

La traducció al català d'*Els baixos fons* (1968), de Maksim Gorki*

Elionor Guntín Masot
Ivan Garcia Sala
Universitat de Barcelona
Secció de Filologia Eslava
C/ Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona
lgmem@hotmail.com; ivangarcia@ub.edu



Resum

Els baixos fons és un cas únic en la història de la traducció directa del rus al català. Tot i l'obertura de la censura franquista, és sorprenent que fos possible l'edició i posada en escena d'una obra d'un autor soviètic que retrata les classes subproletàries i que és elegida amb la voluntat d'establir un paral·lelisme amb el sentir de la intel·lectualitat progressista catalana. A tot això hi cal afegir la polèmica lingüística de l'època, que obliga a prendre posicions respecte al model de llengua, la necessitat de definir com a receptor el lector o l'espectador i la traducció en tàndem. També és destacable l'especificitat del mitjà d'expressió dels personatges, vinculat a la russicitat i a la parla col·loquial. L'estudi de la traducció de 1968 d'*Els baixos fons* il·lumina la riquesa de mecanismes traductològics amb què es conserven la fidelitat, la normativitat i l'apropament a l'espectador.

Paraules clau: Maksim Gorki; *Els baixos fons*; traducció directa del rus al català; traducció en tàndem; censura franquista; mecanismes traductològics; polèmica lingüística.

Abstract. *Catalan translation of The Lower Depths (1968) by Maxim Gorki*

The Lower Depths is a unique case in the history of direct translation from Russian to Catalan. Despite the franquist censorship, it is amazing how it was possible to edit and stage a play written by a Soviet author that portrays lumpenproletariat classes and that it was chosen with the aim of establishing a parallelism with the feeling of the progressive Catalan *intelligentsia*. To this must be added the language controversy of the era that leads to certain positions on the language model, the need to define the receptor (reader vs. spectator) and translation in tandem. What is remarkable is also the specificity of the way of expression of the characters, connected to the Russian culture and colloquial speech. The study of the translation of *The Lower Depths* (1968) illuminates the richness of translation mechanisms thanks to which it is possible to preserve fidelity, normativity and proximity to the spectator.

Keywords: Maxim Gorky; *The Lower Depths*; direct translation from Russian into Catalan; translation in tandem; franquist censorship; translation mechanisms; linguistic controversy.

* Aquest article s'emmarca dins del projecte «Traducción, recepción y relaciones entre literaturas en el ámbito cultural catalán (1939-1975)» (FFI2011-26500).

Sumari

- | | |
|---|---|
| 1. Introducció | 4. Exemples de traducció del llenguatge col·loquial |
| 2. El teatre de Gorki a Catalunya fins a l'any 1968 | 5. Conclusions |
| 3. La traducció | Referències bibliogràfiques |

1. Introducció

Als anys seixanta, gràcies al retorn d'exiliats republicans de l'URSS, comença una de les èpoques més prolífiques de la traducció directa del rus al castellà (San Vicente 2011: 12, 15-22). En canvi, pel que fa al català, malgrat la major tolerància del règim franquista envers les traduccions (Bacardí 2012: 49-50), tot i que a mitjan seixanta també comencen a aparèixer traduccions directes d'obres literàries, la quantitat és molt més migrada: *Un dia en la vida d'Ivan Deníssovítx*, de Soljenitsin, feta per August Vidal (1964); *La meva infantesa*, de Gorki (1967); i *La casa de Matriona*, de Soljenitsin (1968), realitzades per Josep M. Güell.¹ En aquesta relació s'hi ha d'afegir la traducció d'*Els baixos fons*, també de Gorki, realitzada per Helena Vidal, que havia vingut de l'URSS, i Jordi Bordas.² Aquesta traducció hauria d'haver merescut l'interès dels historiadors de la traducció catalana, tant per haver estat la primera obra dramàtica russa traduïda directament al català (i durant molt de temps, l'única),³ com per ser una obra d'un autor que era un símbol del socialisme i que, per tant, hauria hagut de provocar la prevenció de la censura franquista. Tanmateix, a parer nostre, el que la fa més interessant per a l'estudi traductològic és la dificultat de traslladar-ne l'estil, basat en el parlar de les classes subproletàries, a una altra llengua. Encara més tenint en compte, d'una banda, el debat de l'època sobre els models de llengua catalana, i, de l'altra, les limitacions de la llengua literària, que obligava els traductors dels anys seixanta a plantejar-se «com havien de traduir el llenguatge estripat dels baixos fons, si feia anys que els baixos fons a penes s'expressaven en català» (Bacardí 2012: 79). En aquest article, doncs, ens proposem estudiar com encararen el problema Helena Vidal i Jordi Bordas, tenint present, a més, que fou una traducció creada per a una posada en escena concreta i que, per tant, havia de funcionar com a text teatral. Amb aquest objectiu, doncs, s'ha realitzat una anàlisi comparativa de tots aquells

