

VEUS ESPARSES I FRAGMENTADES SENSE PEDESTAL.  
SOBRE LA INTERFERÈNCIA.  
SOBRE LA TRADUCCIÓ EN GENERAL  
I SOBRE LA POESIA ESLAVA EN CONCRET

Simona Škrabec

Certes formes, com el quadrat, poden ser plenes de color, però no *són* de cap color. Per això, «potser el dibuix és la més pura/forma de pintura/el dibuix és ple/de pur buit». En suma, només aquests formes bàsiques mantenen la seva identitat en aquesta Praga falsejada.

Josep A. Ysern, 2010

**Mimetisme del discurs dominant**

La traducció es confon sovint amb una mena d'operació, com si allò que és incompreensible perquè està escrit en una altra llengua pogués ser reproduït ara i aquí en una forma nostrada, fàcilment assumible, gens estranya. Donem per descomptat que la traducció neta, clara i definitiva és possible. La paradoxa més gran és que la traducció d'un text literari, de fet, sempre és definitiva. Tot text «girat» d'una llengua a l'altra, trasplantat d'un indret a l'altre, un cop publicat esdevé un cos autònom i funciona com una obra literària independent que es torna a envoltar dels seus propis lectors, adeptes, detractors.

Ja en 1978, Itamar Even-Zohar va constatar que no hi havia «cap consciència que la literatura traduïda pogués formar un sistema literari particular».<sup>1</sup> Les coses s'han certament mogut des d'aleshores, però la confusió sobre la posició de la literatura traduïda encara és un tema ben esmunyedís. No hi ha dubte, però, que en la traducció s'hi concentra el potencial d'innovació de qualsevol literatura. Aquesta és la raó que no puguem pas traçar

---

<sup>1</sup> ENVER-ZOHAR, Itamar. *Polysistem Studies*. Número especial de *Poetics Today*, vol. 11, núm. 1 (1990), 45.

una línia gaire clara entre allò que podríem considerar un escrit original i una traducció. Els autors literaris —sobretot els poetes— utilitzen la traducció per esmolar les seves eines de creació, però no només en el sentit d'un exercici anodí comparable amb un dibuix a carbonet per esbossar un gran fresc o una pintura a l'oli.

La traducció i la creació literària estan unides amb un jou molt més interessant. Els autors d'avui han rebut en herència el sonet o la novel·la com a formes precises, comprovades infinites vegades. No els calia inventar ni la mal·leable estructura de la narració sobre el món modern ni tampoc descobrir que els catorze versos exactes són suficients per expressar els pensaments filosòfics més sofisticats. La traducció literària no té res a veure amb la cerca d'equivalents mot per mot, això resulta bastant evident. Menys visible és, però, que les interferències més influents entre les cultures literàries són aquests esquelets de formes buides, la manera d'organitzar l'escriptura. Quan un poeta escriu el seu propi sonet, traça el seu gest pautat amb anterioritat damunt d'un paper. No és ben bé la traducció, però s'hi acosta. Sense models previs, sense referents, l'originalitat i la creativitat serien, de fet, molt més difícils d'aconseguir.

Els sistemes literaris necessiten la traducció sobretot quan són encara immadurs i no del tot desenvolupats o bé quan creixen a l'ombra, en la perifèria. En aquests casos, la traducció és bàsicament unidireccional. S'importen els models des de cultures consolidades, però aquestes en canvi romanen sordes a tot allò que passa als marges. Emular les fórmules que tenen un prestigi adquirit als grans centres de cultura serveix a tots els altres per cimentar els fonaments de la cultura literària pròpia. Un exemple dels models importats seria la cultura francesa, que es va convertir, per a pràcticament tota la perifèria europea, en «la font permanentment i assequible de conceptes». Hi podem constatar que aquest poder cultural acumulat es perpetua fins i tot després del declivi polític.<sup>2</sup>

Tots els polisistemes, fins i tot els més ramificats i consolidats, fan l'ús de la traducció quan entren en una època de crisi. En els moments de desconcert, a tots ens agrada «aprofitar l'experiència dels altres», en definitiva.<sup>3</sup> Les crisis literàries sovint esclaten quan els models convencionals deixen de ser interessants per a les generacions més joves i llavors cal trobar noves maneres d'escriure. La inspiració certament podria provenir de models forans, però això curiosament no passa sempre. Les obres traduïdes, gràcies a preferir l'aurèola d'uns clàssics indiscutibles perquè s'han comprovat en tantes altres circumstàncies, poden esdevenir el baluard del gust tradicional. La presència i consolidació

---

2 ENVER-ZOHAR, *Polysistem Studies*, 64.

3 ENVER-ZOHAR, *Polysistem Studies*, 47.

de textos canònics poden frenar els canvis i no permetre cap evolució. Una cultura perifèrica que importi tots aquests models forans, tendeix a ossificar-los en la producció literària pròpia, a simplificar-los, a regularitzar-los, a convertir-los en patrons cada cop més elementals perquè siguin més fàcils de calcar. Els models que en la cultura original ja han esdevinguts caducs troben una nova vida a les perifèries que tendeixen a buscar referents en les fases anteriors perquè aquestes tenen més prestigi acumulat.

Tot i que aquestes tendències d'estandardització i el gust arcaïtzant en la traducció són prou pronunciades, la literatura traduïda també pot convertir-se, exactament a l'inrevés, en un incentiu per explorar opcions inaudites i que els traductors s'aventurin molt més enllà de les opcions previstes. Llavors la traducció pot ser una part molt activa del procés que genera models nous, primaris.<sup>4</sup>

Davant de les traduccions mostrem sovint aquella actitud pragmàtica —«si els llibres traduïts existeixen, aprofitem-los, doncs»—<sup>5</sup> que van il·lustrar amb tant d'encert Susan Bassnett i André Lefevere en un volum breu de contribucions disperses que, tanmateix, amb el temps es va convertir en un llibre de referència. A *Translation, history & culture*, de 1990, els editors anunciaven un gir de percepció que amb els anys efectivament es va produir. L'element bàsic amb el qual hem d'operar quan parlem de la traducció no és ni la paraula, ni tan sols el text, sinó directament la cultura.

Val la pena que recordem l'anècdota amb la qual Bassnett i Lefevere arrenquen la seva reflexió. A *Sodoma i Gomorra* Marcel Proust es diverteix descrivint la seva pròpia àvia, que no pot suportar la nova versió de l'*Odissea* d'Homer ni els canvis en la transcripció dels noms dels protagonistes de *Les mil i una nits*. Mme Amédée estava acostumada a unes determinades convencions i no podia sofrir que la «familiaritat immortal» d'un nom com Odisseu fos substituïda pel «barbàric» Ulisses. Aquesta simpàtica lectora demostra un fet innegable, la nostra vida està regida per convencions i quan ens acostumem a una determinada manera de procedir, totes les altres ens semblen més aviat intolerables.

L'entusiasme dels filòlegs per transvasar les paraules d'una llengua a l'altra de manera cada cop més acurada no és fàcilment contagiada a la resta dels lectors. Cada convenció ha de lluitar la seva petita guerra per consolidar-se. En el cas que ara ens ocupa ens podríem estendre interminablement sobre com transcriure, adaptar, transliterar o simplificar els noms dels autors eslaus i els personatges que pul·lulen als seus escrits. Reconèixer Ulisses sota les diverses disfresses que pot adoptar la transcripció del seu nom

---

4 ENVER-ZOHAR, *Polysystem Studies*, 51.

5 BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (eds). *Translation, History & Culture*. Nova York: Cassell, 1990, 2.

és bufar i fer ampolles al costat de les vacil·lacions sobre com reproduir els noms de les llengües que utilitzen l'alfabet ciríl·lic o com adaptar les nostres màquines d'escriptura i impressió perquè puguin reproduir tota mena de signes que «adornen» les lletres dels pobles eslaus que utilitzen l'alfabet llatí. Quan travessem fronteres cap a indrets poc freqüentats, tot esdevé qüestionable. Com no he hagut de lluitar, jo mateixa, perquè els editors em respectessin el barret invertit sobre la essa del meu cognom, no pas per mi, perquè amb els anys aquests detalls comencen a ser del tot prescindibles, sinó perquè allò que era vist com una anomalia esdevingui un tret usual i comprensible. Costa aconseguir la simple acceptació que a altres indrets les coses es fan d'una altra manera.

Darrere la ingènua convicció que només hi ha una sola *Odissea* d'Homer digna de ser llegida hi ha l'apropiació d'una traducció determinada com si fos l'únic original imaginable, un original que ens parla directament a cau d'orella i testifica que totes les grans obres de tots els temps han estat escrites, de fet, en la nostra pròpia llengua... I no és pas poca cosa, aquesta confusió! Perquè ens puguem sentir còmodes amb aquest procés de substitució o suplantació de l'original, hem de creure fermament que la traducció sense residu sí que és possible. Allò que ha estat dit en grec fa milers d'anys, pot ser transmès sense més al francès actual i no només això, sinó que la traducció pot ser fins i tot *millor* que l'original. Quantes vegades no haurem sentit a dir aquesta sentida convicció. Aquesta és exactament l'emoció que les traduccions produeixen, ens ofereixen la seguretat reconfortant que allà fora no hi ha res d'incomprensible i així ens permeten fruit sense contenció d'experiències que no ens pertanyen.

La traducció com a suplantació es basa en la convicció que existeix «alguna cosa que flota suposadament entre les llengües en una mena de bombolla d'aire i “garanteix” (res menys que això) que la paraula en la llengua a la qual es tradueix (la llengua d'arribada) de debò equival a la paraula en la llengua de la qual es tradueix (la llengua de sortida)».<sup>6</sup> Aquest suposat nivell superior, aquesta bombolla d'aire on es troben els equivalents exactes per a tots els possibles conceptes, és un recurs útil i pràctic i pot arribar a ser molt afinat, com demostra la capacitat actual de les traduccions automàtiques. La lingüística aplicada efectivament és capaç de produir aquests encerts de traducció precisa perquè opera, no ja a un nivell elemental de traduir mot per mot, sinó a partir d'aquest sofisticat engranatge en el qual els conceptes d'una llengua es transvasen a l'altra a partir del pas per una regió invisible on totes les coses troben el seu equivalent, vàlid per sempre.

---

6 BASSNETT i LEFEVERE, *Translation, History & Culture*, 3.

La literatura, però, sembla no pertànyer a aquest regne de solucions eficients bàsicament perquè la literatura té, més que cap altre producte escrit, una marcada existència històrica. Els textos literaris connecten no només regions distants, sinó també èpoques distants. I aquesta distància, tant la geogràfica com la històrica, s'inscriu dins la traducció com un no-solapament. És impossible ni tan sols pensar en l'existència d'un estàndard absolut que sigui adaptable a tots els contextos. Si segueixo explorant una mica els exemples tan il·lustratius que ofereixen Bassnett i Lefevere, Milan Kundera (Brno, Txèquia, 1929) va ser severament adaptat en la seva traducció a l'anglès perquè el seu estil era massa difícil per a un lector-model anglès. I si l'autor txec traduït no podia ser comprès a la primera, això forçosament havia d'afectar els ingressos de l'editor.

Aquest exemple mostra que el poder no consisteix només en la força bruta i la capacitat de repressió, sinó també que el poder ens inculca els seus models gràcies al fet que ens ofereix productes adaptats a les nostres suposades necessitats, ens promet el plaer instantani i ens proporciona la sensació que tenim accés al saber. El poder del poder és la seva capacitat de produir discurs.<sup>7</sup> Per això, la traducció sovint es converteix en el mimetisme del discurs dominant. La traducció literària no es produeix mai en una bombolla aïllada on la podríem contrastar amb categories lexicals pures, sinó que ve sempre carregada d'intencionalitats.

Quan la pràctica de la traducció va començar a estendre's pel continent al voltant de 1800, la cultura europea començava a perdre la capacitat de comunicació a través del coneixement directe de les llengües cultes. Aleshores la mera possibilitat de traduir del llatí, o del francès, a una altra llengua menor significava una autèntica revolució. La traducció portava el missatge implícit que la cultura i el coneixement havien de ser accessibles i no un privilegi de les capelletes d'escollits. Tota traducció és encara avui part d'aquesta silenciosa revolta contra un saber institucionalitzat que hauria de romandre completament inaccessible per als no iniciats. La traducció trenca les barreres d'exclusió.

És per això que la traducció, de fet, encara és una activitat que provoca suspicàcies. La traducció usurpa el saber privilegiat i amb això usurpa el poder. L'incident produït a Espanya amb l'anul·lació del Premi Nacional de Traducció de l'any 2016 és un exemple flagrant del pànic que el poder té davant de la potència de les llengües que li podrien fer trontollar la seva posició indiscutible. «L'error era majúscul, però ningú no se n'havia adonat», va escriure un periodista per explicar que el jurat havia donat amb sincera alegria el premi al frare carmelita Luis Baraiazarra per la traducció de l'obra completa de santa Teresa

---

7 FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge*. Nova York: Pantheon, 1980, 119.

de Jesús al basc —fins que es va descobrir que aquell premi significaria considerar l'espanyol una llengua estrangera dins el propi estat.<sup>8</sup> El premi va ser anul·lat de manera fulminant i la veritat és que sense gaires protestes. I així l'aparell de l'estat una vegada més havia guanyat la seva batalla per cimentar l'espanyol com una llengua insubstituïble, literalment sagrada. La idea subjacent no és només no cal traduir res aquí, perquè tothom ja ho pot llegir tot en directe en espanyol, sinó que la traducció podria modificar el missatge i això podria fer perdre el control sobre la seva divulgació.

La traducció és i pot ser entesa com un sacrilegi. La supremacia d'una única llengua d'alta cultura a Espanya sembla que hagi quedat així segellada amb lleis inamovibles. Però no, la victòria és només aparent perquè Santa Teresa de Jesús tanmateix pot ser llegida en basc amb el premi o sense. La traducció són exactament aquestes esquerdes que s'incrusten a les roques aparentment més sòlides, unes esquerdes incòmodes i visibles, capaces de penetrar entre les esclatxes com l'aigua, que quan es gela fa esclatar els blocs del granit.

El poder avui es basa pràcticament sempre en la nació en tant que «comunitat imaginada». Per això la traducció sempre està sota sospita com a potencialment perillosa per a la pròpia identitat simbòlica, ja que el contacte amb altres realitats podria trastocar els nostres valors i costums consolidats. Hi ha la por, a vegades gens dissimulada, que el contacte amb altres realitats podria canviar la lleialtat de les persones. Des dels inicis de la traducció literària moderna es poden trobar intents desesperats per protegir la integritat de les identitats simbòliques. El rebuig de la llunyania pot arribar a ser tan visceral com el comentari que va proferir Émile Zola contra l'obra de teatre d'Ernst Blum, ambientada a Estocolm: «...la majoria dels espectadors no podran ni tan sols indicar la posició exacta de la ciutat en el mapa d'Europa».<sup>9</sup> Ibsen i Strindberg certament formen avui part consolidada dels currículums acadèmics d'arreu, però han estat convertits en uns autors sense arrels, integrats dins d'un corpus indestruïble d'obres mestres als quals se'ls nega, curiosament, tota història pròpia.<sup>10</sup>

Només sis llengües d'Europa —anglès, francès, italià, alemany, espanyol i rus— tenen, amb matisos, dret a una història literària pròpia, amb departaments consolidats a les universitats, i els especialistes forans han de ser capaços de concebre les obres escrites en aquestes llengües com a part de llargues, indivisibles cadenes. Totes les altres cultures literàries només trampegen la seva visibilitat, intentant construir la seva identitat, i la seva visibilitat, a

---

8 BONO, Ferran. «Cultura tiene que anular un premio nacional». *El País* (5-11-2016).

9 Citat per ENVER-ZOHAR, *Polysistem Studies*, 64.

10 BASSNETT i LEFEVERE, *Translation, History & Culture*, 24.

partir d'algunes icones indiscutibles, com podrien ser els dos dramàtics escandinaus. Però res arrela realment i sempre estem davant l'amenaça que algun Zola de torn etzibi des d'una tribuna pública per què llegir tot això, si ningú sap ni on es troben aquests llogarets en el mapa d'Europa.<sup>11</sup>

«La llengua no és un problema», sentència André Lefevere. «El problema són la ideologia i la política».<sup>12</sup> La traducció és una de les formes més evidents de producció d'imatges consolidades i és fàcilment convertible en una eina de manipulació. Però el valor de la traducció no és fix, sinó que una traducció tan pot ser potencialment subversiva com també pot ser potencialment conservadora, tal com miraré de demostrar.

Un traductor —aquest mitjancer a vegades tan solitari— suporta moltes tensions, però és vital que aconseguixi maniobrar àgilment entre els sistemes culturals perquè la possibilitat d'aquesta comunicació és el que ens permet entendre el món en el qual vivim: «Al final del segle més violent de la història, quan ens adonem que fins i tot l'aire que respirem pot estar contaminat amb forces que desconeixem i no som capaços de discernir, com més coneixement tenim dels processos que modelen les nostres vides, més esperances podrem tenir en un futur millor.»<sup>13</sup>

### **Les petites literatures i els imperis massa grans**

El moviment nacional a Catalunya, durant tot el segle XX, ha estat mancat d'èxit i s'ha emmirallat en aquesta Europa llunyana com en la terra promesa dels reviscolaments dels pobles oprimits. Però en aquesta «traducció», la fórmula s'ha copiat malament, s'ha simplificat en excés. Aquesta comparació va ser feta amb ganes de clonar uns processos ja realitzats com si es tractés de trobar una fórmula màgica. L'exemple més que flagrant d'aquest procediment coincideix amb el temps precís de la Renaixença catalana. El primer llibre de poesia d'un país eslau mai traduït al català és una curiosa antologia de poesia popular búlgara de 1887.

---

11 La meua traducció de la novel·la de Goran Vojnović, *Yugoslavia, mi tierra* (2017) porta a les guardes un mapa de la República Socialista Federal de Iugoslàvia (1943-1989), contra la meua voluntat expressa d'incloure'l. El criteri dels editors era que la gent d'aquí, encara que sigui culta, no saben situar en el mapa d'Europa una capital com Skopje i el meu argument era que així convertíem una obra que denuncia una guerra pròxima i ben actual en uns esdeveniments que han passat més enllà del món conegut i no cal prendre-se'ls com a part de la nostra pròpia realitat. A més, el mapa que van escollir no està ni tan sols situat dins el mapa d'Europa, així que, per a qui necessiti aquesta mena d'orientació, és francament impossible saber on exactament queden aquestes terres. El més greu és que el mapa no està datat. Els editors, en la seva ingènua ignorància, han convertit la Iugoslàvia articulada pel mariscal Tito, amb tots els seus equilibris i concessions territorials, en un país etern, ahistòric, definitiu. Dol aquesta sensació que la feina que fem al final només serveix per enfortir els tòpics. És molt difícil escapar d'aquesta pressió de Pentorn que intenta convertir cada traducció en el «mimetisme del discurs dominant».

12 BASSNETT i LEFEVERE, *Translation, History & Culture*, 26.

13 BASSNETT i LEFEVERE, *Translation, History & Culture*, 13.

«L'esclat patriòtic de Bulgària escapada del jou turc ha ressonat per tota Europa» escriu l'autor d'un extens text introductorí que difícilment podríem qualificar com un estudi. El «Folklorista Rimayre», aquest és el pseudònim amb el qual firma, va decidir a presentar als catalans «la vella qüestió d'Orient, essencialment tota eslava».<sup>14</sup> L'assaig introductorí ens obsequia amb la llista de tots els pobles que formen part de «la rassa eslava» (sic!) i són aquests: russos, *polachs*, *txechs*, *slovachs*, *weindes*, *serbo-croats*, eslovens i búlgars. Si fem només una ràpida anàlisi superficial veurem com serbis i croats són forçats en una sola entitat, a Rússia més enllà dels russos no hi ha ningú, ni ucraïnesos ni bielorussos i els macedonis estan inclosos dins la categoria de búlgars sense ni parpellejar. Podríem dir que s'entén, ja que som al final del segle XIX i els Balcans tot just comencen a mostrar les seves identitats amagades sota l'opressió turca i també la Rússia tsarista és encara un imperi indiscutible. El cas dels *weindes* —o *windisch* com seria la transcripció correcta en alemany— no pot ser pas atribuït a la desconexió d'un imperi on viuen els «adoradors de Mahoma». Els *windisch* no són altra cosa que els eslovens que viuen a la Caríntia austríaca i aquest nom i aquesta diferenciació tossuda de voler-los a separar de tota relació amb els eslovens ha perdurat fins ben entrat el segle XX. Un assaig tan poètic, i tan fals, com aquell *Adéu del somniador del novè país* de Peter Handke de 1991 pot permetre intuir fins a quin punt els eslovens de Caríntia eren vistos com un poble bast, rèmora d'un passat esvaït, ni tan sols «eslaus», sinó restes d'alguna comunitat tan antiga que podria ser celta, sense cap dret a tenir cap mena d'història pròpia.

La necessitat constant de qüestionar-ho tot és allò que més separa els poetes «eslaus» d'altres poetes que tenen la sort d'escriure en cultures més consolidades i que viuen en territoris amb una història menys convulsa. Reitero que la categoria dels poetes «eslaus» és útil perquè és com un mirall on no descobrim pas als «eslaus» tal com són, sinó a nosaltres mateixos, que els observem des de fora i els volem fer cabre en uns marcs construïts barroerament que o bé resulten massa estrets o bé se'ns solapen constantment. En canvi, una de les lliçons que s'aprenen a les planures de l'est i a les muntanyes d'Europa Central i els Balcans és que allà tothom sap que les fronteres sempre són mòbils.

A l'antologia de la poesia popular búlgara hi trobem una balada sobre els «dotze quineuhons» que van ser abatuts per fer-ne articles de pell. Els animalons canten després de la seva desaparició:

Ay, calleu, calleu, mareta

Axò ray, no 'ns fassi por,

---

<sup>14</sup> *La poesia popular búlgara*, Barcelona: La Renaixensa, 1887, 7.



Que á Estambul, ara á la fira,  
Be ‘ns hi hem de véure prou,  
Á les butxaques dels pobres  
I á les gorjes dels senyors.<sup>15</sup>

«La llengua és un clam que deslliura de cadenes», diu el Folklorista Rimayre, però no és fàcil adonar-se del pes de les cadenes de les quals estem parlant aquí. Com devia ser la realitat d’aquesta gent si la imaginació popular era capaç de construir imatges tan colpidores com abatre animals per desenes? Es produeix un lligam metafòric entre aquests cadellts de guineu sacrificats per al benefici d’altres a la llunyana Istanbul i el poble búlgar oprimít i explotat de manera inhumana? És clar que sí. I és a través d’aquest abisme de temps que hem de mirar quan llegim una traducció com aquesta. Tot això que els poemes —encara que siguin populars— canten és el reflex metafòric d’una realitat existent. Les atrocitats van tenir lloc, el dolor és autèntic. És per això que no podem demanar prestat només l’esperit de la renaixença d’un poble oprimít, sinó que tota traducció obliga a afrontar una memòria col·lectiva que sovint resulta massa inquietant. Aquest és el veritable esforç de comprensió, no buscar les simples comparacions entre el destí d’un poble i d’un altre, sinó voler comprendre les diferències.

Les llibertats civils i l’estructura democràtica que coneixem a l’Europa Occidental i que ha quallat en la fórmula de l’estat-nació, a l’Est no hi va arribar fins al final de la Primera Guerra Mundial —gràcies a la desaparició dels dos últims grans imperis d’Europa, l’austríac i el turc—, però la invasió nazi i llavors l’ocupació soviètica van interrompre de cop qualsevol possible floriment de la democratització. Aquella Europa occidental, lliurepensadora, moderna, econòmicament tan solvent i impulsora de grans canvis, mai no s’hi va acabar d’establir del tot. Només per uns moments, només en alguns indrets. No es tracta ben bé d’un retard històric, aquesta noció és del tot inexacta. A l’inici del segle XXI finalment podem dir del cert que el progrés no es pot mesurar com una línia cada cop més accelerada. Els únics països que poden assegurar un relatiu benestar a la seva gent són països equilibrats i justos i l’equilibri i la justícia s’han fet sovint fonedissos a l’Est del continent.

L’Europa de l’Est és un lloc on els governants han desenvolupat una gran capacitat d’ofegar les llibertats dels seus propis membres i han desconfiat de l’autonomia individual. Per això, la lluita dels petits pobles per alliberar-se del jou opressor l’hem d’entendre en

---

<sup>15</sup> *La poesia popular búlgara*, 70.

aquest exacte sentit. En tots aquests moviments que van brotar-hi des de mitjan segle XIX, entre la plèiade dels pobles sense estat propi, no es tractava pas de reproduir a escala els monstruosos i impassibles estats-imperi dins dels quals vivia la població. Aquests renaixements nacionals cultivaven el desig que a partir del control del territori propi podrien construir una altra classe de convivència, basada en el respecte de totes les llibertats. El noble propòsit no pas sempre s'ha realitzat, és evident.

Els anys noranta del segle XX els Balcans van patir una onada de guerres fragmentàries, com si es tractés d'una reacció en cadena. Aquest esclat de violència tenia una sola proclama clara: homogeneïtzar per progressar. Es va copiar malament la fórmula del progrés que els estats-nació a l'Europa Occidental havia propagat almenys els últims dos segles. Però hem de tenir ben clar que allò que va fer gran la França moderna o el Regne Unit no és el fet que dins d'aquests estats tot ciutadà utilitzi una sola llengua i s'identifiqui sense marge amb una única comunitat imaginada. Els dirigents als Balcans es van fixar en la homogeneïtzació com la característica equivocada que suposadament els havia de convertir en nacions de pes, grans i fortes. No era la puresa de l'estirp que havien d'impulsar, sinó la llibertat individual, el dret a la divergència, la capacitat de diàleg — perquè aquests són els trets veritablement bàsics de la Modernitat.

Milan Kundera va escriure que una nació petita «mai no somnia de remodelar el món per adaptar-lo a la seva pròpia imatge, sinó, més aviat, de trobar-se en un món de tolerància i diversitat on poder viure en igualtat». Per a les nacions petites —aquest adjectiu el va encunyar Franz Kafka el dia de Nadal de 1911 al seu dietari i és l'expressió més adequada per referir-nos a la condició de què parlem, sense més eufemismes— l'existència d'un espai supranacional és de vital importància. Les petites nacions s'ofeguen dins les seves petites comunitats i sempre somnien els horitzons més amples. Per això, aquests pobles «han proposat una nova i sorprenent visió del món. Ben sovint sorprèn la lucidesa del seu implacable escepticisme, però aquesta lucidesa i aquest escepticisme són en un grau de dolor que les grans nacions desconeixen».<sup>16</sup>

La convicció que les petites nacions centreeuropees són el paradigma per a totes les altres situacions d'opressió és la primera pedra on hem d'ensopegar en aquest repàs de la relació entre la cultura catalana i les nacions «eslaves». Dels elements a comparar n'haurem d'eliminar la petitesa com a condició indispensable per cultivar aquest característic estat d'ànim, definit per la ironia. Els pobles com el polonès i el rus no hi caben pas en la categoria kafkiana d'una «nació petita». És fàcil, però, substituir aquesta qüestió de mida

---

16 KUNDERA, Milan. «L'aposta txeca». *Quaderns Crema* 6 (març 1982), 11-16.

amb altres circumstàncies potser fins i tot més rellevants i obtenir el mateix resultat d'una certa classe de poetes que són capaços d'observar les seves pròpies circumstàncies amb una acidesa a voltes gairebé increïble.

Per facilitar l'anàlisi i sense cap ànim de construir una categoria ahistòrica i no condicionada per cap diferència interna, podem tanmateix apropiari-nos del terme operatiu i permetre'ns parlar de poetes «eslaus». Allò que els defineix no pot ser, però, la seva condició de pertànyer a les petites nacions. Els russos van ser durant bona part del segle XX els opressors implacables de la resta de nacions germanes, amb l'excepció de la Iugoslàvia de Tito que s'havia escapat de la tutela directa de la URSS, però no pas de la influència ideològica ni de l'ús dels mètodes repressius.

Com posar la gran Polònia i la minúscula Eslovènia juntes al mateix sac? Què les uneix? Aquestes dues cultures literàries han tingut alguna mena de contacte sòlid i perllongat que fes diferent la relació entre els autors polonesos i els eslovens de la relació que hagin pogut mantenir els croats i els hongaresos o els polonesos i els lituans? És evident que no, la base comuna de les llengües eslaves no representa cap mena de vincle seriós per diferenciar aquests pobles dels altres que viuen amb ells, un al costat de l'altre, a l'Europa Central i Oriental. I com ajuntar en aquesta plèiade de petites nacions la potència política del poble rus? L'imperi indivisible de la URSS va existir pràcticament un segle sencer, però dins d'aquest estat hi havia present un mosaic cultural tan increïblement ric que seria imperdonable voler-ho identificar directament amb la literatura en llengua russa com si fossin els imperialistes culturals més desaprensus.

Preguntem-nos seriosament si hi ha una marca de fàbrica que permeti unir els poetes «eslaus» del segle XX —i no m'atreveixo a estendre aquest experiment a res més ampli que aquest lapse temporal— en una mena de categoria abstracta, però tanmateix operativa?

Tot i els dubtes metodològics que acabo d'esbossar, és tanmateix útil disposar d'aquesta categoria que no és històrica ni gaire exacta en molts sentits sinó que està més aviat construïda com un paradigma. Així la poesia «eslava» del segle XX reemplaça un conjunt d'experiències històriques molt determinants i té la capacitat de ser la portaveu evidentment, no només d'allò que els va passar als «eslaus», sinó al conjunt dels pobles de l'Europa Central i Oriental. Aquest terme, igual que la breu citació de Kundera sobre els pobles petits, indica que els poetes «eslaus» formen una categoria per l'òptica des de la qual escriuen —i que intentaré definir amb cura. En canvi, el fet que les seves llengües s'hagin desenvolupat d'una arrel lingüística comuna, lamento concloure, no els uneix en res.

A partir del seu escepticisme característic, els poetes «eslaus» poden ser comparats amb els poetes d'altres indrets que també han desenvolupat una relació crítica envers la seva existència col·lectiva. Aquest paradigma de resistència a la dominació fa la categoria del «poeta eslau de segle XX» especialment útil. Hem de ser conscients, però, que llegim aquests poemes predisposats a trobar-hi unes característiques determinades. Els poetes que han estat traduïts i que comento no són pas l'única perspectiva que podríem trobar en aquestes literatures. En totes les literatures eslaves, igual com en totes les literatures no esclaves d'Europa de l'Est, hi trobaríem aduldors poètics capaços d'advocar per les pitjors ideologies d'exclusió i de xenofòbia. Hi trobaríem poetes que van sucumbir davant de les exigències de la política diària i que escrivien sense cap escrúpol a la manera del realisme socialista o el que fos la consigna en un moment determinat. Només cal agafar a les mans un assaig tan precís com *La ment captiva* (1953) de Czesław Miłosz (Šeteniai,<sup>17</sup> Lituània, 1921- Cracòvia, Polònia, 2004)<sup>18</sup> per comprendre la profunda imbricació de la poesia i la política sobretot durant el segle XX. Per sort, tota aquesta producció literària feta en nom dels ideals del poble, fossin els que fossin, ha trobat poca sortida. Coneixem els poemes de Vasko Popa (1922-1991) que pot ser llegit en moltes llengües europees i en canvi no coneixem la poesia que va escriure Radovan Karadžić (1945). Tots dos són serbis, tots dos poetes de la segona meitat del segle XX, però ja veieu la diferència...

Des de fora, no els coneixem pas, però això no vol dir que no existeixin els poetes submisos a les ideologies de torn i que les seves actituds i opinions no hagin influït sobre la realitat dels seus respectius països d'una manera a vegades atroç. La poesia, en mans maldestres, es pot convertir en una arma mortífera. Mai ho hauríem d'oblidar. Per sort, el poetes «eslaus» que s'han fet el seu lloc al llegat universal del segle XX no han sucumbit davant d'aquest ús, o millor dit l'abús, de la força de la paraula poètica amb fins innobles. Els poetes «eslaus» que poc o molt hem llegit són clarament d'una altra mena, mostren sempre la seva consciència individual, indomable i contestatària.

Als països «eslaus» la vida confronta massa l'home tot sol amb un aparell d'estat que sempre el supera. Aquesta Europa llunyana és un espai on el monstre del Leviatan no és només una possibilitat hipotètica, com ho va demostrar per exemple amb la seva pel·lícula amb aquest títol, lírica i colpidora, Andrei Sviagitsev (Novosibirsk, Rússia, 1969) el 2014. Recordeu aquells esquelets de balenes descomponent-se a les platges desertes? Doncs això...

---

17 Indico tots els topònims amb la forma en la llengua de l'estat al qual pertanyen actualment.

18 MIŁOSZ, Czesław. *La ment captiva*. Introducció i traducció de Guillem Calaforra. València: PUV, 2005.

En aquestes petites i grans nacions la poesia ha crescut amb una força inusual perquè ha pogut significar una vàlvula d'escapament, una autèntica alternativa. La reflexió poètica, com bé encerta Kundera, no ha cultivat pas la idealització d'uns mons probablement impossibles, sinó a l'inrevés, en aquestes terres ha crescut una lúcida, implacable, escèptica desconfiança precisament envers tota idealització.

Tots els poetes de qui tractaré aquí els podem considerar veritables consciències del segle passat. El fet que constitueixin una categoria a part té precisament a veure amb la seva actitud moral. Són poetes que escriuen des de l'experiència de l'opressió i lluiten per fer-nos més conscients. Mostren per què han descarrilat les il·lusions col·lectives i com construir una base de convivència més sòlida. No són poetes irònics o descreguts que només busquin un somriure còmplice, sinó homes i dones que han vist la maldat, que han entès la potència de les proclames, que han presenciat com la utopia d'un món millor va ser explotada per construir barreres i tramir expulsions i assassinats en massa, en un afany d'assegurar el domini total, l'absència total de tota oposició, de tota diferència. Els poetes «eslaus» que tinc a la ment han estat capaços de fer transparents els ideals.

En els seus versos, tot està sotmès a examen. Llegint-los tremolem en una febre rara perquè ens obliguen a sospesar els fonaments damunt els quals se sosté tot allò que som. Europa té arrels comunes, és cert, i són precisament aquestes arrels, aquest ciment cultural i ideològic compartit que ha de ser qüestionat. Els seus versos no busquen la simple aprovació o l'aplaudiment, sinó que busquen la implicació del lector. Aquesta poesia va ser escrita amb la urgència de ser escoltada i entesa no només amb el cap, sinó també amb el cor. Aquests poetes van escriure per fer-nos ciutadans responsables dels nostres propis presents. Ens mostren sense cap precaució què passa quan la gent aparta la mirada davant del dolor dels altres. Ens confronten amb l'horror en tota la seva nuesa. No són una lectura fàcil.

El seu enorme compromís, la seva mirada tan implacable, ha de ser «traduïda» perquè el nostre món d'ara no és pas com aquella Europa en flames que ells van experimentar. Fins i tot quan som capaços de llegir-los en les seves llengües originals, aquest petit grup de poetes «eslaus» del segle XX necessita que els llegim amb el cor obert d'un traductor disposat a travessar el llindegar de la comoditat quotidiana, d'un món segur i ferm.

## L'arbust de gavarrera a Armènia

Els territoris d'Europa Central i de l'Est són terres d'invasions i de conquestes. En ple segle XX, el nazisme primer i la subjugació soviètica després, van convertir Europa Central en l'únic lloc del continent on els mètodes colonials d'exclusió racial (nazisme) i els controls d'un aparat repressor ferri (estalinisme) s'han aplicat no pas en terres massa llunyanes per entrar a les consciències, sinó directament sobre la població europea. Aquesta experiència ha quedat, no cal dir-ho, gravada de manera inesborrable en els testimoniatges dels poetes d'aquests infeliços indrets.

Tota aquesta extensa regió, però, l'ha marcada també la inestabilitat de les pròpies estructures polítiques i, amb això, una enorme i demolidora pressió sobre l'individu. Aquests països, sense excepció, patien una falta crònica de llibertats civils i de seguretat jurídica. Per a la població en el fons no hi havia gaire diferència si eren txecs i els havia ocupat militarment la Rússia comunista o bé si eren els russos que havien de viure dins de la URSS. El mateix val fins i tot per a la bella Monarquia dels Habsburg als territoris de la qual el nazisme va prendre com el foc en un paller. Cal ser precís i comprendre bé que el poder que es basava en la força bruta no era pas menys implacable amb la seva pròpia gent. Ser rus i viure a la URSS no salvava ningú de la persecució, tampoc —encara que tanta gent cregui el contrari— ser alemany i «de pura raça» en l'Alemanya nazi no era cap seguretat per als que s'atrevien a contestar el règim. Els turcs, per molt turcs que siguin, encara avui no viuen pas lliures en una Turquia que mai ha sabut com acabar de construir-se un país democràtic. Des de les matances d'Armènia a l'inici del segle XX fins al dia d'avui, l'obsessió turca amb la puresa i l'obediència cega a les estructures de poder no deixa d'estremir.

Les seqüeles del genocidi armeni eren incurables quan Óssip Mandelstam (Varsòvia, Polònia, 1904 – camp de concentració de trànsit a prop de Vladivostok, 27 de desembre de 1938) va estar-s'hi una breu temporada. Recordem les paraules de Nadejda, la dona del poeta, sobre la visita a Nagorni Karabakh el mes de juny de 1931: «Vam sortir de matinada en un autobús que ens havia de dur de Guiandzhí a Xiuxà. La ciutat començava amb un cementiri sense fi, després venia una minúscula plaça de mercat on confluien els carrers destruïts de la vila. Ja havíem tingut ocasió de veure pobles abandonats pels seus habitants, amb unes poques cases mig destrossades, però en aquesta ciutat, en altres temps, aparentment, rica i confortable, el panorama de catàstrofe i carnisseria era horrorosament palpable. [...] No hi havia ni un sol armeni, tots eren musulmans.»<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> MANDELSTAM, Óssip. *Armènia en prosa i en vers*. Traducció i edició a cura d'Helena Vidal. Barcelona: Quaderns Crema, 2011, 133.

Òssip Mandelstam arrenca el poema «El cotxer del faetó» a partir d'aquesta visita de la «ciutat carnívora», basant-se en els records d'aquell capvespre en el qual van agafar el cotxe de cavalls amb la seva dona cap a un altre poble desconegut. L'únic home que els va poder atendre tenia la cara afectada per la lepra i el nas absent tapat amb una màscara de cuir.

El poeta va transformar el cotxer en la imatge palpable de tot horror. El poema visualitza la cursa esbojarrada dels anys trenta cap a la fosca més fosca. Mandelstam, assegut a dalt d'un carruatge que es precipita pendent avall, va ser capaç de reproduir la sensació d'impotència general i denunciar els conductors amb la ment tan lletja com aquell rostre contrafet que conduïen els seus pobles cap a les atrocitats i el no-res. Stalin i Hitler, i tants altres líders autoproclamats d'aquelles dècades, es reflecteixen en la figura d'un camperol de Faetó: «Li ocultava els trets horribles/una màscara de cuir».

Els règims totalitaris són exactament això, són mons de terror, construïts gràcies a capes successives d'ocultació. En un règim, ja la mera aparença de vida pública és com una màscara de cuir, inautèntica, falsa, inquietant. Però sota els himnes, les banderes i les desfilades, sota d'aquest rostre rígid, s'amaga l'horror en el seu estat pur. El que intuïm en la imatge del cotxer leprós és que l'infern és un abisme sense fons, sense cap estructura. Dant a la *Divina comèdia* va fer un cosmos poètic clarament dividit entre el bé i el mal, una geografia de cercles concèntrics, jeràrquicament valorats, prou precisos. Rere un rostre tapat amb una màscara de cuir, la foscor es fa tan densa que no sabem què oculta. Als anys trenta del segle XX, la maldat es va fer impenetrable.

Conclou el poema:

Les cases llüïen, obscenes,  
el rosa nu de llur cos  
i al seu damunt s'emboirava  
la pesta color blau fosc.<sup>20</sup>

El poeta s'atura aquí davant del dolor d'un altre poble, al qual no pertany, el destí del qual en el fons desconeix. Les cases buides, abandonades en mig del pànic apareixen davant els seus ulls com un cos nu, però allò que és obscè no és la nuesa, sinó les atrocitats que revelen aquestes parets. Les cases rosades, tan fràgils, tan indefenses, són una denúncia implacable.

---

<sup>20</sup> MANDELSTAM, *Armènia...*, 121.

Mandelstam no només veia a Armènia les empremtes inesborrables de les atrocitats, sinó que va ser capaç de fixar-se en la naturalesa que l'envoltava. Sabia que l'única resistència davant l'horror era cuidar la ingènua alegria dels nens davant el món tan vast: «aniré a Erivan, a veure la mallerenga». I vol dibuixar el paisatge «com un nen, amb colors de l'estoig». Es va fixar també en un arbust de roser salvatge:

Fica la mà embolicada amb un bon mocador  
dins el gruix espinós del roser bosquetà ple de flors  
com corones,  
amb coratge que cruixi. Hem de collir la rosa sense  
tisoires. [...] <sup>21</sup>

Aquest és el coratge, i la sensibilitat, que es necessita per percebre el món amb els ulls d'un poeta «eslau». Acostar-se a la realitat en el seu estat salvatge produeix dolor. El món allà fora és com un roser ple de punxes.

Les flors delicades de l'arbust silvestre —«mussolina, pètals de Salomó»— no serveix per fer-ne menges exquisides com el sorbet ni se'n poden destil·lar olis i perfums. És curiós constatar aquí, en aquestes últimes remarques del poema, com Óssip Mandelstam de fet no entén allò que observa. És un home de ciutat, acostumat a la sofisticada cultura de perfums i de sorbets que proporcionen els rosers cultivats. La gavarrera, en canvi, produeix uns fruits durs, llenyosos, molt vermells a l'hivern, plens d'unes llavors encara més dures. No es pot menjar, no té gaire perfum. El fruit tanmateix s'usa per fer una infusió reconfortant i se'n pot fer confitura, gelatinosa com la de codony. Fins i tot aquest poeta tan capaç de captar la proximitat de les coses, no es va adonar de quina mena d'arbust tenia davant seu. El llegat de la vida pagesa, simple i dura, capaç d'aprofitar les propietats de cada planta, no li era accessible.

La seva metàfora del roser boscà reproduceix la fragilitat de tota vida i la valentia que es necessita per assumir les realitats diferents de la pròpia, però el poeta no veu pas cap mena d'utilitat en aquesta herba que creix als marges. Ens passa a tots, això. Sospesem els mons forans amb els nostres propis criteris. Cal un esforç molt gran per poder comprendre la diferència. Es necessita valentia i fins i tot traça per creuar les fronteres del món conegut. Mandelstam escriu «amb la mà embolicada amb un bon mocador» i és així com tots ens aventurem a llegir, a traduir, a ser capaços de percebre allò que no ens és familiar.

---

21 MANDELSTAM, *Armènia...*, 104.



Òssip Mandelstam, potser no cal ni mencionar-ho expressament, va pagar amb la vida la seva sensibilitat, la seva voluntat de veure el que passa amb els ulls ben oberts. La sentència de mort la va desencadenar un sol poema, datat el novembre de 1933 i llegit davant un grapat d'amics, però en aquell temps les parets tenien orelles. L'obre el vers inesborrable «No sentim el país que tenim sota els peus». Hi descriu aquell «home del Kremlin» que tenia «unes mans amb els dits curts i grossos com cucs» que «escup mots com patacs encertats i feixucs» i que «riu amb ull oliós d'escarabat».<sup>22</sup>

El poeta denunciava, i no només en aquesta satírica oda al dictador, amb un coratge heroic les condicions d'aquella vida sota la mà fèrria de Stalin: «Ser viu a Petersburg és com dormir al taü».<sup>23</sup> Sabia que la seva lluita era inútil, per tan desigual com era la força del seu contrincant: «el gos llop d'aquest segle que vol caure'm a coll».

Però el vers més estremidor dels seus poemes que podem llegir en català gràcies a Helena Vidal és aquest:

perquè jo no soc llop, i qui m'hagi d'occir  
ha de ser de la raça dels meus.

«Qui m'hagi d'occir/ha de ser de la raça dels meus» és un vers ambigu. El podem llegir com un senyal de resistència i fins i tot de menyspreu envers els mètodes repressius. El poeta se sap més fort que qualsevol amenaça i no té ni tan sols por d'un desterrament a Sibèria perquè allà «l'avet acarona l'estel» i podrà admirar el reflex blavós de les guilles polars. Però... També el podem llegir a l'inrevés, com el signe d'una derrota definitiva. Que el poeta es vegi a si mateix només com un de tants, un de tants homes anònims diluïts dins del poble. La conclusió és llavors implacable. No serien res, els dictadors sanguinaris, injustos i cruels, si aquests llops no conduïssin les seves caceres envoltats de ramats i més ramats d'ovelles més dòcils. És el poble que els confirma, que els transfereix el poder il·limitat. El poeta que no volia ser llop, va ser condemnat a l'expulsió i la mort per la mateixa gent que l'envoltava. Els seus versos van sobreviure i van deixar llavor, és cert, però el poeta va ser desterrat i «occit per la raça dels meus». Va sucumbir perquè no va trobar recer entre aquells que li eren iguals. «He mort dos cops, més jo, tossut, vull viure»<sup>24</sup> i és aquesta tossuderia que el va fer escriure, contra la mort, contra l'esborrament. Mandelstam és el poeta que «es carrega els pecats del poble, un poble que no l'accepta com un dels

---

22 MANDELSTAM, Óssip. *Poemes*. Traducció i edició a cura d'Helena Valentí, 2009, 78.

23 MANDELSTAM, *Poemes*, 69.

24 MANDELSTAM, *Poemes*, 81.

seus».<sup>25</sup> «Mandelstam era clarividenc, però és molt difícil de viure amb la idea que tu tens raó i milions de persones s'equivoquen», escriu Valentí i afegeix que «es resistia a sentir-se aliè, estrany, al gran moviment històric del seu poble.»<sup>26</sup>

Els poetes «eslaus» que tinc en la ment no són els poetes que cantin una utopia en la qual un poble pur i net i treballador i ric viurà feliç gràcies al fet que tots els altres elements seran purgats i defenestrats dels seus territoris per sempre més. No és aquest el seu cant perquè, si ho fos, no hi hauria cap diferència amb les pitjors proclames ideològiques, basades en l'exclusió, que van assotar amb una força tan brutal tot l'Est del continent. D'aquestes enormes tragèdies ha brotat un altre saber, la importància del respecte envers tota diferència. Quan l'odi cap als que són diferents per origen o llengua o aspecte o costums arrela, llavors no costa gens transformar l'odi a l'estranger en una desconfiança cap als traïdors dins la pròpia estirp, perseguir tots aquells que pensen diferent, que no s'adaptin al pas del grup.

La lectura dels poetes «eslaus» és per això sempre tan extremadament difícil. Ens roben la seguretat d'una llar, ens mostren com la por és fàcilment utilitzable, com les lluites col·lectives que reclamen reparació de danys històrics es perverteixen en un no res en empreses capaces de matances cegues. La confrontació que exigeixen aquests poetes és mirar el terror directament als ulls. Exigeixen suportar visions que petrifiquen. Ens confronten amb allò més íntim dins de cada individu. Aquesta veritat íntima, única, intransferible de cadascú de nosaltres, però, no ens lliga només a l'àmbit estrictament privat —són tan rars els poemes d'amor entre aquests poetes «eslaus» que la seva absència fa estremir—, sinó que ningú no es pot comprendre a si mateix si no comprèn on pertany realment. I aquesta qüestió de pertinença és la que fa tant de mal. Els poetes «eslaus» del segle XX es van proposar de fer-nos adonar de quina és realment la nostra herència en tant que europeus. Si tots aquests poetes són tan poc llegits és perquè aquest exercici tan exigent no els agrada gaire als lectors d'avui.

### **No hi ha cap ciutat de París**

—Però no és absurd, tot això? Que em sigui negat l'ús d'unes paraules pel fet d'haver-se'n servit un nazi vil o un feixista hongarès?

—Sí, per això mateix.

—Però si jo utilitzo la paraula en el seu sentit original!

---

25 M.L. GASPÀROV, citat per Helena Valentí a MANDELSTAM, *Poemes*, 73, nota 1.

26 VALENTÍ, Helena, «Introducció» a Mandelstam, *Poemes*, 31.

—No n'hi ha, de sentit original, només hi ha el que és.  
—Però això és limitar la meva llibertat!  
—Efectivament ho és. Si no hagués passat tot el que va passar, no ens tocaria trobar-nos en aquesta situació.<sup>27</sup>

Aquest punyent diàleg és una disputa simulada que Péter Esterházy (1950-2016, Budapest, Hongria) va integrar dins la seva conferència pronunciada l'any 2003 a Budapest. La manera de presentar el dilema és ben divertida, però això no treu gravetat a la qüestió. El problema més seriós que els poetes de la postguerra europea van haver d'afrontar va ser com fer servir unes paraules profanades? Com tornar a creure en allò que es va demostrar fals? On trobar la fe ingènua en la bondat de l'home? I la confiança en els ideals del poble? I l'esperança en la possibilitat d'una realització col·lectiva?

La dificultat de recuperar la base mateixa on arrelen les expectatives d'un món just i habitable era pràcticament impossible als territoris adjacents a l'Alemanya nazi que van patir de ple l'ona expansiva d'aquella incontrolable i bestial explosió de l'odi. Per a tots els pobles situats a la vertical Trieste-Kaliningrad, l'impacte era doble: la crueltat de l'ocupació alemanya per un costat i per l'altre, la divisió interna de les seves pròpies files. Tots els països d'Europa Central es van esberlar entre els col·laboracionistes amb el nazisme d'idearis feixistes i la resistència a l'ocupació, forçada en una lluita clandestina de guerrilla que va arribar en el cas dels partisans de Tito a convertir-se en una autèntica revolució comunista, esborrant totes les altres opcions.

Segueix Esterházy: «Però després de les absurditats —quedem-nos amb aquesta paraula—, després de les absurditats del segle XX, ¿no és això el mínim, aquesta precaució, aquesta cautela, aquesta autolimitació? No és un gest que fem un altre, no es tracta de la història dels altres, sinó de la nostra, la nostra sensibilitat no és un compliment, sinó moralitat».<sup>28</sup>

Els poetes utilitzen paraules, és l'únic que tenen. I aquestes paraules van ser malmeses durant les dècades dels anys vint, trenta i quaranta del segle XX. Però fins i tot després de la desfeta, amb el continent en runes, les paraules es van continuar fent servir amb la mateixa potència mortífera per sostenir la paret del mur de Berlín i de totes les divisions de la guerra freda. Com escriure poesia amb aquesta única eina que tenim a disposició per comunicar-nos? Com la poesia pot fer servir el mateix mitjà que s'havia

---

27 ESTERHÁZY, Péter. «De la vida meravellosa de les paraules». Traducció d'Ildikó Szijj, Balázs Déri, Montserrat Bayà i Kálmán Faluba. *Literatures* 2 (2004), 75.

28 ESTERHÁZY, «De la vida...», 75.

mostrat tan útil per forjar proclames buides de grandesa i articular raons d'odi i arguments d'exclusió?

Tadeusz Różewicz (Radomsko, 1921– Wrocław, Polònia, 2014) a l'assaig «La nova escola filosòfica» ens dona una resposta sorprenent. El resultat d'aquesta indagació dolorosa sobre la llengua que s'ha fet inservible hauria de ser una mena d'ascetisme poètic, un desig de solitud i d'aïllament, una necessitat de purificació. En canvi, Różewicz soscava la idea de la solitud activa de soca-rel. Obre la reflexió amb una anècdota banal sobre una veïna que s'està morint al pis al costat. En aquest últims instants que li queden de vida, la dona no pot abandonar l'actitud que l'ha definida: ferir els altres, fer mal, destil·lar només el verí de totes les paraules que pronuncia. «És evident que no té res d'agradable ni d'interessant a dir a ningú.»<sup>29</sup>

El poeta articula així un dur examen de la maldat humana que resulta invisible de tan habitual. Tot seguit s'atura al costat d'un altre veí que «llegia volumets de Rilke, de Plató, de Schopenhauer», que «durant tota la seva anèmica vida s'ha abeurat amb els nèctars de la poesia», però que «amb molt de gust mossegaria la gent amb la ràbia d'un vulgar gos de poble».<sup>30</sup> Ens podem rebel·lar contra aquestes actituds, contra aquesta inèrcia que ens mana tractar els nostres semblants amb ràbia i impaciència?

«...no em deixeu sol. He estat altiu i estúpid. M'assec a l'habitació i espero. Enyoro enormement un home viu» continua el poeta. Aquest home viu que ell espera sap que només pot ser un altre home vell, arrugat i emprenyat amb la gent com ell mateix, que fa olor de cervesa i de draps vells. El poeta no espera cap miracle ni cap revelació, només un altre home senzill que «mantingui les promeses». És una espera en va. Różewicz conclou els seus apunts del 1956:

Però ell no arriba.

No sap que un home l'espera, com l'aire, l'aigua, l'aliment i la llum.

Si ho sabés, vindria.<sup>31</sup>

La poesia reunida en l'antologia *Udols d'un llop de paper* el 2010 per Josep-Anton Ysern és una confrontació dura amb la condició humana i pot arribar a ser tan explícita com en els primers poemes del recull sobre el jove soldat de vint anys, en què es descriu a si mateix: «soc un criminal/ soc un instrument/ tan cec com l'espasa». El jove d'aquest

---

29 RÓŻEWICZ, Tadeus. «Una nova escola filosòfica». *Udols d'un llop de paper*. Traducció i edició a cura de Josep-Anton Ysern. València: Edicions 96, 2010, 11-31.

30 RÓŻEWICZ, «Una nova escola filosòfica», 24.

31 RÓŻEWICZ, «Una nova escola filosòfica», 30-31.

poema, sens dubte un reflex autobiogràfic de l'autor, ha vist matar persones com si fossin animals i per això confessa amb una fredor glacial: «no crec en la transformació de l'aigua en vi/ no crec en el perdó dels pecats/ no crec en la resurrecció del cos».<sup>32</sup>

Różewicz no tendeix cap a una denúncia de les atrocitats que van marcar la seva joventut. No pretén estremir a ningú perquè sap que l'espectador actual que presencia les escenes dels seus poemes és tan llunyà que desconeix fins i tot la mesura amb la qual valorar aquesta depravació. Igual com els poemes de Zbigniew Herbert (Lviv, Ucraïna, 1924 – Varsòvia, Polònia, 1998), de Wislawa Szymborska (Kornik, 1923 – Cracòvia, Polònia, 2012) i de Czesław Miłosz —els cito en ordre cronològic en el qual els seus traductors els han fet arribar al català— Różewicz s'obre cap a la reflexió de com salvar allò que ha de ser salvat, la bondat de l'home:

cauen a trossos les paraules  
que buidem d'amor  
sense aquest el nostre càntic  
és com el bronzit dels insectes.<sup>33</sup>

El poeta identifica amb especial intensitat la pèrdua dels fonaments i el buit absolut que s'ha obert davant de la humanitat després de la derrota dels ideals just en el moment que semblaven realitzables, a l'abast de la mà. Al seu ja esmentat assaig sobre la nova escola filosòfica de 1956, Różewicz declara secament que la ciutat de París no existeix. La derrota que va infligir el nazisme a tota la cultura europea es pot resumir amb aquesta precisa metàfora. El fet d'haver vist com l'home pot matar l'altre home com si fos un animal, va fer que aquells joves de vint anys convertits en homes-daga, va fer trontollar el centre de totes les esperances. Es va esvaïr la fe que la cultura sí que pot millorar les condicions de vida, que pot augmentar la capacitat de convivència, que pot assegurar una pau perpètua. La causa per la qual la ciutat de París ja no existeix ho testimonien aquests versos colpidors:

...hi ha en mi  
hi ha alguna cosa  
no, no puc  
descriure-ho  
[...]  
dius que no hi ha un altre  
lloc que no podem traslladar-nos

---

32 RÓŻEWICZ, *Udols...*, 37 i 39. («Lament»).

33 RÓŻEWICZ, *Udols...*, 75. («Poètica»).

no dius res  
dic que el no-res és en nosaltres.<sup>34</sup>

Aquest no-res estremidor s'ha introduït a tots els àmbits de la vida, ha corsecat les persones des de dins. A «Esborrany d'un poema eròtic actual» confirma aquesta sensació de pèrdua dels fonaments més bàsics de la humanitat. No només es va perdre la capacitat de l'amistat i la confiança en l'altre, sinó que va trontollar la capacitat de l'amor i el mateix desig eròtic:

absència del cos  
és la descripció de l'amor  
és un poema eròtic contemporani.<sup>35</sup>

Les dones per a Tadeus Różewicz són directament la memòria, les velles que s'alcen a trenc d'alba, lletges i dolentes, però alhora immortals, les invisibles ombres que no deixen de cuinar i feinejar ni en els pitjors moments. Les dones són el ciment de la humanitat:

quan moren  
de l'ull cau  
una llàgrima  
i s'uneix  
en la boca amb el somriure  
d'una dona jove.<sup>36</sup>

El gust salabros de les llàgrimes que ni les dones més impassibles i fortes no poden contenir és el que va rebre en herència tota una generació europea. Aquesta amargor, aquest desencís ha marcat el continent, però poques vegades s'ha expressat d'una forma tan nítida. El més greu va ser la pèrdua de significats dels mots referits a idees bàsiques i el fet que la llengua mateixa es va fer insegura. Sense una llengua fiable, el món es va trobar en una situació del desballestament. D'aquí neix una de les idees més belles que s'hagin proposat els poetes de la postguerra, el desig de tornar a comprometre's amb el món i ser de nou capaços del gest poètic que anomena, que invoca i que convoca. Per poder tornar a crear el món poèticament, des de la paraula, calia imposar-se l'autolimitació de la qual parlava Esterházy. Els poetes havien d'abandonar la seducció fàcil de la grandiloqüència i

---

34 RÓŻEWICZ, *Udols...*, 141 i 145 («La rosa verda»).

35 RÓŻEWICZ, *Udols...*, 161 («Esborrany d'un poema eròtic actual»).

36 RÓŻEWICZ, *Udols...*, 171-177 («Conte de les dones velles»).

ser conscients que no es podien simplement esborrar les dècades d'abús de poder. La proposta de Różewicz va ser utilitzar només les paraules unívocues, sense matisos, clares, precises. La *jednoznaczność* de Różewicz és una proposta hàbil per aconseguir a través d'un «vers eixut i directe» tornar a anomenar tot allò que ens envolta, d'instaurar un món on es pugui tornar a viure, però sense perdre la consciència del dolor que també ha de ser transmès, igual com la ràbia i la desesperació i el desencís i la solitud.

La postguerra va posar els poetes davant del repte gairebé impossible de recuperar la naturalitat de la pròpia llengua:

pel camí compraré  
te sucre  
panellets i salsitxes  
a casa m'espera  
un deure:  
crear poesia després d'Auschwitz.<sup>37</sup>

La confrontació amb la Segona Guerra mundial en tota la seva magnitud va omplir molts versos de molts altres poetes, com és evident. L'actitud de no voler sucumbir, per definitives que siguin les proves de la bestialitat humana, es va transmetre també als poetes «eslaus» que van néixer durant o just després la guerra i no la van experimentar com a part de la seva vida conscient.

El 29 de maig de 2004, *The Guardian* va publicar el poema «History» de Tomaž Šalamun (Zagreb, Croàcia, 1941 – Ljubljana, Eslovènia, 2014). El títol anglès forma part del poema original eslovè i aquest joc amb paraules prestades d'altres idiomes és part indispensable de la poètica provocadora d'aquest autor. Šalamun va decidir escriure molt a consciència una poesia «monstruosa», la que ho diu tot i que no amaga res per fer-ho més fàcil. Volia forçar el seu petit poble a abandonar per sempre més la poesia heroica o conciliadora i admetre les veritats insuportables. Agafava força de la resistència i les ganes de canvi des de la plena consciència del dolor, la impossibilitat i la solitud. El seu poema arrenca identificant-se a ell mateix amb un monstre:

---

37 Fragment del poema «He vist un monstre prodigiós» del poemari *A la superfície del poema i a dins* (1998). El fragment està citat un l'article d'Ysern de 2003 (vg. Bibliografia), però el poema no està inclòs a l'antologia *Udols d'un llop de paper* de 2010. — L'última remarca evidentment es refereix la frase de Theodor W. Adorno que cito en original: «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben» de l'assaig *Kulturkritik und Gesellschaft* que Adorno va escriure el 1994 i publicar per primer cop el 1951.

Tomaž Šalamun és un monstre.  
Tomaž Šalamun és la bala que travessa l'aire.  
Ningú li coneix l'òrbita.<sup>38</sup>

I continua elucubrant com, pel simple fet de ser proclamat poeta, acabaria aplanat entre dos vidres i preservat en un pot de vidre amb formol perquè les generacions futures el puguin admirar i els museus guanyar els diners que tant calen per a la cultura:

Llavors convindria premsar-lo  
entre dos vidres, fotografiar-lo i posar-lo  
dins de formol perquè els nens el poguessin  
observar com si fos un fetus, una sirena o  
una salamandra. Els porters farien trampa  
amb les entrades i les revendrien dos cops.

Aquesta actitud irreverent no és nova ni en la poesia eslovena ni en la poesia «eslava»: la ironia i el sarcasme més àcid formen part d'aquesta dura lliçó vital. El 1847 el romàntic France Prešeren (Vrba, 100 – Kranj, Eslovènia, 1849) va publicar el seu únic poemari, *Poezije*, amb un títol basat en aquesta màgica paraula grega intraduïble. Ell també indicava així el desig d'inscriure's a la tradició europea, superar els límits d'un país estret i rebregat. «La meva barca amb calma avançaria/ del foc la casa, de la pedra el blat,/ Sant Marc aquí al costat, ens salvaria»<sup>39</sup> acaba dient el seu sonet més famós, dedicat al seu poble natal de Vrba, al peu dels Alps Julians. Ho diu amb una veu dolça i impostada perquè el poeta sap que és falsa la conclusió sobre la possibilitat d'una vida rural plàcida i sense preocupacions. Prešeren feia veure que donava pel seguit les creences dels homes senzills. Però ajuda en res tocar les campanes després que la pedregada hagi malmès la collita?

Šalamun va recollir aquest llegat i el va aguditzar enormement. En la seva extensa obra —més de quaranta poemaris en una vida de creació frenètica— tot està posat sobre la bàscula. Tot és vist, anotat, tot sospesat, tot avaluat, analitzat, dit. Amb aquesta quantitat de versos, sembla que tanmateix no en va tenir prou per explicar tot allò que volia fer visible, o almenys aquesta és una impressió que només s'agreuja com més el llegim.

Šalamun representa la frontissa entre el món antic i un món nou que encara no és possible saber com serà, però que vol fer d'aquest un guardià de la porta cap a un futur

---

38 Totes les traduccions dels fragments de Šalamun són meves. Els poemes sencers es poden llegir en aquest mateix número de *Veus baixes*.

39 La traducció del sonet és de Jaume Creus, inèdita.



diferent. «Et retorno el teu idioma» etziba a la cara dels seus compatriotes eslovens per recordar-los dolorosament que sí que cal forjar una llengua nova en la qual els eslovens ja no cultivarien la nostàlgia de ser les víctimes que sempre han estat privades d'oportunitats i el gust agredolç la impotència i la derrota. Per superar aquesta evident limitació d'un poble de només dos milions d'ànimes, Šalamun no proposa construir un discurs de guanyadors, impassible i fred, sinó una llengua que sigui capaç d'expressar el pensament crític de la seva pròpia identitat i que sigui capaç alhora de transmetre l'entusiasme més pur:

Els pobles que deixen de narrar el Relat,  
ja no tremolen sota el pes de les forces  
incomprensibles, les estrelles que els guiaven  
ja no els guien. Ells mateixos són  
estrelles,  
aquests pobles que viuen en gràcia i abundància.  
[...]  
Els pobles que deixen de narrar  
el Relat simplement queden esborrats  
pel plaer.

El camí poètic no és fàcil perquè mena cap a una veritat desemascarada, exigeix una anàlisi constant, exigeix capacitat de confrontació. Allò que fa la poesia tan diferent de totes les altres maneres de pensar, però sobretot de la ideologia i la religió, és que la poesia mai consola, mai. Un poeta ha de ser capaç de viure amb la consciència oberta cap a un abisme insondable. És així com Šalamun veu l'herència històrica d'Europa Central:

Europa Central!  
Quin lloc tan sentimental, horrible, una catàstrofe total!  
Amb pobles  
entaforats en vagonets de bestiar, conduïts d'excursió  
a un camp de concentració, sota el gas, i altres fets de mal gust,  
que s'expliquen somicant mentre s'apedacen els mitjons!  
Amb pobles  
que es deixen tallar braços i orelles en lluites sagnants  
per la llibertat i llavors ràpidament s'inventen un capítol nou.  
Ajupits, adormits, amb ulls clucs,  
en búnquers sufocants, fets amb la pròpia mà, tot esperant  
que es realitzi la fantasia global!

Com sobreviure, doncs? D'on treure les forces? Com suportar el pes d'aquesta responsabilitat de voler ser la consciència del segle? La resposta de Šalamun és increïble, potser una de les més increïbles reaccions que podem trobar en la poesia del segle XX. Šalamun és capaç de riure's de la seva pròpia fragilitat tot i que sap el que hi ha en joc. Confia en la bondat, en la bellesa, en la il·lusió, en l'impuls del moment, la pura felicitat. Aquesta actitud «juganera» li ha costat l'etiqueta de *ludisme* amb la qual els professors de literatura que no saben amb quines pinces agafar el seu versos l'endrecen en els calaixos dels llibres per oblidar. És l'atreviment i és el risc allò que aquest poeta convoca per obrir-nos els ulls, per enderrocar les velles convencions i els patrons de pensament caducs.

En el poemari a la seva dona, la pintora Metka Kraševc,<sup>40</sup> confessa sense embuts: «No podré ser-te, com diuen, fidel» i els poemes d'aquest poemari i tots els llibres successius destil·len les imatges d'una intimitat que ens revela la seva homosexualitat i uns amors bojós, sovint al límit de la destrucció. En paral·lel amb una vida ben burgesa dels primers anys, el matrimoni amb la poeta Maruša Krese i dos fills, Ana i David, protagonistes dels seus primers llibres, Šalamun va saber bastir un lligam amb la seva segona esposa Metka irrompible fins a la seva mort prematura, però que no es basava en el concepte de fidelitat. Els noms propis que van apareixent amb tanta insistència en la seva poesia són una venjança poètica per totes les omissions de noms propis d'aquests pobles a la història. Šalamun documenta cada vida, la inscriu, vol ser el cronista a la manera com la història es nega a ser-ho. En la seva poesia hi ha lloc, literalment per a tothom.

I a partir d'aquesta exigència cap a la definició de les seves pròpies emocions més íntimes, el poeta va ser capaç de repensar també la idea de la comunitat nacional. Plantejava amb una insistència inusual si podem almenys pensar en maneres de convivència que no exigeixin una fidelitat incondicional. Per què ens identifiquem amb una llengua, amb una tradició, amb un poble? Ha de ser sempre per la fidelitat als orígens, perquè nosaltres som com som? O bé podem decidir pertànyer a una comunitat per voluntat pròpia, és a dir, podem esdevenir membres actius d'un poble capaç d'escriure la seva pròpia història sense mentides, amb la mirada «monstruosament» valent.

Šalamun exigeix de cada individu que sigui capaç d'exposar-se al màxim, de sotmetre's a un examen íntim sense concessions perquè aquest és el primer pas per poder canviar el món. La llengua malmesa, la llengua heretada d'aquells anys obscurs d'atrocitats i traïcions, només pot ser canviada des de dins. El seu poema sobre història acaba dient:

---

40 ŠALAMUN, Tomaž. *Balada per a Metka Kraševc*. Traducció de Simona Škrabec. Barcelona: LaBreu, 2016.

Aquest és Tomaž Šalamun, va a la botiga,  
amb la seva dona Maruša, compra llet  
per beure-la.  
And that's history.

### **Els colibrís a Califòrnia**

«Canta el món mutilat/ i la ploma grisa/ que ha perdut un tord/ i la llum delicada/ que vaga i s'esvaeix i retorna», diu el poema d'Adam Zagajewski (Lviv, Ucraïna, 1945) que va ser publicat l'endemà de l'atac a les torres bessones de l'onze de setembre de 2001 a les pàgines de *The New Yorker*.<sup>41</sup> Pocs poemes hauran explicat tantes coses a tanta gent com aquesta sàvia balada. El poeta va saber oferir un consol davant d'una atrocitat inimaginable i va donar a la gent la possibilitat de tirar endavant tot i la consciència aguda que mai més ens sentiríem segurs enlloc. La lliçó de tots aquells poetes «eslaus», destil·lada a través de tant de patiment i de tanta valentia per mirar el monstre directament als ulls, va sorgir tot d'una en un indret on podria ser instantàniament compresa. Zagajewski va saber transmetre finalment que ens calia aprendre a assumir el patiment dels altres, que la felicitat inconscient no és pas cap felicitat i que els moments de joia són escassos i que la bellesa és sempre tan fugissera com aquella mallerenga que Óssip Mandelstam confiava trobar a Armènia i dibuixar-la amb els llapis de color. La història no pot ser altra que la que hem viscut individualment, un per un. Li hem d'exigir, a aquest Relat en majúscula que ens emmarca i confereix la identitat, que ens contingui i que doni fe d'aquell matí quan hem anat a comprar la llet a la botiga de la cantonada com Tomaž i la seva dona Maruša i que s'inscrigui per la posterioritat també l'instant «quan es mogué la cortina,/ i estàveu junts en una habitació blanca» del poema de Zagajewski.

«Un cel gris rere la finestra, arbres sense fulles, nus i indefensos, la neu que trobem aquí i allà ens diu que l'hivern encara tardarà a marxar» descriu Xavier Farré així la vista des de les finestres del seu pis a Cracòvia: «blancor, després grisor, desglaç, xipolleig. Any rere any, hivern rere hivern el mateix paisatge, i amb tot sempre diferent.» «Rere la finestra segueix el cel gris, han passat uns dies. Una de les coses que he après aquí és no comptar aquesta enfilada de dies grisos» confessa el traductor en un dels rars apunts on podem

---

41 La traducció catalana de Xavier Farré es pot trobar finalment reproduïda en un llibret dedicat a Adam Zagajewski en la col·lecció que la Institució de les Lletres Catalanes i Arts Santa Mònica han anat editant en ocasió dels Dilluns de Poesia (13 d'octubre de 2014). Són publicacions sense ISBN i, tot i la gran cura en la maquetació i uns continguts tots ells dedicats a les millors plomes poètiques del moment, l'edició és tan precària que em resulta impossible entendre per què les administracions tenen tanta por de deixar imprès res de perdurable. És a dir, que el poema que va marcar el dramàtic començament del segle XXI a nivell mundial, en català el tenim editat en una publicació que no es pot ni citar pròpiament.

entreveure la taula de treball d'algú que s'ha instal·lat a viure directament en la traducció. Farré ens concedeix una ràpida ullada a la seva ànima, a l'impuls que el va portar a abandonar el Mediterrani i a aprendre a no comptar els dies d'aquella neu ja grisa i bruta que es desfà a les voreres.

Miłosz i Zagajewski són els dos poetes que Xavier Farré ha traduït amb més assiduitat i la seva confessió davant el paisatge hivernal fa fàcil comprendre aquesta afinitat: «la cultura en les seves diferents manifestacions —música, filosofia, pintura, arquitectura— estableixen una fortalesa en què es podia acomodar, trobar un recer». Els seus primers versos que va llegir ja van captar el traductor amb aquell matís que fa tan diferent la mirada tant de Miłosz com de Zagajewski de tots els altres poetes «eslaus» que estic presentant en aquest assaig: «Com si en aquella poesia hi hagués també un desglaç».<sup>42</sup>

Els dos poetes van quedar marcats per la pèrdua no només de la seva pàtria a través d'un perllongat exili forçós, sinó que la seva primera infantesa ja va significar una pèrdua definitiva de la llar. Miłosz mai hauria pogut tornar a aquella Lituània dels primers anys de la seva infantesa, als boscos on aprenia els noms dels ocells salvatges. Les guerres han mogut fronteres, desplaçat la població, res va quedar igual.

Ben bé el mateix va passar amb la Lviv d'Adam Zagajewski, la ciutat que havia format part de la Monarquia dels Habsburg avui és ucraïnesa i havia estat ben soviètica. Només s'hi poden trobar vestigis d'una memòria que ni tan sols pot reclamar com a seva perquè la família va haver d'abandonar la ciutat poc després de néixer ell el 1945. Però aquell món li pertany com un pòsit, com una memòria de l'estirp —«cases petites com/ponis tàrtars»— que també s'ha anat desdibuixant, perdent, esgrogueïnt en els calaixos d'incomptables trasllats. «He vist fugitius dirigir-se enlloc», diu el poema sobre el món mutilat. La seva poesia ha sabut testimoniar el sentiment que el món sencer s'ha convertit en una «sala d'espera»:

...sense esperances ni promeses  
Vam viure allí i no érem pas estrangers.  
Això era la vida que se'ns donà.<sup>43</sup>

Al costat d'una realitat insuficient i passatgera, hi ha el record a aquell altre món perdut i introbable —i com a tal idealitzat i pur— que s'erigeix en els poemes de Zagajewski com un autèntic recer per a tots aquells que experimenten el desconcert davant

---

42 FARRÉ, Xavier. «Trobar-se en diferents territoris. Sobre Adam Zagajewski». *L'Espill* 49 (2005), 6-12.

43 ZAGAJEWSKI, Adam. *Terra del foc*. Traducció de Xavier Farré. Barcelona: Quaderns Crema, 2004, 56-57 («Elegia»).

d'un món de mobilitat sense límits. L'exili ha anat perdent els seus contorns durs i tallants i s'ha convertit en una experiència d'adaptació possible on la neu dels hiverns polonesos i el sol dels estius mediterranis resulten bescanviables, integrats en una sola mirada. La cultura ha recuperat així la seva capacitat de segellar ferides, de polvoritzar les distàncies, hi ha de nou la possibilitat de creure en la bellesa: «no hi ha un simple elogi de la bellesa, hi ha una confrontació. La bellesa apareix al costat de l'horror, la història s'esforça a destruir-la».<sup>44</sup>

*Un bàrbar al jardí* (1962) de Zbigniew Herbert és un viatge obstinat pels indrets d'aquesta Cultura europea en majúscula i arrenca amb la visita de les coves de Lascaux: «Els colors: negre, bronze, ocre, roig vermellós, carmesí, malva i la blancor de les roques calcàries. Són tan vius i frescos com no es va aconseguir mai en cap obra renaixentista: els colors de la terra, la sang i el sutge». Aquest «vigor del galop que dinamita el soterrani»<sup>45</sup> és la màgia —i no utilitzo la paraula en va— de l'art, de poder mantenir viva la cacera i tots els rituals i creences que la feien possible pels segles dels segles. Però Herbert és precís en el seu itinerari de recórrer els tresors acumulats, data les seves troballes tant amb la seva biografia com inscriu el temps històric que va produir cada vestigi, contrasta i furga en els instants congelats. Allò d'ara i els seus records traumàtics es reflecteixen sobre les obres d'art que el temps misericordiós ens ha preservat com aquell miracle d'animals en moviment que va quedar conservat en una cova subterrània.

El procediment de Zagajewski no és exactament aquest, el poeta busca elevar-se fins a la Terra del Foc on els rius flueixen verticalment. Es percep fins i tot a si mateix com «una frívola existència/ just al costat d'aquest vell temple». La seva poesia apunta amb atenció els moments d'epifania, aquell «instant mortal com tu i com jo/ ple d'una boja, il·luminada, absurda/ alegria, com si sabés/ alguna cosa que desconexem.»<sup>46</sup> La seva veu s'adreça a aquell tu sempre absent, en recerca d'un misteri que no es revelarà mai:

Tu ja no ets a la terra.  
I jo visc, visc i observo  
i el meu respir circular  
roda per carreteres de província.<sup>47</sup>

---

44 FARRÉ. «Trobar-se en diferents territoris...», 8.

45 HERBERT, Zbigniew. *Un bàrbar al jardí*. Introducció i traducció de Manel Bellmunt. Barcelona: LaBreu, 2009, 21 i 23.

46 ZAGAJEWSKI, *Terra del foc*, 52 («Instant»).

47 ZAGAJEWSKI, *Terra del foc*, 46 («Albó»).

Adam Zagajewski ha trobat l'entonació precisa que sap expressar en equilibri totes aquestes «contradiccions conciliades» com diu el seu traductor. «Ni tampoc en l'amor no hi ha el saber,/ sinó en totes les coses» diu el seu poema «Conquilla». La seva mirada vol abraçar segles, tendeix cap a aquell ull atemporal que pot esmorteir tot dolor. En el mateix poema titular de *Terra del foc* segueix: «El temps s'enduu la vida/i ens retorna memòria, daurada per la flama/ i ennegrida per les brases».<sup>48</sup>

És una mirada que tendeix a ignorar la rabiosa actualitat política —«A Ucraïna referèndum, a París boira» escriu Zagajewski ben bé com quan Franz Kafka va anotar al seu dietari el dia quan va començar la Primera Guerra Mundial dient que a la tarda tenia classes de natació. Les dues notes són construïdes amb la mateixa precisió poètica de contrastar dos conceptes antagònics, un de màxima rellevància històrica, l'altre un fet banal de quotidianitat. La nota de Kafka expressa un horror increïblement premonitori: amb la Gran Guerra el món antic serà abolit i s'acabarà tot, també les classes de natació. Kafka, el profeta dels horrors futurs, que captava els moviments més ínfims de l'aire en el seu aïllament voluntari, sabia desxifrar els signes no pas ocults. Kafka sabia ja el 1914 que Europa anava cap a una catàstrofe. El vers de Zagajewski no és d'aquesta índole, expressa més aviat la impaciència amb la política de proximitat que no deixa descansar els poetes en un espai més enllà de tota determinació i de tot compromís concret. La independència d'Ucraïna és evidentment una qüestió complexa i el moviment nacional no va ser exempt d'un programari xenòfob i antidemocràtic, però és just comparar els processos d'autodeterminació d'Europa del segle XXI amb el fracàs (sí, el fracàs) de la Revolució Francesa? «El que pervisqui serà blau com l'ull/ d'una guillotina».<sup>49</sup>

La seva «Carta d'un lector» ens regala el títol per al següent, apartat, «sobre el desig d'ordre».<sup>50</sup>

### **Sobre el desig de l'ordre**

«No seria millor començar per assabentar-se de quins són els buits de traducció que existeixen i després determinar qui pot omplir-los millor i qui pot editar-los millor?»<sup>51</sup> En un article de 2010, Sam Abrams constata la precarietat de condicions en les que treballen els traductors a Catalunya. I en referència específica als traductors dels poetes polonesos, el

---

48 ZAGAJEWSKI, *Terra del foc*, 9.

49 ZAGAJEWSKI, *Terra del foc*, 29 («Referèndum»).

50 ZAGAJEWSKI, *Terra del foc*, 32.

51 ABRAMS, Sam. «Previsions». *Avui Cultura* (30-12-2010), 3.

crític assenyala l'inconvenient que els poemaris tan valuosos que els tres van traduir al català a partir de 1997 s'hagin publicat tots en editorials ben diferents. La dispersió editorial, la impossibilitat de fer cap mena de feina continuada, la frustració constant per falta de ressò i d'estructures estables és una realitat massa evident per les traduccions de totes aquestes literatures que estem comentant. El desig d'Abrams que amb una llista canònica d'autors estrangers i amb una decidida política de subvencions les coses podrien canviar no és més que una espelma encesa a l'altar d'una divinitat sorda i indiferent.

No és possible suplir institucionalment les estructures que falten des de fa segles. Europa ha desenvolupat unes institucions acadèmiques on la meitat est del continent té dret a ser estudiada només sota la categoria de la filologia eslava i malauradament els departaments de les llengües eslaves, ja no només a Espanya, sinó arreu, pràcticament la totalitat de matèries són dedicades a la llengua i la cultura russes. Es transmet així un corpus molt rígid d'autors consolidats, bàsicament els narradors del final del segle XIX, encapçalats pel «Tolstoièvski», com es va titular molt enginyosament un debat sobre la traducció de la literatura russa al català l'any 2008. Aneu a qualsevol llibreria amb una selecció important d'obres traduïdes i veureu que la majoria de les lleixes del departament d'eslaves estan ocupades per obres de només aquest dos autors. I, el públic majoritari, desenganyem-nos-en, no haurà après ni a distingir quins dels totxos gruixuts ha estat escrit per Lev N. Tolstoi (Iasnaia Poliana, 1828 – Lev Tolstoi, la ciutat porta avui el seu nom, Rússia, 1910) i quins per Fiódor M. Dostoievski (Moscou, 1821– Sant Petersburg, Rússia, 1881). No és tampoc difícil descobrir cursos universitaris de literatures eslaves on Fiódor Dostoievski i Ivo Andrić (Travnik, Bòsnia, 1892 – Belgrad, Sèrbia, 1975) formen part d'un mateix itinerari que barreja èpoques, gèneres, llengües i circumstàncies històriques sense més, de manera que així es construeixi un d'aquests conglomerats indestriables que corresponen perfectament a la fórmula definida per Eduard Saïd com l'orientalisme. El món desconegut i llunyà és condemnat a fer-se visible només a través d'uns quants tòpics que es repeteixen assíduament i són —aquesta és la característica bàsica de l'exclusió a través del fetitxisme de la diferència— completament ahistòrics. Igual com l'Àfrica o el Pròxim Orient, l'Est d'Europa no coneix evolució, ni canvis. Cal llegir només les obres més conegudes, canòniques, les que ja han demostrat la seva validesa, però fins i tot aquests clàssics han de ser llegits com si fossin separats de la tradició pròpiament europea per un cordó sanitari que ens protegeix del contagi. No hi ha cap possibilitat de portar aquella bogeria dels personatges de Dostoievski als carrers de la ciutat de París, si utilitzo de nou la bella metàfora de Różewicz d'aquell Occident que es creu tan definit, però que en realitat tampoc existeix.

La poesia «eslava» que he volgut fer visible aquí trenca la rigidesa d'un imaginari assentat i probablement encara força inamovible. Aquests poemes que he comentat, però, són només la punta d'un enorme iceberg que ens entestem a no veure. És cert que l'acadèmia a moments sembla que hagi perdut ben bé el pas amb el món modern, però el fet és que les realitats complexes d'Europa Central, dels Balcans, d'àmplies zones d'influència russa o turca, són conegudes i presents. Cal adquirir el coneixement sobre la seva història o política de manera més aviat autodidacta, igual com els traductors ens formem a base de cops de destí i molta tossuderia personal, però no hi fa res. