

Andreu Nin, traductor del rus.

Algunes qüestions

NATÀLIA KHARITÒNOVA

Les traduccions d'Andreu Nin ocupen un lloc rellevant en la història de les lletres catalanes. I és que Nin, a més, com a polític i intel·lectual, s'ha convertit en un autèntic mite, reforçat per les circumstàncies que van envoltar la seva vida i la seva mort. De fet, en qualsevol conversa –quotidiana o professional– sobre la literatura russa a Catalunya o sobre la història de les relacions culturals catalanes i russes, la menció del nom d'Andreu Nin resulta previsible i, alhora, imprescindible.

Els contemporanis del traductor van valorar extremament la seva tasca. Les traduccions literàries de Nin s'esperaven amb impaciència i, un cop publicades, trobaven molt bona acollida dels crítics literaris del moment. No tan sols es ressaltava que les traduccions realitzades per Nin eren directes i íntegres, a més a més hom considerava que aquells textos complien la missió d'enriquir la cultura catalana amb la incorporació d'algunes de les obres de més importància de la literatura moderna. Joan Puig i Ferrer va caracteritzar Nin d'aquesta manera en un dels seus articles l'any 1929: «és, per al seu honor i el de les nostres lletres, el primer traductor del rus al català. Ell, tot penetrat de la cultura russa –parla l'idioma, ha fet cursos en rus, es proposa traduir al rus algunes obres d'autors nostres–, mai no ha negligit el català, ans al contrari, lluny de nosaltres, és un assedegat de llibres nostres i segueix al dia el nostre moviment literari. Les darreres produccions millors, tota l'obra de Pompeu Fabra, li són familiars».¹

Però deixem ara de banda aquest fet inqüestionable: Andreu Nin va ser qui va fer les primeres traduccions íntegres i directes del rus al català, les quals, a més, van

L'elaboració d'aquest treball ha gaudit d'una subvenció de la Institució de les Lletres Catalanes l'any 2002.

1. J. PUIG I FERRETER, «Francesc Payarols, traductor del rus», en *Publicitat*, núm. 17.187, 10 de maig del 1929, p. 6.

ser considerades com un “fet literari” immediatament. I, establert aquest fet i el mèrit que comporta, preguntem-nos: quin grau de fidelitat tenen les seves traduccions? Com reconstrueix en català el Nin traductor la diversitat dels discursos literaris del rus? Aconsegueix transmetre les peculiaritats d’estil i l’originalitat de l’estructura en el text de la traducció? El present article planteja i intenta resoldre aquestes qüestions. S’ha partit d’una revisió sistemàtica de les seves traduccions d’autors russos, clàssics i soviètics, al català, bé que, per raons d’espai, només podem oferir un resum, en el qual posem una cura especial en l’anàlisi dels aspectes lèxics de la traducció.

El concepte d’estil literari es troba sotmès a interpretacions molt diferents dins de la teoria de la literatura. Reconeixem que l’estil és l’expressió de l’activitat creadora de l’autor. Hom pot utilitzar la categoria de l’estil d’una manera àmplia, com un concepte que ho comprèn pràcticament tot. En aquest cas, l’anàlisi de l’estil d’una obra literària inclouria les consideracions sobre la paraula, les idees, les imatges i, fins i tot, la composició de l’obra. Al mateix temps, l’estil està estretament lligat amb el contingut d’una obra literària, encara que sigui impossible reduir-ho només a la part del contingut. Representa un sistema, un sistema previsible que pot, alhora, jugar amb aquesta previsió i interrompre-la, perquè l’existència d’un sistema absolut en l’art resulta impossible.

L’aspecte conceptual de la categoria de l’estil assenjala la relació d’aquest amb els diferents estils i gèneres, amb la tradició literària. Per tant, des d’aquest punt de vista, l’estil és emmotllat per l’autor desviant-se d’una norma que té com a referència i seleccionant o creant-ne una altra. L’aspecte estructural i temàtic de l’estil accentua el procés de la formació del significat final de l’obra literària com d’un conjunt estètic. Per tant, la tasca de traducció de les obres literàries suposa que el subjecte que planteja la seva realització s’ha d’encarar obligatòriament amb l’estil de l’obra. En aquest sentit, molt sovint, un text traduït reflecteix la percepció personal que el traductor té de l’obra original en el seu conjunt, tal com la comprèn i interpreta.

Ateses aquestes consideracions, prefereixo deixar de banda l’aspecte comunicatiu i fixar-me en els aspectes més formals de l’estil, és a dir, en les tècniques narratives emprades per cada autor, les desviacions de la norma establerta en l’època i en aquells elements significatius propis de la ideologia de cada escriptor en concret que contribueixen a la formació del sentit final de l’obra literària.

***Crim i càstig* de Fiòdor Dostoievski (1929)**

Andreu Nin, en el pròleg a la traducció de *Crim i càstig* de Fiòdor Dostoievski, exposa les seves consideracions sobre l’estil literari de l’escriptor, que resulten de molta vàlua per al present treball. En capta adequadament els trets més característics, com quan assenjala que «Dostoievski té un estil originalíssim i alhora extre-

mament incorrecte, trencat, nerviós. [...] Si hom pot parlar, naturalment, de l'estil de Dostoievski en general, cal no oblidar, encara, que cadascun dels personatges té el seu estil particular.² L'acadèmic Likhatxióv dedica a l'estil de Dostoievski un article, el títol del qual és significatiu: «Negligència del llenguatge en l'obra de Dostoievski.»³ L'investigador rus analitza la funció de les incorreccions en l'estil, observades per Andreu Nin, i opta per concloure que l'escriptor mostra al lector el seu laboratori artístic. Aquesta mena de narració improvisada, d'un estil no polític, negligit, pretén estimular el pensament del lector mitjançant la manca de la correcció definitiva.⁴

Andreu Nin declara no haver corregit les esmentades incorreccions. No obstant això, en el text de la traducció se n'hi troben casos quan les frases en català no acaben de transmetre aquest tret estilístic. Per exemple:

Теперь же письмо матери вдруг как громом в него ударило. (DSS, 7, 70)

La carta de la mare havia caigut damunt seu com un llamp. (CC, I, 66)

En aquesta frase en rus, la repetició dels adverbis «теперь» («ara») amb la partícula que reforça el seu significat, i «вдруг» («de sobte») ja li aporta una incorrecció estilística. L'ús d'una frase feta alterada, «как громом в него ударило» (compareu amb la frase «как громом поразить, оглушить»), és a dir «atordir, deixar perplex», tot i que els trons retronen, retrunyen (un verb intransitiu), els qui cauen damunt la persona en qüestió són els llamps, com reflecteix bé la traducció de la frase al català, que elimina totes les incorreccions, i, per tant, li treu aquest específic aspecte negligit.