1. Josep M. Güell, a diferència de Vidal, no forma part del grup de traductors que tornaren de l'exili de l'URSS; aprengué el rus de manera autodidacta. Durant els anys setanta i vuitanta fou un dels traductors directes més prolífics del rus al català. Per a més informació, vegeu Figuerola 2011: 249-266.
2. La traducció fou publicada primer a l'antologia *Teatre popular* (1968) i més tard dins de la col·lecció «El Galliner», d'Edicions 62 (Gorki 1971). En totes dues edicions i en altres traduccions posteriors, el nom de la traductora apareix com a *Elena*; tanmateix a l'article la citem com a *Helena*, que és la forma amb què ha firmat els seus darrers treballs.
3. La següent traducció, encarregada pel Teatre Lliure, no apareix fins al 1984, i també és de Gorki: *Els fills del sol*, traduïda per Ricard San Vicente i Montserrat Roig.

mots i passatges del text original que impliquen més dificultat per al traductor —en aquest article s'ofereix un extracte dels exemples més significatius. D'altra banda, s'ha entrevistat tots dos traductors i el director de l'obra, Francesc Nel·lo.

2. El teatre de Gorki a Catalunya fins a l'any 1968

L'any 1968, després de l'estrena d'*Els baixos fons* a Barcelona, Xavier Fàbregas fa un breu repàs a la història de la recepció de Gorki a Catalunya que testimonia l'estima que els cercles intel·lectuals catalans li tenien i la influència de l'autor rus en les lletres catalanes, especialment en Puig i Ferrer o Salvat-Papasseit (Fàbregas 1968: 71-72).

El 1905 veu la llum la primera traducció d'*Els baixos fons* al català, amb el títol *L'escòria*, de la mà de Rafael Moragas i Jover Gonçal, que treballen amb una traducció francesa. El mateix any s'escenifica al Teatre Romea la narració de Gorki *Tchelkache*,⁴ amb el títol *El pop de la platja*, adaptada per August Barbosa. Poc després, el 1909, Puig i Ferrer publica *Els menestrals* (traducció d'*Els petits burgesos*). Tot i que fins als anys trenta es publica narrativa de Gorki, pel que fa al teatre no se'n torna a trobar una obra fins l'any 1937, una adaptació d'Àngel Millà d'*Els baixos fons* intitolada *Alberg de nit*, en què l'autor suprimeix íntegrament el quart acte de l'obra, fet pel qual Fàbregas la considera «una adaptació incompleta i molt discutible del drama de Gorki» (Fàbregas 1968: 71-72).

El 1968, per commemorar el centenari de l'autor rus a Catalunya, el Grup de Teatre Independent, dins de l'*Operació off-Barcelona*,⁵ estrena *Els Baixos fons* a l'Aliança del Poblenou:

Ho hem volgut fer amb aquesta obra perquè és la més difosa i representada arreu del món des de la seva estrena al Teatre d'Art de Moscou el 1902. I també perquè és el fruit més cordial de l'experiència viscuda en els seus anys de jove rodamón pels camins, entre els homes del seu poble (Nel·lo 1968: 283).

Francesc Nel·lo, el director, comenta que amb l'elecció d'aquesta obra o les altres, el GTI no es plantejaven fer art per l'art, perquè l'art era vist com una arma, i afegeix: «A l'hora de programar, com una mena de conjur, programàvem obres prerevolucionàries».⁶ Feliu Formosa comenta el mateix (1968: 20-21), i ho corrobora Jordi Bordas:

L'ambient que es respirava dins de la intel·lectualitat, sobretot entre els joves estudiants, era que estàvem a punt de fer un canvi, que hi havia d'haver un canvi profund en la societat. [...] Era una obra que covava un sentit de prerevolució i l'any 1968 allò semblava que encaixava bastant amb el que es volia difondre.⁷

4. Transcripció de l'edició de 1905 a Joventut. Segons les normes de l'IEC: *Txelkaix*.

5. Per més informació sobre l'*Operació off-Barcelona*, vegeu Formosa 1968: 16-17.

6. Entrevista a Francesc Nel·lo feta el 20 de març de 2013. Si no s'indica el contrari, la resta de citacions de Nel·lo han estat extretes d'aquesta entrevista.

