинном черном платье, похожем на монашеское одеяние. Она сидела в первом ряду и теперь, повинувшись жесту Акимова, присоединилась к нему на подмостках. Сутулая, безнадежно усталая, она смущенно глядела куда-то в сторону. Аплодисменты усилились, несколько зрителей встали, вслед за ними поднялся весь партер хлопала стоя; вдруг мгновенно воцарилась тишина: зал увидел, как женщина в черном, покачнувшись, стала опускаться, - если бы Акимов не подхватил ее, она бы упала. Ее унесли - это был сердечный приступ. Догадывалась ли публика, приглашенная на генеральную репетицию акимовского спектакля "Дон Жуан", о происхождении пьесы? Был ли возглас "Автора!" всего лишь непосредственной эмоциональной репликой - или зрительница, выкрикнувшая это многозначительное слово, знала историю, которую я собираюсь рассказать?

Татьяна Григорьевна Гнедич, праправнучатая племянница переводчика "Илиады", училась в начале тридцатых годов в аспирантуре филологического факультета Ленинградского университета (тогда он назывался сокращенно ЛИФЛИ); занималась она английской литературой XVII века. Время было трудное: то и дело происходили чистки. Из университета прогоняли "врагов": вчера формалистов, сегодня вульгарных социологов и всегда - дворян, буржуазных интеллигентов, уклонистов и воображаемых троцкистов. Татьяна Гнедич, увлеченная творчеством елизаветинских поэтов, ничего не замечала вокруг. Ее, однако, вернули к реальности на каком-то собрании, обвинив в том, что она скрывает свое дворянское происхождение. На собрании ее, конечно, не было, но, узнав о нем, она громко выразила недоумение: могла ли она скрыть свое дворянство? Ведь ее фамилия Гнедич; с допушкинских времен известно, что

Гнедичи - дворяне старинного рода. Тогда ее исключили из университета за то, что она "кичится дворянским происхождением". Так в то время поступало партийное руководство: действительность была откровенно абсурдна. Единственным оружием в руках ее жертв - в сущности, беспомощных, - был именно этот абсурд; он мог вас погубить, он мог - если повезет - спасти. Татьяна Гнедич где-то сумела доказать, что такие два обвинения погасили друг друга - она не скрывала и не кичилась; ее восстановили. Она преподавала, переводила английских поэтов, писала стихи акмеистического толка, пробовала переводить русских поэтов на английский.

Мы жили с нею в одном доме - это был знаменитый в Петербурге, потом Петрограде и Ленинграде, дом "собственных квартир" на Каменноостровском проспекте (позднее Кировском), 73/75; в этом огромном здании, облицованном гранитом и возвышавшемся у самых Островов, жили видные деятели российской культуры: историк Н. Ф. Платонов, литературовед В. А. Десницкий, поэт и переводчик М. Л. Лозинский. Я в этом доме родился - мой отец был тогда владельцем квартиры № 2, а позднее я оказался там еще раз: нам, только что поженившимся, досталась на время комната отчима моей молодой жены в большой коммунальной квартире. Татьяна Григорьевна Гнедич жила вдвоем с матерью в еще более коммунальной квартире, по другой лестнице - в комнате, пропахшей нафталином и, кажется, лавандой, заваленной книгами и старинными фотографиями, уставленной ветхой, покрытой самоткаными ковриками мебелью. Сюда я приходил заниматься с Татьяной Григорьевной английским; в обмен я читал с ней французские стихи, которые, впрочем, она и без моей помощи понимала вполне хорошо.

Началась война. Я окончил университет, мы с женой уехали в город Киров, потом в армию, на Карельский фронт. О Т. Г. Гнедич мы знали, что перед самой войной она перебралась вместе с матерью в деревянный особнячок на Каменном острове. Позднее стало известно, что в блокаду ее мать умерла, дом сгорел. Сама Татьяна Григорьевна (по свидетельству Андрея Венедиктовича Федорова) в июле 1942 года была мобилизована на должность переводчика в спецредакцию Седьмого отдела Политуправления Ленинградского фронта, но немецкий она знала пассивно, поэтому скоро ее перевели в Разведуправление Балтфлота. Нам на фронт от нее иногда приходили письма, часто стихи; потом она исчезла. Исчезла надолго.

Никаких сведений ниоткуда не поступало. Я пытался наводить справки - Татьяна Гнедич как сквозь землю провалилась.