M.M. Bakhtin, en el seu famós assaig dedicat a la poètica de l'obra de Dostoievski,⁵ introdueix el concepte de «novel·la polifònica». Encara que Bakhtin no parli dels aspectes pròpiament lingüístics de l'estil dostoievskià, el concepte esmentat es reflecteix, al seu torn, en el nivell de llenguatge de cada un dels personatges de l'obra, que hi és caracteritzat d'una manera singular.

A la pràctica, el traductor no sempre està atent a la caracterització estilística individual i realitza un ús abusiu de les frases fetes que constitueix un tret general de l'estil de Dostoievski. Però quan es tracta dels casos en els quals els personatges s'expressen amb altres registres estilístics, com, per exemple, Marmelàdov, aquesta tècnica acaba per alterar el text original. L'eloqüència de Marmelàdov està impregnada del lèxic culte i d'expressions elevades, barrejada amb algunes incorreccions pròpies de la llengua parlada, i és aquest el to que caldria accentuar en la traducció, una cosa que no sempre s'aconsegueix:

2. A. NIN, «Pròleg del traductor», a F. DOSTOIEVSKI, *Crim i càstig*, Barcelona: Proa, 1977, p. 10-11.

3. Д.С. Лихачев, «Небрежение словом у Достоевского», *Избранные работы*, Ленинград: Художественная литература, 1987, т. 3, стр. 271-290.

4. *Ibidem*, p. 277.

5. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Художественная литература, 1972.

И хотя с хозяйкой у ней *наибесперывнейшие раздоры*... (DSS, 5, 43)
I, encara que amb la mestressa *estan com gat i gos*... (CC, I, 30)

Com es pot veure, la traducció transmet el significat de la frase –la dona de Marmelàdov i Amàlia Ivànovna es porten malament–, però, a l'original, la combinació de l'adjectiu en grau superlatiu (*наибесперывнейшие/constantíssimes*) amb un subjuntiu «раздоры» («discòrdies») correspon al llenguatge literari elevat, i la veritat és que no s'entén en què es fonamenta la decisió del traductor de substituir una expressió literària «constantíssimes discòrdies» per la frase feta «estan com gat i gos», que s'aproxima a un discurs col·loquial.

Per tant, dins del marc del sistema polifònic de la novel·la, s'evidencia la manca d'atenció al llenguatge individual de cada personatge en concret.

Les anàfores, les frases interrompudes i les el·lipsis són pròpies de la sintaxi dels diàlegs interiors dels personatges de la novel·la. D'una banda, aquesta tècnica crea la impressió d'improvisació, d'una fluïdesa de les reflexions. De l'altra, contribueix a generar la sensació de cerques inhàbils de l'expressió exacta, i alhora de l'exactitud del matís de sentit quasi imperceptible.⁶ Per exemple, veiem com ens ho mostren les reflexions de l'enamorat Rasumikhin:

Ну, как подумают, что я выбрился для... да непременно же подумают! Да ни за что же на свете!

И... и главное, он такой грубый, грязный, обращение у него трактирное; ... [...]. Ну и нарочно буду такой, грязный, сальный, трактирный, и наплевать! Еще больше буду!.. (DSS, 5, 216-217)

Encara que es pensarien que m'he afaitat per tal de..., és clar que s'ho pensarien! No per res del món. I... assenyaladament, sóc tan groller, vaig tan brut, tinc unes maneres tan tavernàries!... [...] A dretes seré brut, greixós, tavernari! Que se'n vagi tot a passeig! Encara ho seré més! (CC, I, 270-271)

El flux dels pensaments mostra la inseguretat del personatge i el seu desig d'agradar a Dúnia, i al mateix temps manifesta el procés de la cristallització d'una decisió. Aquí sona la paraula d'altri, no interpretada com intencionada pel traductor, encara que sigui una tècnica freqüent per a la poètica de Dostoievski. Rasumikhin parla de si mateix en tercera persona: «он такой грубый, грязный, обращение у него трактирное» (és «tan groller», va «tan brut», té «unes maneres tan tavernàries»). De tota manera, les vacil·lacions del personatge van quedar reflectides en la traducció mitjançant la corresponent sintaxi, la puntuació (punts suspensius) i l'expressivitat del discurs (l'ús de l'anàfora, el vocabulari col·loquial).

6. *Ibidem*, p. 278.

Dostoievski, en traçar en la seva novel·la un ampli quadre de la vida dels habitants dels barris baixos de Sant Petersburg, també presenta uns personatges estrangers amb una particular caracterització del llenguatge. N'és un exemple la manera d'expressar-se d'Amàlia Ivànovna, la propietària de l'habitació on viuen els Marmelàdov. És una alemanya que parla en un rus incorrecte i contaminat de paraules de la seva llengua materna. La transmissió de la seva parla representa un problema per a la traducció, obligada a parar-hi especial atenció, especialment quan en aquestes incorreccions es basa un episodi, tal com passa en l'escena del dinar després del funeral de Marmelàdov. Amàlia Ivànovna, enfadada amb la seva llogatera, replica:

... что «се фатер аус Берлин буль ошень, ошень важны шеловек и все руки по карман ходиль». (DSS, 6, 28)

... que el seu «vater aus Berlín era una persona molt, molt important» i que «es passava el dia passejant amb les mans a les butxaques». (CC, II, 139)

Dostoievski reproduceix el llenguatge de l'alemanya transcrivint les paraules alemanyes i fixant les peculiaritats del seu accent alemany. També remarca l'error que comet la protagonista: «все руки по карманам ходиль», que el traductor corregeix: «es passava el dia passejant amb les mans a les butxaques». Com a conseqüència d'aquesta correcció, el traductor es veu obligat a ometre els comentaris sarcàstics que l'error provoca en Caterina Ivànovna:

... хотела сказать: носил руки в карманах, а вышло, что он по карманам лазил, кхи-кхи! (DSS, 6, 28)

(... volia dir: passejant amb les mans a les butxaques, i li ha sortit que va ser carterista, cof-cof! N.Kh.)