7. Entrevista a Jordi Bordas feta el 23 de maig de 2012. La resta de citacions de Bordas han estat extretes d'aquesta entrevista.

Per això sorprèn, tant per l'esperit de l'obra com per la coneguda postura ideològica de l'autor, que la censura permeti la posada en escena i que no s'hi faci cap intervenció. Tampoc no crida l'atenció de la censura el gran retrat de Gorki, inspirat, segons Nel-lo, «en els retrats de les personalitats que es penjaven en les commemoracions soviètiques», que presideix l'espectacle des de dalt de la boca de l'escenari. Si en altres ocasions Nel-lo va haver de bregar amb la censura, com en el cas de *La comèdia de l'olla* («*Y este Paulí, ¿quién es?*»), li van preguntar referint-se a Plaute), o en el de *Les noces de Fígaro* (Catasús 1999: 235), aquesta vegada no hi ha cap mena d'impediment: «Va colar tot. Potser van creure que l'aspecte redemptorista del Lukà ja anava bé».

Basant-se en el significat original del títol (*Na dne* vol dir literalment *en el fons*), Fabià Puigserver projecta una escenografia dividida en dos nivells: en l'inferior, un soterrani, hi conviuen els personatges; en el superior, unes finestres i la porta d'accés a través de les quals es veu la gent que passa pel carrer. Per crear un ambient encara més opressiu, tot el sostre es cobreix de roba vella estesa comprada als Encants, fet que impedeix usar llum zenital i obliga a utilitzar només alguns punts de llum i la claror que entra per les finestres laterals.⁸ Aquesta escenografia, de caràcter marcadament realista, serveix perfectament als objectius del director, tal com comenten Bordas i Fàbregas (Fàbregas 1968: 73). En la seva lectura, Nel-lo vol evitar tant l'enfocament miserabilista i folklòric de l'obra com el que la redueix a una interpretació existencial. Pretén ser fidel al temps i a l'època de Gorki i, alhora, aproximar-la a una realitat social més coneguda per al públic. Així ho expressa Nel-lo en aquells moments:

Per fidelitat a Gorki, i en un intent d'apropament més directe, simple i vigent de l'obra, hem volgut fugir d'aquests extrems per intentar entendre el que té de document viu de la situació del subproletariat de la Rússia prerevolucionària i per recollir el que té de vàlida per a l'expressió de la problemàtica de l'al·luvió immigratori, del magma de refusats i exclosos per la societat capitalista de les grans ciutats (Nel-lo 1968: 283-284).

Actualment, Nel-lo es reafirma en aquesta idea i considera que l'espectacle «havia de ser exòtic necessàriament, perquè l'obra ho demana, però no gaire localitzat. Sense balalaica, per entendre'ns».

Creiem que aquesta voluntat de mantenir la russicitat de l'obra sense caure en l'extrem del tòpic i, al mateix temps, d'aproximar-la a la realitat del públic assistent a la representació també està present en la manera com els traductors enfocuen la tasca.

8. En l'article de Fàbregas aparegut a *Serra d'Or* hi ha dues fotografies de la representació. Nel-lo ens mostrà un àlbum amb gran quantitat de fotografies de Barceló fetes durant els assaigs i les representacions.

3. La traducció

Fàbregas, en el seu article, destaca la fidelitat de la traducció que utilitza el GTI (Fàbregas 1968: 73). Com ja s'ha esmentat, es fa a quatre mans i, malgrat que l'actitud dels traductors respecte d'algunes qüestions divergeix, com veurem més endavant, tots dos recorden la tasca en comú com a molt fluïda. Les raons d'haver fet un tàndem són les següents: Helena Vidal havia vingut de l'URSS l'any 1958. Quan li proposen la traducció d'*Els baixos fons*, estudia a la universitat i només ha traduït una obra al castellà, el relat de Iuri Tiniànov *El mocito Vitushishnikov*, que apareix el 1970 en l'onzè volum de *Maestros Rusos*, de Planeta. Tot i que diu que no ho recorda, considera que probablement l'encàrrec li ve de Montserrat Roig, amb qui coincideix a les assemblees de la universitat i que fa d'actriu a l'obra.⁹ Bordas, que també hi actua i que col·labora amb Nel·lo com a dramaturg i traductor, explica per què la traducció es fa a quatre mans:

Va ser una cosa una mica estranya i molt poc corrent. Es donava la circumstància que l'Helena feia relativament poc que havia tornat de Rússia, i encara que ella parlava català, no l'escrivía. No en coneixia la varietat col·loquial i, amb vista a una obra de teatre, quan li van proposar, ella va dir que sola no s'hi veia amb cor i potser necessitava algú que l'ajudés en la part del català. Vam fer això: ella m'anava dient què deia l'original i jo hi buscava la manera de posar-ho en català parlat, col·loquial. Va ser molt entretingut i molt interessant; bàsicament el coneixement de l'obra era d'ella.

Tot i que, com es desprèn d'aquest comentari, és bàsic utilitzar el llenguatge col·loquial, els traductors i el director consideren fonamental no desviar-se de la normativa. Així ho explica Bordas:

Estàvem, entre tots, salvant el català normatiu. El que ens vam plantejar és que el català fos correcte sense que fos pedant, sense «llurs», «quelcoms» i «ensem», però que fos correcte, segons la llengua estàndard literària.

Nel·lo també destaca la voluntat d'acostar el català a la llengua literària: «Hi havia una voluntat de salvar la llengua, és clar, i, sobretot, de no engravenar-la, de trobar la manera d'explicar-te amb la gent». Tanmateix, Bordas també reconeix que, per tal d'arribar a l'espectador, en algun cas el director podia fer certes concessions al català parlat: «havia de parlar com parla la gent, sense dir grans incorreccions». Helena Vidal ho corrobora: «que l'espectador no s'entrebanqui amb la llengua en escoltar l'actuació».

Malgrat, doncs, que de manera general els traductors comparteixen la idea de crear un text que sigui respectuós amb la norma i que alhora funcioni a l'escena com un diàleg col·loquial, cadascun adopta una actitud diferent pel que fa a la fidelitat a l'original. Jordi Bordas comenta que Vidal, en tant que entenia que era

9. Entrevista a Helena Vidal feta el 19 de maig de 2013. La resta de citacions d'Helena Vidal han estat extretes d'aquesta entrevista.

una obra estretament vinculada a la cultura russa, «insistia molt que fóssim cent per cent fidels al text». Amb el pas del temps, Vidal és més rotunda que aleshores; afirma que en la traducció d'un text teatral la fidelitat hauria d'estar per sobre de la domesticació, perquè considera el lector —i aquí podríem incloure el director, l'actor, l'escenògraf, etc.— i no l'espectador com el primer receptor de la traducció:

Jo [actualment] ho traduiria com si fos per a un lector, perquè el lector entengués al millor possible una obra russa d'aquella època i, després, el director ja faria la seva adaptació. La meua postura ara seria intentar transmetre tota aquesta riquesa historicocultural de l'obra; quant al llenguatge, segurament també canviaria la meua postura de llavors.

Bordas, en canvi, té molt present que es tracta d'un text per ser dit a escena: «Què fem, traduir el text o adaptar-lo? El problema és aquest. Jo hi hauria posat més argot i paraules més fortes». Vidal i Bordas exemplifiquen, en aquest cas, el procés de negociació i diàleg que s'estableix, segons Božena Zaboklicka (article en premsa) en les traduccions fetes per tandems bilingües, en què un traductor defensa l'especificitat de la llengua d'origen, i l'altre, de la d'arribada.

Com es desprèn de les paraules de Bordas, un dels principals esculls que planteja el text és el trasllat del registre col·loquial, escull vinculat a la situació de la llengua catalana. Així ho corrobora Vidal:

El català té un problema específic a l'hora de traduir, perquè, a causa de l'evolució que ha tingut, hi falten zones de registre. O és molt llibresc o és molt col·loquial, i a vegades és difícil trobar el registre adequat. La situació sociològica del català és especial. I l'evolució del català literari també és especial perquè com a instrument literari modern és del segle XIX. Durant un parell de segles no hi ha la mateixa producció literària en català que en altres llengües. I això es nota. No és qüestió d'una persona concreta; com a fenomen social és la mort d'una llengua. I és una cosa que als grans ens toca molt, i als joves em sembla que no tant. El text d'*Els baixos fons* va adreçat a la gent de quaranta cap amunt!