После войны мы с женой вернулись в ту же квартиру в доме 73/75. Прежнего населения не осталось: почти все умерли в блокаду. Лишь изредка встречались чудом уцелевшие старорежимные дамы в шляпках с вуалью. Однажды дело было, кажется, в 1948 году - за мной пришли из квартиры 24: просил зайти Лозинский. Такое случалось редко - я побежал. Михаил Леонидович усадил меня рядом, на диванчик, и, старательно понижая свой низкий голос, прохрипел: "Мне прислали из Большого дома рукопись Татьяны Григорьевны Гнедич. Помните ли вы ее?" - "Из Большого дома, с Литейного, из ГБ? (Лозинский по старой памяти говорил то ЧК, то ГПУ.) Что же это? Чего они хотят от вас?" - "Это, - продолжал Лозинский, - перевод поэмы Байрона "Дон Жуан". Полный перевод. Понимаете? Полный. Октавами, прекрасными классическими октавами. Все семнадцать тысяч строк. Огромный том первоклассных стихов. И знаете, зачем они прислали? На отзыв. Им понадобился мой отзыв на перевод "Дон Жуана" Байрона. Как это понять?" Я был не менее ошеломлен, чем Лозинский, - возможно, даже более: ведь мы не знали, что Гнедич арестована. За что? В те годы "за что" не спрашивали; если уж произносили такие слова, то предваряли их иронической оговоркой: "Вопрос идиота - за что?" И откуда взялся "Дон Жуан"? Перевод Гнедич и в самом деле был феноменален. Это я понял, когда Лозинский, обычно весьма сдержанный, вполголоса, с затаенным восторгом прочел несколько октав. Комментируя их, он вспоминал два предшествующих образца: пушкинский "Домик в Коломне" и "Сон Попова" А. К. Толстого. И повторял: "Но ведь тут - семнадцать тысяч таких строк, это более двух тысяч октав... И какая легкость, какое изящество, свобода и точность рифм, блеск остроумия, изысканность эротических перифраз, быстрота речи..." Отзыв он написал, но я его не видел; до Татьяны Григорьевны, насколько я знаю, он дошел.

Прошло восемь лет. Мы давно уже жили в другой коммунальной квартире, недалеко от прежней - на Кировском, 59. Однажды к нам в дверь позвонили; за дверью стояла Татьяна Григорьевна Гнедич, еще более старообразная, чем прежде, в ватнике, с узелком в руке. Она возвращалась из лагеря, где провела восемь лет. В поезде по пути в Ленинград она открыла "Литературную газету", увидела мою статью "Многоликий классик" - о новом однотомнике Байрона, переведенного разными, непохожими друг на друга поэтами, - вспомнила

прошлое и, узнав наш адрес на старой квартире, в доме 73/75, пришла к нам. Жить ей было негде, она осталась в нашей комнате - нас было уже четверо, а с домработницей Галей, для которой мы соорудили полати, пятеро. Когда я повесил ватник в общей прихожей, многочисленные жильцы квартиры подняли скандал: смрад, исходивший от него, был невыносим; да и то сказать "фуфайка", как называла этот предмет Татьяна Григорьевна, впитала в себя тюремные запахи от Ленинграда до Воркуты. Пришлось ее выбросить; другой не было, купить было нечего, и мы выходили из дому по очереди. Татьяна Григорьевна все больше сидела за машинкой: перепечатывала своего "Дон Жуана".

Существовало несколько версий истории этого перевода. Приведу одну из них, наиболее известную.

Т. Г. Гнедич арестовали 27 декабря 1944 года: она сама на себя донесла. То, что она рассказывала, малоправдоподобно (Татьяна Григорьевна, кстати, любила и пофантазировать), однако могло быть следствием своеобразного военного психоза. По ее словам, она, в то время кандидат партии (в Разведуправлении это было необходимым условием), вернула в партийный комитет свою кандидатскую карточку, заявив, что не имеет морального права на партийность после того, что она совершила. Ее арестовали; следователи добивались признания - что она имела в виду? Ее объяснениям они не верили (я бы тоже не поверил, если бы не знал, что в ней было что-то от юродивой). Суть объяснений сводилась к следующему: по заказу советского радио, вещавшего на союзников перед открытием Второго фронта, она перевела поэму Веры Инбер "Пулковский меридиан" - английскими октавами. Некий сотрудничавший с Разведуправлением английский моряк, прикомандированный к ней в качестве консультанта, перевод одобрил и якобы сказал: "Вот бы вам поработать у нас - как много вы могли бы сделать для русско-британских культурных связей!" Его слова произвели впечатление, идея поездки в Великобританию засела в ее сознании, она сочла ее предательством - и возвратила кандидатскую карточку. И хотя никаких других грехов за ней не числилось, Гнедич судили - в ту пору было уже принято "судить" - и приговорили к десяти годам исправительно-трудовых лагерей по обвинению "в измене советской родине" (через девятнадцатую статью, означавшую неосуществленное намерение).