L'error que comet Amàlia Ivànovna és resultat de l'ús incorrecte de la preposició: en lloc de «в» («а») diu «по», que en realitat es podria substituir en català per un «per», que permetria evitar la consegüent ommissió del text. Per tant, en la traducció l'aspecte estranger del llenguatge d'Amàlia Ivànovna és reduït de fet només a la presència de les paraules en alemany.

La transmissió de la parla infantil en la traducció resulta més adequada i mostra les solucions possibles en els casos d'uns llenguatges «incorrectes»:

Тут было что-то про «мамасю» и что «мамася плибьет», про какую-то чашку, которую «лязбиля» (разбила). (DSS, 6, 122)

... contant quelcom de la «mamà que fa pam-pam», d'una tassa que havia «tencat» (trencat). (CC, II, 292)

Els personatges de Dostoievski, hereus de l'època del bilingüisme rus i francès, de vegades utilitzen les derivacions russes del lèxic francès, però Andreu Nin no en reconeix la procedència francesa i les tradueix basant-se en el context, el qual propicia unes interpretacions no gaire exactes. Rasumikhin dóna a la mestressa de l'habitació on viu Raskòlnikov la següent qualificació: «преавенантненькая» (DSS, 5, 214), del francès «avenant», és a dir, «agradable, graciosa». Andreu Nin, a diferència de Raskòlnikov, es troba amb un «fals amic» i ho tradueix com a «avinent» (CC, I, 266) («de fàcil accés, de bon tracte» [DIEC]).

Un registre estilístic més de la novel·la el trobem en la parla de camperols, sia com a discurs directe o indirecte. En trobem un exemple en la relació que fa Zòssimov sobre els pintors Mitrei i Mikolai. En aquesta es reproduïxen els trets específics de la parla dels camperols, amb l'ús del lèxic corresponent, inculte i incorrecte: un popular «авось» en el sentit de «может» («potser»); «гумага» en lloc de «бумага» («paper»), etc. Les construccions de la frase també són pròpies del llenguatge parlat:

Стал я собирать и жду Митрея, авось подойдет. Да и у дверей в сени, за стенкой, в углу и наступил. Смотрю, лежит, в бумаге завернута. Я бумагу-то снял, вижу крючочки такие махочкие, крючочки-то мы этта поснимали – ан в коробке-то серьги... (DSS, 5, 153)

Vaig posar-me a *fer el meu fet bo* i esperant que Mitka encara tornaria. Fou aleshores que en un racó del *cancell* vaig *ensopegar* amb el peu amb aquesta capsa. *Guaito*, estava embolicada amb un paper. Trec el paper, veig uns ganxets petits, petits, els obro, i dins la capsa, unes arracades... (CC, I, 181)

Per tant, aquest exemple inclou molts indicadors d'un llenguatge parlat. El traductor capta bé la intenció de l'autor de reproduir la parla oral dels camperols dins del context del llenguatge culte d'un policia, i els mitjans a partir dels quals el reproduceix són una frase feta «fer el seu fet», un poc freqüent «guaitar» i una sintaxi pròpia de l'oralitat (la barreja dels temps verbals, l'el·lipsi del verb en la combinació «dins la capsa, unes arracades»).

Així doncs, en relació amb la traducció de *Crim i càstig*, observem que, d'una banda, la reflexió del traductor posa en evidència que havia percebut els trets característics de l'estil de l'escriptor rus, però, de l'altra, és obvi que Andreu Nin no sempre aconseguix el propòsit de reflectir-los en la traducció. Sobretot, destaca l'alteració del significat del llenguatge «negligit»: sembla que el traductor l'interpreta com un llenguatge més apropiat per al discurs parlat. Aquesta pot ser una possible explicació de l'ús excessiu de les frases fetes i de l'exclusió del registre elevat en la traducció catalana.

***Anna Karénina* de Lev Tolstoi (1933)**

L'eminent investigador rus de la teoria de l'estil literari, V. Vinogradov, en fer l'anàlisi del llenguatge de Tolstoi, arriba a les conclusions següents: en la llengua de l'escriptor dels anys cinquanta i seixanta del segle XIX, es barregen d'una manera original les formes arcaïques d'expressió i les tècniques narratives innovadores i experimentals.⁷ Els quatre registres de llengua en els quals es basa el sistema estilístic de Tolstoi en aquest període són: 1) l'estil literari de la tradició de Puixkin amb el seu fonament occidental (majoritàriament francès) i amb l'abandó de la tradició oficial eclesiàstica; 2) la llengua col·loquial de la *intelligentzia* aristocràtica i els seus argots, i els dialectes professionals i regionals; 3) la parla popular, bàsicament dels camperols; 4) el sistema de les tècniques literàries de presentació i dramatització desenvolupades en les escoles de Puixkin, Gogol, Lermontov i els seus seguidors, complementades per les influències estilístiques del segle XVIII i els nous procediments de l'anàlisi psicològica.⁸

Atenent a aquest fet, l'objectiu ideal de la traducció seria reflectir el sistema dels registres lingüístics esmentats en el text de l'obra en la llengua receptora. És clar que alguns aspectes d'aquest sistema es perdrien inevitablement en el procés de la traducció. El primer problema que apareix és el de la transmissió del lèxic francès, dels gal·licismes i dels calcs del sistema gramatical francès, en la llengua de l'aristocràcia russa. Són recursos emprats per Tolstoi en *Anna Karénina* per tal d'accentuar la impressió que la conversa és en francès. D'una banda, en aquesta novel·la Tolstoi abandona la inclusió dels extensos diàlegs en francès, i moltes vegades recorre a la transcripció de les paraules franceses en lletres de l'alfabet ciríl·lic. De l'altra, en els diàlegs dels protagonistes reproduceix la sintaxi i les expressions franceses en les frases russes. Per tant, la llengua francesa es converteix, en el sistema estilístic de la novel·la, en un substrat del llenguatge que, malgrat diluir-se visualment, continua essent semànticament un element aliè. La solució adoptada per Andreu Nin consisteix a destacar en cursiva el lèxic francès en el text català, i resulta adequada, ja que l'alfabet de les llengües catalana i francesa és el mateix i aquest és l'únic recurs eficaç per remarcar les paraules en una llengua estrangera (cal observar que, a més del francès, també s'empren l'alemany i l'anglès). L'escena en què Levin i Stiva demanen els plats per dinar al restaurant, mostra aquesta tècnica:

Татарин, вспомнив манеру Степана Аркадьевича не называть кушанья по французской карте, не повторял за ним, но доставил себе удовольствие

7. В.В. Виноградов, «О языке Толстого», *Литературное наследство*, Москва: АН СССР, 35-36 1939, стр. 117-220.