Però el problema no només té a veure amb les particularitats del català literari, sinó també amb l'estil de l'original i les característiques específiques del llenguatge col·loquial del rus del començament del segle XX. Helena Vidal subratlla que aquest fet no pot obviar-se en la traducció:

Ara que l'he rellegida,¹⁰ hi ha coses que revisaria, com les paraulotes, amb les quals vam ser bastant continguts. La posada en escena va ser una altra història. Penso que, en la traducció, a l'hora d'utilitzar les paraulotes en català s'ha d'anar molt en compte. Hi usaria eufemismes, perquè les paraulotes donen un to de grogleria al text que en rus no hi és. La tolerància del rus a les paraulotes és molt diferent de la tolerància del català.

10. Quan es realitzà l'entrevista, Vidal havia fet una revisió de la traducció de 1968 abans de la posada en escena que en féu Carme Portaceli l'any 2012 al Teatre Nacional de Catalunya.

Jordi Bordas, per la seva banda, explica:

Vaig comentar molt a l'Helena que jo els faria parlar més barroerament, però ella deia que els russos no diuen tantes paraules com nosaltres, i sobretot en aquella època. Potser actualment és diferent. Però se'm feia estrany: el màxim que s'arriben a dir és *bèstia* o *beneit*. Aquí, en aquestes situacions, el més lògic és que es diguessin de tot. Però l'Helena deia que no, que el text no ho deia així i que els russos no parlen així.

4. Exemples de traducció del llenguatge col·loquial

A continuació s'exposen, a tall d'exemple, alguns dels casos més rellevants que han de resoldre els traductors. Com es veurà, a l'hora de traduir el llenguatge col·loquial els traductors empren mecanismes com la compensació, la inventiva, els girs interpretatius, la fraseologia o el joc entre l'implícit i l'explícit per tal de fer patent en la llengua d'arribada el sentit últim de les paraules i mantenir alhora l'equilibri temporal, filosòfic i cultural amb el text original. Com explica Vidal:

A vegades el to no es pot conservar en una frase concreta, però en una altra, sí, i llavors l'obra manté l'equilibri del to. El problema no és la traducció literal d'un element de la frase, sinó la conservació o no conservació del sentit i el to de la frase, que en rus pot ser donat per una partícula, la sintaxi o el lèxic, i en la traducció es pot mantenir o no, però el recurs per mantenir-lo no ha de ser necessàriament el mateix.

4.1. La falca dalxe

El llenguatge absurd de què fan ús alguns personatges planteja força dificultats. Els traductors recorden com a paradigmàtic en aquest sentit el mot *dalxe*. Helena Vidal comenta:

L'obra comença amb un *dalxe* [*endavant*, en la traducció], una paraula que no té gens de sentit, una falca que aquest personatge utilitza constantment. El Baró la utilitza. I també les paraules que utilitza el Cendra, paraules cultes, tenen una funció d'absurd. I que diguin coses absurdes aquí és important; és un tret d'absurd. Hi ha un to d'absurd que és un símptoma de buit. L'absurd, aquest tipus de parlar sense sentit, tapa un buit, tapa una angoixa i dona un aire, a més a més, no de l'obra de l'absurd, sinó d'un toc d'absurd de l'existència d'aquesta gent.

I Jordi Bordas exemplifica el mateix cas:

[*Dalxe*] *Endavant*, és clar, no té gaire sentit. Hi vam donar moltes voltes. A més, em sembla que és la primera paraula que es diu a l'obra. Al final ens vam quedar *endavant*, però jo mai no n'he quedat content. De tant en tant diu *endavant*, però donant-hi voltes potser hauria pogut trobar una altra traducció.

4.2. El llenguatge malsonant: el cas de puteria

Les paraulotes i el llenguatge malsonant són un aspecte molt complex i delicat a l'hora de traduir, com es pot veure en la quantitat d'esments que hi fan els traductors en les entrevistes. Mentre que Helena Vidal insisteix a tenir molt present la realitat russa, el paper de la grolleria en l'original i la poca incorrecció en les rèpliques dels personatges, Jordi Bordas és partidari d'apujar el to de la grolleria per fer el text més proper al lector/espectador català. Fins i tot avui dia, quaranta-cinc anys després, les dues postures no només es mantenen, sinó que s'allunyen.