После суда она сидела во внутренней тюрьме ГБ на Шпалерной, в общей камере, и ожидала отправки в лагерь. Однажды ее вызвал к себе последний из ее

следователей и спросил: "Почему вы не пользуетесь библиотекой? У нас много книг, вы имеете право..." Гнедич ответила: "Я занята, мне некогда". "Некогда? - переспросил он, не слишком, впрочем, удивляясь (он уже понимал, что его подопечная отличается, мягко говоря, странностями). - Чем же вы так заняты?" - "Перевожу, - и уточнила: - Поэму Байрона". Следователь оказался грамотным: он знал, что такое "Дон Жуан". "У вас есть книга?" - спросил он. Гнедич ответила: "Я перевожу наизусть". Он удивился еще больше. "Как же вы запоминаете окончательный вариант?" - спросил он, проявив неожиданное понимание сути дела. "Вы правы, - сказала Гнедич, - это и есть самое трудное. Если бы я могла записать то, что уже сделано... К тому же я подхожу к концу. Больше не помню".

Следователь собирался домой. Он дал Гнедич листок бумаги и сказал: "Напишите, что вы перевели, - завтра погляжу". Она не решилась попросить побольше бумаги и села писать. Когда он утром вернулся в свой кабинет, Гнедич еще писала; рядом с ней сидел разъяренный конвоир. Следователь посмотрел: листок с шапкой "Показания обвиняемого" был заполнен с обеих сторон мельчайшими квадратиками строф, которые и в лупу нельзя было прочесть. "Читайте вслух!" - распорядился он. Это была девятая песнь путешествия Дон Жуана в Россию. Следователь долго слушал, по временам смеялся, не верил ушам; в какой-то момент он прервал чтение: "Да вам за это надо дать Сталинскую премию!" - других критериев у него не было. Гнедич горестно пошутила в ответ: "Ее вы мне уже дали". Она редко позволяла себе такие шутки.

Чтение длилось довольно долго - Гнедич уместила на листке не менее тысячи строк, то есть около 120 октав. "Могу ли я чем-нибудь вам помочь?" спросил следователь. "Вы можете - только вы!" - ответила Гнедич. Ей нужны: книга Байрона (она назвала издание, которое казалось ей наиболее надежным и содержало комментарии), англо-русский словарь, бумага, карандаш; ну и, конечно, одиночная камера. Через несколько дней следователь подыскал для нее камеру чуть посветлее других; туда принесли стол и то, что она просила.

В этой камере Татьяна Григорьевна провела два года. Редко выходила на прогулку, ничего не читала - она жила стихами Байрона. И постоянно твердила про себя строки Пушкина, обращенные к ее далекому предку, Николаю Ивановичу Гнедичу:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали.
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали...

Он "беседовал один" с Гомером, она - с Байроном. Два года спустя Татьяна Гнедич, подобно Николаю Гнедичу, сошла "с таинственных вершин" и вынесла "свои скрижали"; только ее "таинственные вершины" были тюремной камерой, оборудованной зловонной парашей и оконным "намордником", который заслонял небо, перекрывая дневной свет. Никто ей не мешал - правда, время от времени, когда она ходила из угла в угол камеры в поисках рифмы, надзиратель с грохотом открывал дверь и рявкал: "Тебе писать велено, а ты тут гуляешь!"

Два года тянулись ее беседы с Байроном. Когда была поставлена последняя точка в конце семнадцатой песни, она дала знать следователю, что работа окончена. Он вызвал ее, взял гору листочков и предупредил, что в лагерь она поедет только после того, как рукопись будет перепечатана. Тюремная машинистка долго с нею возилась. Наконец следователь дал Гнедич выправить три экземпляра - один положил в сейф, другой вручил ей вместе с охранной грамотой ("При обыске не отбирать и не читать"), а насчет третьего спросил, кому послать на отзыв. Тогда-то Гнедич и назвала М. Л. Лозинского.

