

Traduir per al teatre¹

JEAN-JACQUES ALCANDRE

Universitat de Ciències Humanes d'Estrasburg

Entre els múltiples dominis on s'exerceix l'activitat traductora, el teatre ens apareix com un camp particularment delimitat i específic. Per tal de prendre'n consciència, cal subratllar la particular característica de la creació teatral, ja que aquesta és a la vegada text i representació. Lluny de ser anodina, aquesta doble existència del fet teatral dicta, ben al contrari i en gran mesura, el comportament del traductor que treballa en aquest domini.

La primera característica del text teatral és que no ha estat concebut per a bastar-se a si mateix, sinó que està esperant a ser representat. En la major part dels casos es tracta de diàlegs i monòlegs anotats segons l'ordre de les preses de paraula, que seran adoptats quan els personatges prenguen vida en escena. I fins i tot si en el teatre del nostre segle trobem algunes formes en les quals el diàleg és abolit en benefici d'un desenvolupament textual ininterromput (per exemple en algunes peces d'Heiner Müller), no deixa de ser veritat que aleshores es tracta igualment d'una presa de paraula que ha de ser portada a escena, per més llarga que siga (com és el cas de *Rivage à l'abandon*).

Aqueixa espera de la concreció escènica és remarcada dins l'estructura del text teatral amb la presència de les indicacions escèniques. Per descomptat, aquestes indicacions no són exhaustives i recalquen allò que, a l'autor, li sembla útil —àdhuc indispensable— d'assenyalar als futurs artífexs de la representació. El traductor de teatre ha de tenir compte, doncs, de l'heterogeneïtat del text teatral (diàleg/indicacions escèniques), tot tractant com cal allò que pertany a la presa de paraula i allò que presta suport a la concreció escènica, i que pren la forma de notes o d'exhortacions més o menys lapidàries («*Una pausa*», «*Corrent darrere d'ells...*») en principi sense pretensió estilística. El traductor no ha de desatendre aquestes indicacions escèniques, i en cap dels casos li pertoca decidir sobre la necessitat o el caràcter superflu de la seua traducció. I això per bé que els artífexs de la representació estiguen autoritzats a no respectar-los i que, d'altra banda, no deixen d'exercir aquest dret de creació escènica autònoma, i qualsevulla que siga la llibertat del lector d'obres dramàtiques de deixar-se ajudar o no per elles per tal de nodrir la seua construcció imaginària durant la lectura. Les indicacions escèniques porten d'alguna manera les traces de la posada en escena elaborada imaginàriament per l'autor en el moment de concebre el text dramàtic. Aquest treball d'elaboració escènica virtual forma part del text teatral i ha de ser respectat com a tal, més encara quan les indicacions escèniques d'una obra porten la marca pròpia d'un autor i/o d'una època determinada. Així, són molt rares a la tragèdia clàssica francesa (només hi ha una indicació a *Fedra*, a l'Acte I, escena 3: «*Ella s'asseu*»), però per contra

¹ Traducció del francès de Joan Verdegall.

són molt abundants en certes peces naturalistes alemanyes i poden esdevenir l'element preponderant o fins i tot únic del text teatral, com es produeix en certes obres de S. Beckett o de P. Handke. D'ací es dedueix que el tractament de les indicacions escèniques respon igualment a una opció artística i que un tractament negligent o amb llagunes del traductor respecte d'aquestes hauria de ser considerat com a mutilació de l'obra original.

El segon element constitutiu de l'obra teatral està compost, com acabem de constatar, per un text escrit en espera de l'oral. Cada fracció del que anomenarem –per simplificar– el diàleg ha estat composta, en efecte, per a *ser dita* en escena per un actor que es fa càrrec d'un paper determinat amb l'ocasió de qualsevulla realització de l'obra dramàtica considerada. Perquè la vocació del text teatral és de ser representat amb ocasió de cada acte de concretització escènica. Per tal de fer-ho, els artífexs de l'espectacle teatral fan entrar en acció éssers humans que assumeixen uns papers en un espai compost i un temps distribuït segons les necessitats del desenvolupament dramàtic. Així doncs, al contrari del que passa amb la literatura i les arts audiovisuals, l'espectacle teatral presenta la particularitat de treballar potencialment amb tots els elements constitutius de la realitat concreta i del comportament humà, tot marcant-los amb el segell particular de la ficció dramàtica, perquè l'univers de l'espectacle teatral posseeix totes les característiques de la realitat concreta, i és a la vegada real i construït; és nostre i se'ns escapa.