Пенел. Хумро ты плетешь... [Trames amb astúcia...].¹¹
CENDRA: Quina puteria tens...

Aquest podria ser un dels casos a què Helena Vidal es refereix a l'hora de reduir l'ús de paraulotes. *Quina puteria tens* és acceptable en català i el sentit és fidel a la intenció del parlant, però la traductora hi insisteix:

El to de l'obra és col·loquial i vulgar, fins i tot. Però, tot i així, la paraula *puta*, que s'utilitza molt en traduccions, fins i tot de poesia (com en aquella famosa frase sobre l'Akhmàtova, *Ni putes ni submises*), jo en traducció del rus no la utilitzaria pràcticament mai, excepte si fos literal. Pel que fa al registre, penso que alguna vegada ens vam excedir en aquest sentit.

4.3. Joc de paraules i culturemes: el cas de strànnik

En la teoria de la traducció, hi ha diverses postures respecte al trasllat dels culturemes a la llengua d'arribada. En casos en què desapareixen, Helena Vidal explica: «Devia ser cosa del director, m'imagino, perquè és treure una referència. Si és per llegir, es posa una explicació. Però en una obra de teatre no s'entendria gaire».

En l'obra de Gorki hi ha una rèplica referida als *strànniki*,¹² que, a més, inclou un joc de paraules. En la traducció de 1968 no es manté ni el culturema ni el joc de paraules:

Костылев. Да. А как же?... Что такое... странник? Странный человек... непохожий на других... Ежели он - настояще странен... что-нибудь знает... что-нибудь узнал эда-кое... не нужно никому... может, он и правду узнал там... ну, не всякая правда нужна... да! Он - про себя ее храни... и - молчи! Ежели он настояще-то... странен... он - молчит!

KOSTILIOV: Doncs, què, si no? Un rodamón què és? Un home estrany, un home que no és com els altres. Si és un pelegrí de debò, si sap alguna cosa d'aquelles que no serveixen per a res —pot haver trobat la veritat, qui sap, encara que no

11. Totes les traduccions que apareixen entre claudàtors són propostes de traducció literal dels autors de l'article.

12. *Strànniki* o *beguní*: moviment religiós contestatari, vinculat als vells creients, que apareix al final del segle XVIII.

sempre la veritat és necessària, que calli i se la guardi—, doncs si és un pelegrí de debò calla i no diu res.

El joc de paraules es perd en aquesta versió. El joc es basa en les similituds fonètiques i semàntiques de diverses paraules i inclou el culturema *странник* (*strànnik*), que aquí es tradueix per *rodamón*, la forma curta substantivitzada *странен* (*stranen*), que aquí es tradueix per *pelegrí* i l'adjectiu *странный* (*stranni*), que es tradueix per *estrany*.

En la revisió prèvia a la recent posada en escena dirigida per Portacelli, Helena Vidal, preguntada per la possibilitat de trobar una variant de traducció, proposa:

Es pot, i jo ara ho faria. Quan Kostiliov diu a Lukà: «tu ets un vagabund, un pelegrí». Diu Kostiliov: «Un rodamón què és? Un home estrany, un home que no és com els altres». Jo aquí hi escriuria: *Un pelegrí què és? Un home peregrí*. Per què *pelegrí/peregrí*? Perquè en rus juga: *strànnik / stranni*. No només hi juga, és que hi ha relació. *Strànnik* (pelegrí) és el qui és estrany, el qui viu d'una manera diferent dels altres, caminant pel món (cf. *stranà* — *país*). I en tot el paràgraf hi ha un joc en aquest sentit, aquest cas és d'un culturema que jo traduiria. No hi deixaria *strànnik*, evidentment, però sí que miraria de jugar-hi. Sempre que es pugui fer, és clar. Però *pelegrí/peregrí* es pot fer.

4.4. Expressions col·loquials i fraseologismes:

4.4.1. El cas txort

Antigament, en la cultura russa popular, *txort*, que literalment se sol traduir per *diable* o *dimoni*, era un mal esperit representat per un home amb banyes, potes i cua. Actualment la paraula també s'utilitza com a renec i en algunes frases fetes i refranys. Helena Vidal distingeix els punts en què s'utilitza com a part d'una frase feta i els punts en què no, i insisteix que cal adaptar la traducció en cada cas perquè no hi ha un paral·lelisme exacte entre *txort* i *dimoni*. En català no se sol dir *vés al diable*, però *què dimonis*, sí. A més, també cal tenir en compte que té un ús molt més freqüent en rus. Per tant, els mecanismes de traducció en català són diversos.