8. *Ibidem*, стр. 117-118.

повторить весь заказ по карте: «Суп претаньер, тюрбо сос Бомарше, пулярд а лестрагон, маседуан дю фрюи...» [...]. (TSS, 8, 33-34)

El tàrtar, en veure que Stepan Arkàdievitx no anomenava els plats d'acord amb la carta francesa, no els anà repetint a manera que aquell assenyalava, però es volgué donar el gust de recitar la totalitat de la comanda anomenant els plats tal com eren escrits a la carta: «*Soupe printanière, turbot sauce Beaumarchais, poularde à l'estragon, macédoine de fruits...*» (AK, 39)

Menys afortunada és la manera de traduir els esmentats calcs sintàctics i semàntics: sembla que el traductor no va percebre la seva natura estranya dins del discurs literari rus, i la intenció de l'autor de reproduir el llenguatge de l'aristocràcia russa amb un estrat francès no es realitza completament. Si ens fixem en el següent comentari de Betsy, veurem que el traductor interpreta el sentit de les paraules de la protagonista, però el lector català no pot saber de quina manera aquestes foren dites, ni que Betsy mostra, un cop més, la seva propensió habitual a l'ús de les frases fetes franceses:

Положим, я забросила свой чепец через мельницу, но другие поднятые воротники будут вас бить холодом, пока вы не женитесь. (TSS, 9, 91)

Certament, *a mi no em fa res*, però n'hi ha molts d'altres que us giraran la cara mentre no us caseu. (AK, 511)

Betsy tradueix literalment al rus la frase francesa «jeter son bonnet par-dessus les moulins». Així es parla de les dones que descuiden i negligeixen l'opinió pública.

La llengua col·loquial dels cercles aristocràtics, que inclou els argots i dialectes professionals, suposa un recurs important del llenguatge de la novel·la de Tolstoi, i és utilitzada especialment per a la caracterització de les imatges dels personatges que representen les capes socials corresponents. En aquest sentit, el llenguatge del pare de Kitty, el vell príncep Xerbatski, ple de les paraules d'un idiolecte propi, és una mostra perfecta d'aquest substrat lingüístic, que, al seu torn, comporta certes dificultats per a la traducció. El príncep Xerbatski té una manera peculiar de caracteritzar les converses que mantenen les dones de la seva família, assenyalant el seu objecte –la vida de les amigues i conegudes– com a «Алины-Надины» («Alines i Nadines», els noms afrancesats usuals de les noies en la societat aristocràtica). En el text de la traducció, aquesta caracterització s'omet, substituïda per una combinació de paraules que representa una interpretació del significat: «converses insulses». En un segon cas de l'ús de la mateixa expressió, el traductor recorre, un altre cop, a la interpretació del significat, però amb un matis despectiu, que en realitat no s'especifica en el text original, que s'apropa més a «xerrameca, xafardeig»:

– А, Алины-Надины. (TSS, 9, 238)

– Ah! Ja tindran ocasió de dir nicieses. (AK, 657)

Quan el vell príncep introdueix Levin en el món dels clubs de l'aristocràcia, li dóna també unes explicacions sobre l'argot dels seus membres; per exemple, com es diuen els visitants habituals, «шлюпики» («clacs», en versió d'Andreu Nin):

– [...] Это наш клубный термин. Значь, как яйца катают, так когда много катают, то делается *шлюпик*. Так и наш брат: ездись-ездись в клуб и сделаешься *шлюпиком*. (TSS, 9, 240)

– Sí, és un terme que usem aquí al club. De tant de venir, de tant de venir cada dia, acabes per *arronsar-te* i convertir-te en un *clac*. (AK, 660)

El traductor ha trobat un equivalent català per a la paraula russa que significa «l'ou romput», que, dins del marc de les explicacions del vell aristòcrata, adquireix el significat adequat i clar, al mateix temps amb l'aspecte d'un mot d'argot.

Quan Vronski comenta les relacions dels homes de la societat amb les dones de conducta dubtosa, en la seva rèplica emprà un nom femení per tal de denominar aquest grup de dones: «Clares» (TSS, 8, 55; AK, 62-63). En la llengua russa del segle XIX aquest nom no s'utilitzava i, per tant, un lector rus tot seguit entén que es tracta de les dones estrangeres, normalment actrius, amb les quals, segons la pràctica acceptada en la societat aristocràtica, hom podia mantenir relacions amoroses sense necessitat de compromís. La traducció catalana manté aquest nom: «Per això la majoria prefereix tractar amb les Clares». El nom de Clara a Catalunya és un nom comú, neutral, i seria una mica difícil imaginar que les connotacions obscenes que rep aquest en el text rus fossin les mateixes en el context català. Per tant, el significat que atribueix Vronski a aquest nom resta sense desxifrar en la traducció.

Un altre registre estilístic que ocupa un lloc important en el sistema ideològic de l'obra de Tolstoi és la parla dels camperols, moltes vegades contrastada amb el llenguatge «fals» i afrancesat de l'aristocràcia russa. Recordem, per exemple, les observacions de Levin sobre l'ús impropri del llenguatge popular per part de Stiva Oblonski, un aristòcrata que té poc contacte amb el camp: «...de remarcar dues o tres paraules *corrents* (seria més correcte “rurals” (деревенские), N.Kh.), les emprà tant si vénen a tomb com si no... Diu paraules, i no n'entén el sentit», (TSS, 8, 145; AK, 166).