В лагере, куда ее отправили по этапу, она провела - от звонка до звонка - оставшиеся восемь лет. С рукописью "Дон Жуана" она не расставалась; нередко драгоценные страницы подвергались опасности: "Опять ты шуршишь, спать не даешь? - орали соседки по нарам. - Убери свои сраные бумажки..." Она сберегла их до возвращения - до того дня, как села у нас на Кировском за машинку и стала перепечатывать свой перевод. За восемь лет накопилось множество изменений; к тому же от прошедшей тюрьмы и лагеря рукописи шел такой же смрад, как от "фуфайки".

Вскоре после ее освобождения, весной 1957 года, в Союзе писателей состоялся творческий вечер Т. Г. Гнедич - она читала отрывки из "Дон Жуана"; Гнедич особенно гордилась щедрыми похвалами нескольких мастеров, мнение которых ставила очень высоко: Эльги Львовны Линецкой, Владимира Ефимовича Шора,

Елизаветы Григорьевны Полонской. Года через два с половиной издательство "Художественная литература" выпустило "Дон Жуана" под редакцией и с предисловием Н. Я. Дьяконовой - тиражом в сто тысяч экземпляров. Сто тысяч! Могла ли мечтать об этом арестантка Гнедич, два года делившая одиночную камеру с тюремными крысами?

Татьяна Григорьевна получила за "Дон Жуана" солидный гонорар: 17 тысяч строк, да еще большие "потиражные" (в ту пору исходным тиражом для стихов считалось десять тысяч экземпляров); впервые за много лет она купила себе необходимое и всем вокруг - подарки. У нее ведь не было ничего: ни авторучки, ни часов, ни даже целых очков.

Вскоре после ее освобождения, весной 1957 года, в Союзе писателей состоялся творческий вечер Т. Г. Гнедич - она читала отрывки из "Дон Жуана"; Гнедич особенно гордилась щедрыми похвалами нескольких мастеров, мнение которых ставила очень высоко: Эльги Львовны Линецкой, Владимира Ефимовича Шора, Елизаветы Григорьевны Полонской. Года через два с половиной издательство "Художественная литература" выпустило "Дон Жуана" под редакцией и с предисловием Н. Я. Дьяконовой - тиражом в сто тысяч экземпляров. Сто тысяч! Могла ли мечтать об этом арестантка Гнедич, два года делившая одиночную камеру с тюремными крысами?

Татьяна Григорьевна получила за "Дон Жуана" солидный гонорар: 17 тысяч строк, да еще большие "потиражные" (в ту пору исходным тиражом для стихов считалось десять тысяч экземпляров); впервые за много лет она купила себе необходимое и всем вокруг - подарки. У нее ведь не было ничего: ни авторучки, ни часов, ни даже целых очков.

На подаренной мне книге стоит номер 2. Кому же достался экземпляр номер 1? Никому. Он был предназначен для следователя, но Гнедич, несмотря на все усилия, своего благодетеля не нашла. Вероятно, он был слишком интеллигентным и либеральным человеком; судя по тому, что следы его исчезли, органы пустили его в расход.

Позднее вышло новое издание - улучшенное, исправленное. Горжусь тем, что на титульном листе Т. Г. Гнедич написала мне стихотворение октавами,

кончающееся словами благодарности за помощь, которую я оказал ей в трудные дни:

Давно мы с Вами встретились, признаться:

Зеленый семафор был нам открыт

Мне было "25, а Вам - 13" *

Как мой лукавый Байрон говорит.

С тех пор мы изменились, может статья,

Но наша дружба весело горит

Хотя теперь - хочу заметить все же

Вы только на пять лет меня моложе. **

Хочу я строки легкие свои

Закончить добрым дружеским "спасибо"

За пламенные книги и статьи,

За то, что Вы не хищник и не рыба,

За то, что даже злые холуи

Бездарностью назвать Вас не могли бы,

За то, что Вы крылаты, черт возьми!

Люблю дружить с крылатыми людьми!!! Т. Гнедич

22 октября 1964

* Песнь I, октава 69.

** Песнь XIV, октава 51.

Стихотворение содержит, как видим, две ссылки, позволяющие понять намеки. В первом случае имеется в виду строфа, в которой Байрон говорит о донне Юлии, замужней молодой испанке:

Жуан любил, играя, к ней ласкаться.