En la vida quotidiana s'utilitza freqüentment l'expressió *k txortu*, amb la preposició *k* i datiu de direcció. En l'obra es troben els següents exemples:

Актор. К черту Василису! [Al diable la Vassilissa]
 ACTOR: Que se'n vagi al diable, la Vassilissa aquesta!

Клец. Пошел к черту! [Vés al diable]
 KLIEIX: Vés a fer punyetes!

Пепел (сердито). Подите вы к чертям... да и с ней вместе! [Vosaltres, aneu als dimonis... i tots amb ella!]
 CENDRA (Enfadat): Aneu a pastar fang, tots plegats!

Respecte a les variants *vés-te'n al diable*, *vés a fer punyetes* o *vés a pastar fang*, totes tres força equivalents pel que fa al significat, tant Jordi Bordas com Helena Vidal esmenten en les entrevistes, sense que això impliqui que estarien disposats a fer-ne ús en aquesta obra concreta, l'expressió col·loquial actual *vés-te'n a la merda*.

En altres contextos sintàctics, els traductors trien variants com:

Пенел. [...] Старый черт... [Vell diable]

CENDRA: [...] Coi d'home, [...]

Quan fa referència directa a una persona per qualificar-la, com en aquest cas, en lloc de traduir-la per *vell dimoni*, una traducció literal, els traductors opten per *coi d'home*, que trasllada d'una manera molt viva i natural al català la idea de l'original.

Com a interjecció, es pot traduir per *carai* i, de fet, aquest recurs és molt recurrent. En funció del context, s'hi pot afegir un *Ai* amb signe d'exclamació, que dóna més força a l'expressió:

Барон (успокаиваясь). Черт тебя возьми... [Que t'agafi el diable]

BARÓ (tranquil·litzant-se): Ai carai!

De vegades l'equivalència entre els idiomes és més clara perquè l'ús de la paraula ha tingut un procés semblant en l'altra llengua, com es pot veure en el cas següent:

Сатин. [...] Я сегодня - добрый... черт знает почему!.. [Avui sóc bo... el diable sap perquè!]

SATÍ: [---] No sé què dimonis em passa, avui, que sóc bo...

També es tradueix a través de girs interpretatius que es formen amb al·lusions al context:

Барон (разводя руками). Черт знает, как она... [El diable sap com ella...]

BARÓ (Arronsant les espatlles): Noi, no sé pas com ha anat...

En aquest cas, emmarcat en una discussió sobre una carta que ha desaparegut en el joc, el *noi* i una frase autoexculpatòria (el Baró ha fet trampes), interpreten l'expressió que prové de *el diable sap*, però que ara expressen *qui sap* o *vés a saber*.

En el següent cas, pel context, en què Nataixa sospita que Cendra i Vassilissa s'haurien posat d'acord per matar Kostiliov, l'expressió *Alça aquí!*, amb què Satí fa entendre que Nataixa ha perdut l'oremus, també és molt il·lustrativa:

Сатин. Вот так... черт! [Doncs... dimoni!]

SATÍ: Alça aquí!

4.4.2 *El cas edaki*

El pronom demostratiu *edaki* ha caigut en desús. Literalment es pot traduir per *aquest*, però introdueix el matís de *dolent, anormal, mal fet*. Aquest cas és un dels més representatius a l'hora de traduir a través de la interpretació i la compensació. Tal com explica Helena Vidal, hi ha moments que és del tot impossible traduir literalment i es fa absolutament necessari abstreure's de la paraula concreta de l'original. En la rèplica *malo li... edakikh-to [que potser n'hi ha poques, com ella?]*, la traducció diu *deixa-la estar...*, que és un interpretació en funció del context, que reexplica la intenció de fons del parlant.

En el cas *nitxegó edak ne videt [així no se'n veurà res]* la traducció dóna *d'aquí no en sortirà res*. Helena Vidal insisteix que l'important no és si es tradueix el mot o no (aquí, en funció d'adverbi), sinó el caràcter de l'expressió col·loquial. En aquest cas la traductora considera que la traducció té un to més neutre que l'original, però que, en tot cas, el context manté l'equilibri del to a través de compensacions entre les diferents rèpliques.