El Tolstoi d'aquesta època s'interessa molt pel llenguatge popular. Quan l'escriptor recrea les escenes de la vida dels pagesos a les pàgines de les seves obres, es dirigeix directament a les fonts de la paraula parlada pel poble rus, fixant-la pels mitjans lèxics i ortogràfics. En la traducció d'Andreu Nin, aquesta polifonia estilística del llenguatge culte i del llenguatge popular resta gairebé esborrada, encara que en el text original hi ha casos en què els dos registres entren en conflicte, sovint per obtenir-ne un efecte còmic. Per exemple, per tal de demostrar la inutilitat dels jutjats dels districtes per als camperols, s'explica com un pagès reacciona amb una incomprensió absoluta del llenguatge de la burocràcia jurídica:

«Признаете ли вы, господин подсудимый, факт похищения ветчины?»
– «Ась?» (TSS, 8, 213)

«Reconeixeu, senyor acusat, el fet de robament del pernil?» – «Què?» (AK,
243)

La resposta del camperol és una mostra del lèxic dialectal, parlat, incorrecte des del punt de vista de la norma lingüística, i crec que un neutral «què» en català no transmet les connotacions esmentades. Hom pot notar que el traductor opta per la interpretació del sentit, per la traducció del significat d'aquest tipus de lèxic, bandejant els estrats lingüístics dialectals i orals que l'autor insistia tant a transferir a la seva obra. Heus aquí uns exemples dels dialectalismes lèxics: *настрыкается* – s'en-sinistrarà (TSS, 8, 216; AK, 247); *гуторят* – parlaven (TSS, 9, 146; AK, 567), etc.

Un dels trets més característics de l'estil narratiu de Tolstoi és l'ús constant de l'anàfora i d'un sistema de repeticions que forma part del repertori dels mitjans retòrics i d'expressió de l'escriptor. Aquestes tècniques reben un significat especial en el llenguatge dels raonaments i els monòlegs interiors, tan propis de Tolstoi, i contribueixen a reforçar l'efecte retòric. En conseqüència, és d'una gran importància procurar de mantenir aquestes característiques del text original en el text traduït. En la traducció d'Andreu Nin, en trobem molts casos, quan el traductor «esmena» les repeticions lèxiques de Tolstoi, ja que es veu que les interpreta com un defecte estilístic.

У крыльца уже стояла *туго* обтянутая железом и кожей тележка с *туго* запряженной широкими гужами сытою лошадыю. В тележке сидел *туго* налитый кровью и *туго* подпоясанный приказчик... (TSS, 8, 145)

A la porta hi havia ja un carruatge, tot folrat de cuir, amb un cavall robust junyit amb unes regnes amples i tibants. Al carruatge seia l'encarregat [...], un home sanguini, caravermell, que portava un cinturó estretament cenyit. (AK, 166-167)

En aquest cas concret, Tolstoi empra l'anàfora per tal de reforçar una imatge negativa del negociant Riabinin. L'escriptor aplica aquest adverbi «туго» («ajustament, fortament») tant a un animal i a un objecte com a una persona, traient a aquesta darrera l'ànima, convertint-ho tot en una sèrie d'objectes que mostren aquell benestar material i mercantil aconseguit no per un treball honest, físic, sinó per enganys, com a resultat d'unes compres i vendes, les quals en el sistema conceptual de l'escriptor mereixen reprovació i resten oposades al treball dels camperols. És a dir, l'ús de l'anàfora és significatiu, i per tant l'omissió d'aquesta empo-breix el text de la traducció i la intenció de l'autor no es transmet.

Un altre exemple el trobem en l'ús de l'anàfora en les reflexions, el qual assen-yala el procés de la dialèctica mental de la protagonista, desenvolupant una mena

d'apologia de la seva infidelitat i accentuant els substantius счастье/несчастье («felicitat/infelicitat»):

Воспоминание *несчастья* мужа не отравляло ее *счастья*... С другой стороны, *несчастье* ее мужа дало ей слишком большое *счастье*, чтобы раскаиваться. (TSS, 9, 29)

El record de la *infelicitat* del seu marit no emmetzinava la seva *benaurança*. [...] d'altra banda, la *dissort* del seu marit li havia donat a ella, una *felicitat* massa gran perquè es pogués penedir de res. (AK, 449)

Aquest fragment evidencia que, en el procés de la traducció, Andreu Nin canvia sistemàticament els substantius repetits pels seus sinònims (infelicitat/dissort; felicitat/benaurança), donant a la frase traduïda la correcció estilística, però anul·lant l'efecte retòric de l'anàfora cercat per Tolstoi.

Tot i que no sempre la traducció de les anàfores en els textos de Tolstoi resulta possible, seria important establir una equivalència més exacta entre l'original i el text traduït, puix que, en el cas d'aquest autor, es tracta no d'un defecte narratiu, sinó d'una de les característiques de l'estil imprescindible per a la realització del significat ideat per l'autor de l'obra literària.

El Volga desemboca al mar Caspi de Boris Pilniak (1933)

Els investigadors de l'obra de Pilniak acostumen a associar la seva poètica amb el moviment literari del modernisme i caracteritzen la seva tècnica narrativa com a «prosa ornamental.»⁹ Això troba la seva expressió en el nivell de la construcció de l'obra literària, quan a la narració de la novel·la s'intercalen fragments de diaris, reglaments, documents, etc. Pilniak també posseeix un llenguatge prou inconfusible, que ha heretat uns procediments literaris de la tradició russa del XIX passats pel filtre de l'avantguarda, i al mateix temps enriquit amb el lèxic i les imatges de la nova realitat soviètica russa. Per tal de caracteritzar l'estil de l'escriptor, assenyalarem els elements més significatius que formen part de les tècniques narratives que emprà en la seva novel·la. Un dels procediments més peculiars de l'escriptor rau en l'ús de diferents tipus de trop –sinèdoques, metonímies i metàfores–, que sovint traspassen els límits d'una imatge sencera i reben un desenvolupament narratiu dins del text.