И в этом ничего плохого нет:

Когда ей - двадцать, а ему - тринадцать,

Такие ласки терпит этикет.

Но я уже не стал бы улыбаться,

Когда ему шестнадцать стало лет,
Ей - двадцать три, а три коротких года
Меняют всё у южного народа!

Вторая строфа, на которую дается ссылка, посвящена леди Аделине, покровительствующей Дон Жуану по праву старшинства:

Она его оберегала: все же
Он был на сорок дней ее моложе!

Это стихотворение на титуле книги - высокая награда. Но еще более высокая, бесценная - тот легендарный листок "Показания обвиняемого", на котором Т. Г. Гнедич уместила тысячу строк своего перевода: она подарила его мне. Ведь этот листок - он и есть то самое, что имел в виду Пушкин, обращаясь к своему другу Николаю Гнедичу:

И светел он сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.

Режиссер и художник Н. П. Акимов на отдыхе прочитал "Дон Жуана", пришел в восторг, пригласил к себе Гнедич и предложил ей соавторство; вдвоем они превратили поэму в театральное представление. Их дружба породила еще одно незаурядное произведение искусства: портрет Т. Г. Гнедич, написанный Акимовым - из лучших в созданной им портретной серии современников. Спектакль, поставленный и оформленный Акимовым в руководимом им ленинградском Театре Комедии, имел большой успех и продержался на сцене несколько лет. Первое представление, о котором шла речь в начале моего рассказа, завершилось триумфом Татьяны Гнедич. К тому времени тираж двух изданий "Дон Жуана" достиг ста пятидесяти тысяч, уже появилось новое издание книги К. И. Чуковского "Высокое искусство", в котором "Дон Жуан" оценивался как одно из лучших достижений современного поэтического перевода, уже вышла в свет и моя книга "Поэзия и перевод", где бегло излагалась история "Дон Жуана", причисленного мною к шедеврам переводческого искусства. И все же именно тот

момент, когда поднялись с мест семьсот зрителей в зале Театра Комедии и все они единодушно благодарили вызванного на сцену "автора", стал наглядным апофеозом Татьяны Григорьевны Гнедич и ее удивительного творения.

После возвращения на волю она прожила двадцать лет. Казалось бы, все наладилось. Даже семья появилась: Татьяна Григорьевна привезла из лагеря старушку, Анастасию Дмитриевну, которая, поселившись вместе с нею, играла роль тетушки. И еще она привезла "лагерного мужа", мастера на все руки "Егория". Несколько лет спустя она усыновила Толю Архипова - мальчика, сохранившего преданность своей приемной матери; благодаря ее заботам он окончил университет, стал филологом-итальянистом. "Казалось бы, все наладилось", - оговорился я. На самом деле Анастасия Дмитриевна оказалась ворчуньей, постоянно впадавшей в черную мрачность, а Георгий Павлович ("Егорий") - тяжелым алкоголиком и необузданным сквернословом. Внешне Татьяна Григорьевна цивилизовала его - например, научила заменять излюбленное короткое слово именем древнегреческого бога, и теперь он говорил, обращаясь к приходившим в дом гостям своей супруги и показывая на нее: "Выпьем, ребята? А что она не велит, так Феб с ней!" Случалось, что он поколачивал жену; когда я спросил, не боится ли она худшего, она рассудительно ответила: "Кто же убивает курицу, несущую золотые яйца?"

Жила Татьяна Григорьевна последние десятилетия, как ей всегда мечталось, в своем любимом Царском Селе - Пушкине, на краю парка. Она посвятила ему немало стихотворений, оставшихся неопубликованными, как большая часть ее стихов:

Как хорошо, что парк хотя бы цел,
Что жив прекрасный контур Эрмитажа,
Что сон его колонн все так же бел
И красота капризных линий та же...

.....

Как хорошо, что мы сидим вдвоем

Под сенью лип, для каждого священной,
Что мы молчим и воду Леты пьем
Из чистой чаши мысли вдохновенной...

В ее скромной квартирке стояла старая мебель, напоминавшая ту, что была в доме 73/75 при матери, Анне Михайловне. Столовую загромождал исполинский дубовый буфет, покрытый резными украшениями; не помню, бывал ли у Т. Г. Гнедич в Пушкине Иосиф Бродский, но мне всегда кажется, что именно ее ностальгический буфет он имел в виду, когда написал:

Старый буфет извне
так же, как изнутри,
напоминает мне
Старый буфет извне
так же, как изнутри,
напоминает мне
Нотр-Дам де Пари.