5. Conclusions

Com a fenomen traductològic, *Els baixos fons* és el resultat de la convergència d'una sèrie de factors que el fan únic en la història de la traducció literària directa del rus al català. D'una banda, la burla dels mecanismes de la censura franquista, els quals, si bé en aquella època experimenten un procés relatiu i arbitrari d'obertura, passen del tot per alt, per motius que encara avui no tenen una explicació definitiva, la posada en escena i l'edició d'una obra que emmarca la vida quotidiana de les classes subproletàries i que és elegida per commemorar el centenari d'un autor paradigmàticament soviètic, precisament perquè se centra en un context prerevolucionari. Tot això, amb una voluntat palesa d'establir un paral·lisme que ha de respondre a l'esperit de la intel·lectualitat progressista catalana. De l'altra, suposa l'encàrrec d'una traducció a quatre mans, una experiència grata tant per a Vidal com per a Bordas, feta expressament per a l'ocasió, amb el rerefons del debat sobre el model de llengua entre fabriques i renovadors, i condicionada pel caràcter intrínsec del text teatral que obliga els traductors a posicionar-se sobre el receptor final de la seva tasca: el lector potencial de l'edició o l'espectador efímer i localitzat de l'obra.

I, finalment, s'enfronta a l'especificitat del mitjà d'expressió dels personatges, vinculat, en primer lloc, a la significativa russicitat, tant cultural com lingüística, de l'original, i, en segon lloc, a una parla col·loquial i vulgar característica que cal traslladar a la complexa realitat lingüística del català dels anys seixanta. L'encàrrec es produeix sota unes directrius lingüístiques determinades donades pel director: un exercici d'equilibri entre la fidelitat a l'original, la normativitat del català i la necessitat d'acostar-se a l'espectador. L'estudi de la traducció d'*Els baixos fons*, doncs, il·lumina la riquesa de mecanismes de què fan ús els traductors per tal de conservar aquests tres elements i documenta, alhora, la complexitat del procés d'una traducció feta a quatre mans, que supera la qüestió específicament lingüística.

Tant els traductors, com el director de l'obra i la nota de Fàbregas a *Serra d'Or* testimonien l'èxit i la satisfacció de l'empresa. Helena Vidal, que assistí a l'estrena, explica que l'obra va ser «molt ben representada i molt ben rebuda». Jordi Bordas, en el doble paper de traductor i actor, subratlla l'impacte que va tenir entre la intel·lectualitat catalana i la bona reacció del públic. I Fàbregas, que elogia la posada en escena i l'escenografia de Fabià Puigserver, conclou que l'obra «tingué una aflluència de públic fins ara desconeguda» (Fàbregas 1968: 73).

Referències bibliogràfiques

- (1968). *Teatre Popular*. Barcelona: Edicions 62.
- BACARDÍ, M. (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum&Trilcat.
- CATASÚS, L. (1999). «Francesc Nel·lo i German». *Assaig de Teatre*, 21-22-23, p. 231-243.
- FÀBREGAS, X. (1968). «El centenari de Gorki a Catalunya». *Serra d'Or* (maig), p. 71-73.
- FIGUEROLA, J. (2011). «Entrevista a Josep M. Güell». *Quaderns. Revista de Traducció*, 18, p. 249-266.
- FORMOSA, F. (1968). «Pròleg». *Teatre Popular*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-21.
- GORKI, M. (1971). *Els baixos fons*. Barcelona: Edicions 62.
- (1972). *Ízbrannie proizvedénia v triokh tomakh*. Moskvà: Khudójestvennaia literatura, tom 3.
- (1966). *The Lower Depths (Na dne)*. Letchworth, Hertfordshire: The Library of Russian Classics. University of Illinois.
- NEL·LO, F. (1971). «Epíleg». GORKI, M. *Els baixos fons*. Barcelona: Edicions 62, p. 283-284.
- SAN VICENTE, R. (2011). «Els traductors que venien de la URSS». *La traducció i el món editorial de postguerra*. Lleida: Punctum&Trilcat, p. 11-21.
- ZABOKLICKA, B. (2013). «Praktyka i dydaktyka tłumaczenia literackiego w dwujęzycznym tandemie». *Między oryginałem a przekładem*, 19-20, p. 141-151.