El caràcter metafòric del llenguatge de Pilniak determina la seva tendència a la creació de neologismes, especialment en el cas dels verbs. Pilniak segueix un model determinat per generar els nous verbs: normalment es tracta de derivacions dels

9. M.A. NICHOLAS, «Boris Pil'niak and Modernism: Redefining the Self», *Slavic Review*, 50, núm. 2, estiu 1991, p. 411.

substantius i dels adverbis. La utilització d'aquests neologismes individuals li permet refrescar la percepció del lector i atorgar més plasticitat a la narració, ja que, d'una banda, el significat que atribueix al verb indica l'acció i, de l'altra, la defineix d'una manera peculiar, de manera que requereix un esforç mental més gran per part de la persona que ho percep. Fixem-nos en els exemples que mostren com Andreu Nin realitza la traducció del llenguatge metafòric de Pilniak.

Мужчины-иностранцы *покойствовались* в серых костюмах туристов...
(B, 399)

Els homes portaven vestits grisos de turista... (V, 20)

L'escriptor rus emprà un neologisme «покойствовать» que s'assembla al verb «покоиться» («descansar, reposar, recolzar»), però amb un significat reforçat de l'estat de «покой» («pau, tranquil·litat»), que constitueix l'arrel del verb. En la traducció, aquest significat resta omès, ja que la frase està reduïda a la informació sobre el vestit dels estrangers. En els altres casos, el traductor opta per la interpretació del sentit de la frase, procediment que no representa cap dificultat tenint en compte la densitat de la imatge en la narració de Pilniak:

Костюмом Полторака походил на иностранца, но скулы его *славянствовали*... (B, 400)

Pel vestit, Poltorak s'assemblava a un estranger, però els seus pòmuls eren més aviat eslaus. (V, 20)

El verb «славянствовать», difícil de transmetre en la seva forma verbal en català, deriva del substantiu «славянин» («eslau»), amb l'ajuda del sufix «ствов» pel model productiu dels verbs tipus «бедствовать» («viure en pobresa») amb un significat de l'acció continuada que expressa l'aspecte imperfectiu del verb rus. Per tant, el significat restant del verb podria interpretar-se com una manifestació assídua i continuada dels seus trets eslaus. El traductor fixa l'arrel del verb, transmetent-la mitjançant un adjectiu, però se li escapa aquest matis de l'assiduitat de l'acció pròpia de la semàntica del neologisme pilniakià.

El següent passatge de la novel·la, pròxim per la seva forma a un poema en prosa, ens dóna un exemple del desplegament de la imatge emprat per l'autor:

Дом Скудрина упирался во время старым хрычком, подставив солнцу моржовые клыки своих колонн, смотрел потемневшими радугами стекол, оброс серостью, как бакенбардами. Калитка повисла набок, уставшая история лишаев и мха. Вошли в калитку, [...]. (B, 425)

La casa de Skudrin, vella com a l'anar a peu, ornada a banda i banda per lilàs que semblaven unes patilles, mirava al sol amb l'iris de les seves vidrieres. Obriren el reixat, tot guerxo, [...]. (V, 47)

En aquest passatge es desplega el contingut potencial de la metàfora que representa una casa com una persona molt vella: «старый хрыч» («una persona vella, un vell, *vulgar*, *injuriós*, [DOg]), és a dir, «vell xaruc»); el traductor només conserva el significat de l'antiguitat de la casa, «vella com a l'anar a peu», que significa «ésser una cosa molt antiga» [DdMoll]); d'aquí prové la comparació de les columnes de la casa amb els ullals de morsa, i la representació metonímica de les finestres com ulls obscurits pels temps (en la traducció d'Andreu Nin «mirava al sol amb l'iris de les seves vidrieres»); la floridura i la molsa, o probablement el fang («серость», «grisor», com ho denomina l'escriptor) que cobreixen les parets estan representats com unes patilles (el traductor s'equivoca, prenent «grisor» per «lilàs», el més probable és que aquesta negligència provingui de la semblança fonètica de les dues paraules russes «сирень»/ «серость»). Després segueix la descripció del reixat omesa pel traductor («El reixat –la història fatigada dels líquens i de la molsa–, penjava d'un costat», N.Kh.), que conserva només una definició, «guerxo», introduïda a la frase següent.

Cal notar que la comparació de la casa amb un vell representa dificultats per a la traducció (en rus la paraula «casa» és de gènere masculí), i de fet el traductor opta per esborrar-la de la comparació, mantenint solament alguns trets de l'antropomorfisme de la casa («mirava al sol amb l'iris de les seves vidrieres», «lilàs que semblaven unes patilles»). L'eliminació conseqüent de la descripció del reixat contribueix a la reducció de l'efecte poètic del passatge, potser perquè el traductor ho ha considerat massa carregat i feixuc, mentre que segurament hom pot trobar la manera de la transmissió de la imatge en el text traduït.

Pilniak dona a la parla dels seus personatges una caracterització estilística individual. Així doncs, el llenguatge dels obrers recull un lèxic dialectal i col·loquial, amb ús de frases fetes i al·lusions constants a la retòrica comunista. En una reunió amb els obrers, un d'aquests es dirigeix a l'enginyer Poltorak:

Не пройдет твой номер. Послушай, как девка тебя чекрыжит. (B, 469)

Tens mala peça al teler. Ja sents com les canta clares aqueixa noia. (V, 96)

Les frases de l'obrer són col·loquials, una composta per una frase feta («No sortirà res», col·loquial [DOg]) i l'altra amb l'ús d'un lèxic vulgar i dialectal. El traductor opta per transmetre aquests trets col·loquials del discurs de l'obrer mitjançant l'ús de les frases fetes («tenir mala peça al teler», «cantar-les clares» [DdMoll]) i un pronom col·loquial, «aqueixa»: en el seu conjunt, el llenguatge de l'obrer resta diferenciat del discurs dels altres personatges.

El llenguatge de la noia que intervé en la reunió es caracteritza per la sintaxi i el lèxic formal, adequat per a una intervenció en públic (les construccions introductòries «jo crec», «cal dir»; l'expressió culte «examinar la qüestió» i la paraula «l'administració»). Però els vulgarismes («буча» – «xivarri», traduït com «l'agitació») i l'anàfora lèxica (repetició de «examinar la qüestió», del verb «cal») contribueixen a la impressió d'un discurs improvisat. Això no obstant, el traductor elimina les nombroses incorreccions de la intervenció de l'obra, donant preferència a la transmissió del sentit:

Я считаю, к этому вопросу надо подойти очень осторожно. Нужно сказать, администрация ЭМ неправильно подошла к вопросу, почему и создалась с низов такая буча. (B, 469)

Jo crec que aquesta qüestió cal examinar-la atentament, cal dir que l'administració no l'ha enfocada amb prou encert, i per això la gent està tan agitada. (V, 95)

La retòrica comunista, tan pròpia dels anys vint i trenta del segle XX, gradualment començava a formar part de la llengua russa parlada i escrita. El llenguatge del *perdulari* Ivan Ojògov exemplifica la barreja d'aquest tipus de lèxic amb el del registre col·loquial. Però amb tot, l'objectiu de l'autor en aquest cas no és l'efecte còmic, sinó la transmissió de la parla d'un representant d'un determinat grup social (proletaris) en un moment històric concret, i fins i tot amb un cert punt de solemnitat. A l'àmbit del discurs comunista pertanyen les expressions «indret neutral» (emprada aquí com a metonímia de l'ampit de la finestra) i «contrarevolució històrica» (com a metonímia del grup de persones que preparen l'acte de sabotatge), i al discurs quotidià pertanyen «братец» («germanet») i la frase feta «ноги моей не будет в вашем доме» («es diu com una amenaça, que algú no vindrà mai més a una casa», [DF]), «подоконник» («ampit»). Per a una persona molt acostumada a la retòrica política comunista, com Andreu Nin, la traducció d'aquest tipus de llenguatge no representa cap dificultat:

Извиняюсь, братец Яков, я не к вам пришел, ноги моей не будет в вашем доме, я на нейтральной почве – на подоконнике. Я пришел на историческую контрреволюцию посмотреть и с ней побеседовать, – ответил Иван. (B, 445)

Dispenseu-me, germà Iàkov, no és a casa vostra que he vingut, ja sabeu que no hi posaré mai els peus; estic en un indret neutral, a l'ampit de la finestra. He vingut per contemplar la contrarevolució històrica i conversar-hi –respongué Ivan. (V, 69)

Tenint en compte aquests aspectes, hom pot contemplar la gran varietat dels registres estilístics emprats a la novel·la de Pilniak. A més dels registres esmentats, cal afegir el discurs parlat que s'associa amb el conte popular. Pot emprar-se per tal d'expressar un punt de vista més –de les dones camperoles que treballen a la construcció–, aplicat sobre la història del triangle amorós Edgar–Fiòdor Ivànovitx–Maria. Però és molt important remarcar que aquest discurs que expressa una poetització d'un problema de les relacions personals troba l'oposició del nou concepte de vida revolucionari. Les altres dones obreres contraposen la visió concebuda des de les posicions comunistes. Per tant, per a la completa transferència del text original, cal reproduir en la llengua receptora aquest conflicte dels dos discursos que representen dues mentalitats oposades. Fixem-nos com transmet el traductor les característiques d'un conte poètic:

Смотрел он все время, смотрел, – может, опомнутся, – и пришел конец его терпению. Позвал он их к себе в кабинет перед ясны очи и сказал тихо да ласково... (B, 535)

De paciència, pobric, no li'n mancava; no perdia la confiança que ells mateixos acabarien per jugar a cartes descobertes; espera que esperaràs, al capdavant no ha tingut més paciència. Els ha fet venir al seu gabinet i els ha dit cara a cara, sense crits ni soroll... (V, 164)

En el fragment citat estan presents els trets d'un conte inspirat en el folklore rus –relacionats amb la poètica del gènere literari de *skaz* que són: la reiteració poètica del verb «mirar»; la forma verbal col·loquial «ОПОМНЮТСЯ»; la fórmula poètica «ЯСНЫ ОЧИ» (literalment, «ulls clars») amb una típica combinació amb el verb «fer venir», i l'ús de la conjunció popular «да» («i»).

El traductor, allunyant-se del text original, interpreta la càrrega estilística i el sentit del fragment emprant la tècnica de la compensació i amb una notable preocupació per reproduir les característiques del discurs parlat: l'anàfora «de paciència –més paciència–»; la frase feta «jugar a cartes descobertes»; l'expressió col·loquial «espera que esperaràs» i el mot «pobric»; el dialectalisme gramatical «els ha fets venir» i la sintaxi alterada de la primera oració. Així doncs, podem constatar que en aquest passatge s'ha realitzat amb èxit l'objectiu de transmetre la intencionalitat de l'autor.

Un altre estrat lingüístic de la novel·la està constituït pel lèxic propi del discurs polític bolxevic i els neologismes de l'època de la construcció socialista, apareguts per l'afany de l'elaboració d'un vocabulari nou, revolucionari, que pogués substituir el llenguatge burgès. Per exemple, hi trobem una sèrie de neologismes soviètics formats per acrònims i sigles. Andreu Nin normalment desxifra literalment aquest tipus de derivacions: «ГЛАВИНЖ» («enginyer en cap»), «РАБФАК» («Facultat Obrera»), etc., encara que existeix una excepció, quan intenta transmetre l'acrònim «главинж» com «enginyercap».

A la novel·la també apareix el lèxic tradicional però amb un significat actualitzat i designat pels nous conceptes de la vida soviètica, com «прогульщик» («progúl-xik») o «вредитель» («vredítel»). En aquests casos, el traductor transcriu les paraules i les acompanya amb un comentari en què explica el significat dels termes.

Emprant un lèxic personal, Pilniak denomina el revolucionari local Ivan com a «охломон» (una ortografia personal de l'escriptor, en realitat s'escriu «охламон») que significa «tonto i gandul», *vulgar, injuriós*, [DRJa]. Andreu Nin interpreta aquest mot com a «bútxara» («poca-solta, home de poca formalitat; home egoista que va a la seva sense mirament» [DdMoll]), o «perdulari» (que afegeix el matís del vici), transformant el sentit inicial de la paraula emprada per l'escriptor.

Conclusions

En el present article hem exposat un breu resum de les anàlisis de les traduccions d'Andreu Nin, i ara en podem extreure algunes conclusions entorn de la transmissió dels aspectes estilístics dels textos russos al català.