Aquesta estranya mescla de proximitat i d'allunyament contribueix a fixar gran part de les exigències que estem en condicions de fixar per a la traducció teatral. Remarcarem en especial que el traductor no pot en aquest cas consagrar-se únicament a assegurar la correcció lèxica i sintàctica, així com la coherència semàntica de la versió traduïda que proposa a partir del text teatral original. Com que les situacions dramàtiques presenten, tant en el text com durant el desenvolupament de l'espectacle teatral, comportaments humans individuals (la majoria de les vegades enfrontats els uns amb els altres), la transposició d'una llengua a una altra ha de considerar la situació d'enunciació i de comunicació presentada al text, així com considerar-la en l'elaboració de la traducció. El matís irònic d'una rèplica, l'expressió d'una correlació de forces a través del discurs, per exemple, estan inscrits dins del diàleg. No hi ha certament cap diferència respecte a les altres formes de la traducció literària, excepte aquesta: el «dret a l'error» del traductor en el teatre pel que fa a l'avaluació dels diàlegs en una perspectiva pragmàtica és (o cal dir que hauria de ser) tan limitat com siga possible; perquè una traducció desnivellada respecte a la situació d'enunciació té –efectivament– conseqüències desastroses quan el text coneix la seua realització concreta en el marc de la representació. Es tracta, per tant, d'un sistema semiològic complex, en el qual el text parlat només és un dels elements significatius, al costat dels gestos, la mímica, la proxèmica, però també dels elements de decoració, dels accessoris, de la il·luminació, etc. El llenguatge dramàtic forma un tot, com ho mostra l'exemple següent: en el quadre XII de *La vida de Galileu* de Bertolt Brecht, el gran inquisidor vol convèncer el papa Urbà VIII que la condemnació de Galileu és ineluctable. El Papa no pot fer-se'n a la idea; recorda que ha estat el cardenal Barberini, lliberal, apassionat per la ciència i amic i protector dels investigadors. S'hi resisteix, doncs, al començament del quadre de forma violenta ben poc protocolària («No, no, no!»... «No trencaré les taules d'aritmètica. No!»). Però B. Brecht precisa que al llarg d'aquesta audiència hom vesteix el Papa, fins que es troba definitivament revestit dels seus hàbits sacerdotals al final de l'escena. Aquest significant és l'element

portador de tota la seqüència que veu com l'«home Barberini» coincideix a mesura que avança l'escena amb la seua funció oficial al si de l'Església. Succeeix la mateixa cosa amb el mode d'expressió d'aquest personatge, que passa progressivament de l'expressió no protocolària i colèrica que acabem d'esmentar a una sentència papal certament prudent, però que satisfà el gran inquisidor: —«*El papa*: A tot estirar, que li ensenyen els instruments. — *L'inquisidor*: Amb això, n'hi haurà prou, santetat. El senyor Galileu és un expert en matèria d'instruments» (Brecht, 1975: 120, 123). El que fa Bertolt Brecht és afermar en el text aqueixa evolució del vestit i de l'expressió. El traductor d'aquesta seqüència ha de tenir en compte aquesta intenció dramàtica en les seues opcions de traducció i preparar així la inserció del text traduït dins del sistema semiològic complex de la representació.²

De la mateixa manera, la concreció escènica programada del text teatral traduït ha d'aconseguir que el traductor estiga especialment atent als nivells de llengua, la diferenciació dels quals porta una part no menyspreable de la significació dins de la creació dramàtica i escènica. El criat de Molière o de Marivaux no s'expressa com el seu amo, fins i tot quan s'esforça per imitar-lo, i els burgesos planers de les obres dramàtiques de Lenz no utilitzen el mateix registre de llengua que els representants de les classes més elevades (*Els soldats*, *El preceptor*), i podríem multiplicar els exemples d'aquest tipus fins a l'infinit. Així mateix, cal prestar especial atenció a les obres dramàtiques en les quals l'expressió dels personatges (o d'alguns personatges) porta la marca d'un dialecte o d'una llengua regional. Pensem principalment en les problemes de traducció que presenten el *Volksstück* (teatre popular) d'Ödön von Horvath o de F.X. Kroetz, o les comèdies de Carlo Goldoni. Es tracta, per tant, de transposar en la llengua meta l'efecte de particularitat o d'estranyesa del diàleg inicial, sense deixar-se emportar no obstant això per la transposició en formes dialectals o regionals de la llengua de traducció que estarien artificialment enganxades al text original.

Així doncs, com que el text teatral és a l'espera de l'escena, viu de la relació que manté —potencialment i realment— amb els significants espectaculars no textuals. La vigilància que es demana al traductor és necessària perquè no trenque aquestes connexions, com acabem de mostrar. Tanmateix, és veritat que aquesta tasca és molt complexa i que el traductor de teatre es troba enfront d'unes opcions que esdevenen molt més difícils quan l'autor practica un joc subtil amb el llenguatge del text teatral i de la representació. Al respecte, podem citar l'exemple de Thomas Bernhard i referir-nos a un cas concret: la traducció de l'*Emmanuel Kant*. En aquesta peça, el filòsof es troba en un paquebot que el duu a Amèrica, acompanyat de la seua esposa i del seu lloro parlador Friedrich (= Hegel), i això amb la finalitat de ser operat dels ulls, atès que unes cataractes l'han privat pràcticament de la vista. La significació metafòrica d'aquest viatge, evidentment imaginari, és clara: Thomas Bernhard exhibeix en escena el filòsof més representatiu d'un pensament alemany i europeu caracteritzat al final del seu camí per la seua quasiceguetat i el seu desencert. En trobar-se sense alè, aquest pensament no té més remei que sotmetre's a una Amèrica a la qual gegantisme i competència tècnica li asseguraran una supremacia mundial. D'altra banda, no són els seus col·legues nord-americans de les universitats els qui acullen E. Kant

² Després, mitjançant la seua posada en escena, el director és lliure de seguir o no el text dramàtic en la interpretació que dona de l'obra.

en la darrera escena de l'obra, sinó, segons les indicacions escèniques, els metges i infermers d'un manicomi de bojos de Nova York, els quals s'adrecen a ell i li pregunten: «Professor Kant?», a la qual cosa aquest respon amb orgull «M'heu reconegut!» (podem traduir igualment «M'han reconegut» si suposem que E. Kant s'adreça als que l'envolten) (Bernhard, 1989: 134). Tanmateix, el més important no es ací sinó a la versió alemanya d'aquesta rèplica: «Sie haben mich *erkannt*», en la qual el lector o espectador alemany no pot deixar de reconèixer fonèticament el nom del filòsof Kant. Considerada en aquest segon grau, cal analitzar la rèplica a partir de la partícula «er-», que marca en alemany el resultat de l'acció acomplida; portada a l'extrem, «erkan(n)t» suggereix aleshores la idea que el filòsof ha arribat així fins a l'extrem d'ell mateix, allà on troba la impotència intel·lectual, la bogeria i la reclusió... als Estats Units (l'última indicació escènica indica que «*el metge agafa del braç Kant i se l'enduu. Els infermers els segueixen*»). Hem vist ací que el joc entre el llenguatge i l'escena bloqueja de vegades el sentit immediat i les connotacions d'una seqüència, fins al punt de fer que tota transposició resulte gairebé impossible.³ Ara bé, es tracta d'una darrera rèplica decisiva envers la qual tendeix tota la peça de Thomas Bernhard, i no solament d'un joc de paraules de gustos dubtosos.

La importància per al traductor d'aquesta simbiosi entre el text i la realització escènica és encara més clara en el quadre setè de la darrera obra d'Heiner Müller: *Germania 3*. El títol d'aquest quadre, que succeeix en un despatx de la direcció del Berliner Ensemble alguns dies després de la mort de B. Brecht (*Die Maßnahme 1956*), estableix en efecte un doble sistema de referències. La primera remet a la peça didàctica de Brecht (*Die Maßnahme*), més coneguda pel títol *La decisió*. Amb cruel ironia, doncs, H. Müller situa aquest quadre sota el signe de la peça didàctica del 1930, en la qual Brecht enuncïava amb enorme acuitat, però també amb rigidesa el problema de la ferma determinació de l'acció revolucionària i de l'acceptació de la mort com a sacrifici en benefici de la causa de la revolució. No obstant això, un segon sistema de referències remet a la situació concreta de la seqüència central d'aquest quadre. En referir-se a una anècdota real contada igualment en la seua autobiografia *Guerra sense batalla*, H. Müller ens mostra l'escultor Fritz Cremer acostant-se al Berliner Ensemble amb un motle del taüt que li han encomanat per a B. Brecht... perquè se li ha oblidat de prendre-li les mides (Müller, 1996: 195-196). Aleshores, Helene Weigel demana a un obrer de la talla de Brecht que es gite dins el taüt per fer una prova, cosa que es fa de seguida. Per tant, al costat i fins i tot més enllà de la referència a *La decisió* hi ha igualment la relació que s'estableix amb aquesta macabra però també simbòlica «presa de mida», cosa que significa també el títol del quadre si descomponem el substantiu (*Die Maß-nahme*). Els traductors de la versió francesa (Jean-Louis Besson i Jean Jourdeuil), excel·lents coneixedors també de la pràctica teatral, han privilegiat aquesta significació tan fortament present en el text, així com el desenvolupament escènic potencial a l'hora d'establir

³ Una possible transposició seria: «M'heu quantificat» [kantificat], però en aquesta proposta de traducció desapareixeria el primer sentit de la rèplica.

la seua traducció del títol: «*La prise de mesure 1956*» (Müller, 1996: 42, 52-54).⁴ En actuar d'aquesta manera, la referència a *La decisió* i la polisèmia inicial del títol desapareixen, però resulta inevitable en el cas evocat ací.

Una última observació –essencial– s'imposa a tall de conclusió: el text de teatre no té vocació de ser fix ni definitiu, sinó que és retreballat contínuament, reavaluat a la vista de les posades en escena i representacions que ha conegut i coneixerà al llarg del temps. En són testimoni les nombroses adaptacions de què han estat objecte els textos teatrals més diversos: reorganització estructural, talls, afegiments textuais, recomposició a partir de les diferents versions d'una obra, actualització, etc. Per tant, no hi ha cap raó perquè siga d'altra manera per a la traducció teatral, fins i tot quan aquesta és respectuosa en extrem amb el text d'origen. Cada posada en escena d'un text teatral n'és, en efecte, una nova avaluació segons l'època en la qual transcorre, dels mitjans tècnics i de l'aparell escènic que fa servir, de les tendències dramàtiques i escèniques a les quals fan referència o s'oposen els creadors de les representacions. La traducció per al teatre forma part d'aquest ampli moviment de creació i, per a quedar-ne convençut, només cal comparar les versions traduïdes successives d'una obra dramàtica. Constatem aleshores que el traductor d'una obra teatral per a unes representacions donades n'és, en certa mesura, el primer adaptador i dramaturg. Les opcions de traducció determinen, per tant, la futura posada en escena i interpretació, fins al punt que la lògica demanaria que cada nova creació escènica fóra acompanyada, si més, no d'una avaluació crítica, o encara millor, d'una reescriptura completa del text traduït.

A fi de mostrar la importància d'aquesta fase de traducció en la creació dramàtica, resulta interessant citar un exemple típic però revelador: la traducció anglesa de *La vida de Galileu*, que constituïx la segona versió (de tres) d'aquesta peça. Bertolt Brecht la va concebre durant la fase del seu exili als Estats Units juntament amb l'actor Charles Laughton, en unes condicions que són reveladores de la vocació escènica i de la capacitat creadora de la traducció teatral. Bertolt Brecht va reunir les seues notes sobre aquesta experiència en els seus *Escrits sobre el teatre*, sota el títol *El Galileu de Laughton*. Alguns passatges significatius d'aquest assaig seran la més aclaridora de les conclusions (Brecht, 1963: 228-230):

Ens havíem acostumat a trobar-nos per a treballar a la gran residència de Laughton, la qual dominava l'Oceà Pacífic [...] Ell organitzava lectures d'obres de Shakespeare [...] per a les quals es preparava durant quasi dues setmanes [...] Es tractava d'exercicis que prosseguia de vegades en les més diverses direccions [...] El fet éra que necessitàvem aquella diversitat d'exercicis. Com que ell no parlava ni una paraula d'alemany, ens havíem de posar d'acord sobre el gest fonamental de les rèpliques; de tal manera que jo representava en dolent anglès o fins i tot en alemany les seqüències [de *Galileu*] que ell representava immediatament al seu torn de nombroses maneres diferents en bon anglès, fins que jo poguera dir: ja ho tenim. Aleshores, ell anotava acuradament a mà el resultat. Guardava durant alguns dies en la memòria algunes

⁴ La traducció precisa d'aquest títol no és una qüestió supèrflua, en la mesura que els títols dels quadres són susceptibles d'aparèixer en escena en les representacions de peces de H. Müller.

frases, fins i tot moltes, i les modificava continuament [...] Així va fer modificacions importants de l'estructura d'escenes senceres o de l'obra en conjunt [...] La lamentable circumstància que feia que un dels traductors no dominara gens l'alemany i l'altre molt poc l'anglès va imposar, com podem constatar, el joc teatral com a mètode de traducció. Ens veiem forçats a fer el que alguns traductors més proveïts pel que fa al domini de les llengües estarien ben inspirats de fer ells també: traduir gestos. La llengua esdevé teatral en el moment en què expressa el comportament dels locutors els uns envers els altres.

BIBLIOGRAFIA

- BERNHRAD, T. (1989): *Emmanuel Kant*, París, L'Arche (de la traducció francesa de C. Porcell i M.F. Demet).
- BRECHT, B. (1963): *Schriften zum Theater*, IV, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1975): *Théâtre complet*, París, L'Arche.
- MÜLLER, H. (1996a): *Germania 3*, París, L'Arche.
- (1996b): *Guerre sans bataille*, París, L'Arche (de la traducció francesa de M. Deutsch i L. Bernardi).