К ней в Пушкин приезжали ученики - Татьяна Григорьевна увлеченно работала с ними. Плодом коллективного труда были сборники переводных стихов; двумя изданиями вышли под ее редакцией "Избранные стихи" американского поэта Ленгстона Хьюза. Из многих ее учеников выросли прекрасные поэты-переводчики; вот имена некоторых: Ирина Комарова, Галина Усова, Георгий Бен, Василий Бетаки, Владимир Васильев. "Золотые яйца" курица и в самом деле продолжала нести; Гнедич перевела трагедии Шекспира "Тимон Афинский" и "Троил и Крессида", драму Грильпарцера "Сафо", немало стихотворений Байрона, многих других поэтов. В семидесятые годы она вспомнила о своих украинских корнях и перевела на русский сонеты долгое время запрещенного советской цензурой неоклассика Миколы Зерова, но не дождалась ни его реабилитации, ни издания переводов.

Т. Г. Гнедич умерла 7 ноября 1976 года. До уровня "Дон Жуана" ей подняться уже никогда не удалось. Ее собственные стихи увидели свет в виде крохотной

книжки, выпущенной в 1977 году, к ее семидесятилетию, с предисловием Михаила Дудина - Дудин ей покровительствовал, и ему это зачтется на том свете. В свою очередь, Татьяна Григорьевна была к нему равнодушна - однажды даже написала ему неадекватно восторженное письмо о каких-то его стихах, на что он ответил, как иногда умел - кратко и выразительно:

Милая Татьяна Гнедич,
Не несите обо мне дичь.

Закончу этот рассказ о Т. Г. Гнедич одним из самых драматических ее стихотворений - "Память":

Рок за плечо меня схватил,
Он был мертвецки груб,
Мне горя темная вода
Дошла до самых губ.
Теснились толпами стада
Зелено-серых рыб,
И странен был их голых спин
Назойливый изгиб...
И снилось мне, что черный гром
Опять буравил твердь,
И с ним в обнимку день и ночь
Шагала шлюха-смерть.
И, свесив прядь на узкий лоб,
Синюшный свой отряд
Вел в Нюрнберг все тот же тип,
Спеша на плац-парад...

1975

9.2 Annex II: Normes de transcripció de l'IEC

TRANSCRIPCIÓ RUS-CATALÀ

Normes de transcripció de l'Institut d'Estudis Catalans:

| Núm. | Signe rus | | Signe català | Observacions |
|------|-----------|-----------|--------------|---|
| | Majúscula | Minúscula | Minúscula | |
| 1 | А | а | a | |
| 2 | Б | б | b | |
| 3 | В | в | v | |
| 4 | Г | г | g, gu | |
| 5 | Д | д | d | |
| 6 | Е | е | e ie | Després de consonant En posició inicial, després de vocal i dels signes 28 i 30 |
| 7 | Ё | ё | o io | Després dels signes russos 8, 25, 26 i 27, és a dir, després dels signes <i>j</i> , <i>tx</i> , <i>[i]x</i> i <i>sx</i> En la resta de posicions, és a dir, després de consonant, excepte les quatre anteriors, a començament de paraula, entre vocals i després dels signes 28 i 30 |
| 8 | Ж | ж | j | |
| 9 | З | з | z | |
| 10 | И | и | i | |
| 11 | Й | й | i | |
| 12 | К | к | k | |
| 13 | Л | л | l | |
| 14 | М | м | m | |
| 15 | Н | н | n | |
| 16 | О | о | o | |
| 17 | П | п | p | |
| 18 | Р | р | r | |
| 19 | С | с | s, ss | |
| 20 | Т | т | t | |
| 21 | У | у | u | |
| 22 | Ф | ф | f | |
| 23 | Х | х | kh | |
| 24 | Ц | ц | ts | |
| 25 | Ч | ч | tx | |
| 26 | Ш | ш | x, ix | |
| 27 | Щ | щ | sx | |
| 28 | Ъ | ъ | — | |
| 29 | Ы | ы | i | |
| 30 | Ь | ь | — | |
| 31 | Э | э | e | |
| 32 | Ю | ю | iu | |
| 33 | Я | я | ia | |