Andreu Nin va ser un traductor autodidacte i va viure en un moment històric en el qual encara no existia una escola de traducció en les lletres catalanes, ni tampoc podia recórrer a la tradició literària catalana, sovint mancada d'exemples, per tal de reproduir les peculiaritats dels gèneres literaris estrangers i dels estils dels autors de les obres literàries proposades per a la traducció. També cal tenir en compte que en la seva època els diccionaris de la llengua russa i les llengües romàniques no estaven gaire desenvolupats i, per tant, sovint no podien ajudar el traductor en la seva tasca. Considerant tot això, resulta comprensible que les seves traduccions siguin sovint imperfectes en el moment de transmetre el significat complet del text original que, en alguna ocasió, resulta erroni o inexacte.

Cal reconèixer que el traductor considerava important la necessitat de la transmissió de l'estil literari de cada autor en concret. Això no obstant, no sempre aconsegueix transmetre'l del tot. Nin intentava emprar diferents recursos lingüístics en cada cas, però a vegades la seva elecció no va ser del tot adequada. Per exemple, en la traducció de Dostoievski l'ús de les frases fetes es pot considerar abusi, cosa que provoca que els altres registres estilístics restin anivellats i que, a més d'això, l'estil de narració en general en resulti tergiversat. En el cas de Tolstoi, es tracta un altre cop de l'anivellament dels registres lingüístics utilitzats per l'escriptor i de l'esborrament d'alguns trets estilístics tan importants com ara l'anàfora, és a dir, unes característiques que no afavoreixen la percepció adequada del text. Encara que en el cas de la traducció de l'obra de Boris Pilniak hom pot retreure-li que el grau de densitat poètica del text català sigui menor que l'original i que la creativitat lingüística de l'escriptor no acabi de ser transmesa en la seva totalitat, des del punt de vista de l'adequació estilística és la millor experiència de Nin com a traductor.

En resum, podem constatar que Andreu Nin va ser un traductor bàsicament intuïtiu: no posseïa un sistema fix de tècniques d'anàlisi dels textos literaris i de traducció. Potser es trobava cohibit davant dels grans escriptors russos, i això dóna una explicació al fet que optés per conservar els trets formals dels textos originals quan els canvis atrevits del text haurien d'haver ajudat a aconseguir una equivalència més exacta en el text en català. Actuava amb més llibertat en la introducció dels canvis sintàctics a l'hora de refer les frases del text original, però preferia seguir sempre el text al més fidelment possible en tot allò que afectés la transmissió de l'estructura semàntica formal. Per tant, el grau d'equivalència de les traduccions de Nin és gairebé relatiu, i el traductor no sempre aconsegueix reproduir plenament i de manera sistemàtica els trets estilístics de les obres originals. Tanmateix, aquesta conclusió no resta importància a la tasca d'Andreu Nin com a traductor: les seves traduccions compleixen la seva funció històrica i literària i ocupen un lloc veritablement honorífic en les lletres catalanes.

Edicions dels textos originals i de les traduccions d'Andreu Nin

- Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений в 12-ти тт*, Москва: Терра, 1998, тт. 5-6. [DSS]
- Борис, Пильняк, *Романы*, Москва, Современник, 1990. [B]
- Л.Н., Толстой, *Собрание сочинений в 12-ти тт*, Москва: Художественная литература, 1974, тт. 8-9. [TSS]
- F. DOSTOIEVSKI, *Crim i càstig*, Barcelona: Proa, 1977, vol. I i II. [CC]
- B. PILNIAK, *El Volga desemboca al mar Caspi*, Barcelona: Edicions 62, 1986. [V]
- L. TOLSTOI, *Anna Karénina*, Barcelona: Aymà, 1967. [AK]

Fonts lexicogràfiques

- *Diccionari de llengua russa de l'Acadèmia de Ciències de l'URSS*, Moscou: Institut de la llengua russa, 1981-1984. ТТ. 1-4. [DRJa]
- V. DAL, *Glossari de la viva llengua russa*, Moscou, 1955. ТТ. 1-4. [DD]
- *Diccionari fraseològic de la llengua russa*, dirigit per A.I. Molotkòv, Moscou, 1968. [DF]
- S. OGEBOV, *Diccionari de la llengua russa*, Moscou, 1986. [DOg]
- *Diccionari de la llengua russa*, dirigit pel professor D.N. Ushakòv, Moscou, OGUIZ, 1935. ТТ. 1-4.
- *Diccionari de la llengua russa literària contemporània*, Moscou – Leningrad, 1962. [DLCR].
- *Tresor de la llengua, de les tradicions i de la cultura popular de Catalunya*, Barcelona: Polígrafa, 1966. VV. I-XII.

- *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona: Edicions 62, 1995. [DIEC]
- J. RASPALL I JOANOLA; J. MARTÍ I CASTELL, *Diccionari de locucions i de frases fetes*, Barcelona: Edicions 62, 1986, [DJR]
- *Diccionari català-valencià-balear*, redactat per Francesc de B. Moll, Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1979. Vv. I – X. [DdMoll]

Bibliografia

- B. HATIM; I. MASON, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona: Ariel, 1995.
- G. MOUNIN, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid: Gredos, 1971.
- M.A. NICHOLAS, «Boris Pil'niak and Modernism: Redefining the Self», *Slavic Review*, núm. 50, 2 (summer of 1991), p. 410-421.
- E.A. NIDA; Ch.R. TABER, *La traducción. Teoría y práctica*, Madrid: Cristianidad, 1986.
- G. STRUVE, *Russian literature under Lenin and Stalin, 1917-1953*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1972.
- М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Художественная литература, 1972.
- В.В. Виноградов, «О языке Толстого», *Литературное наследство*, Москва: АН СССР, 35-36 (1939), стр. 117-220.
- В.В. Виноградов, «Проблема сказа в стилистике», *Избранные труды. О языке художественной прозы*, Москва: АН СССР, 1980, стр. 42-54.
- Д.С., Лихачев, «Небрежение словом у Достоевского», *Избранные работы*. Ленинград, Художественная литература, 1987, т. 3, стр. 271-290.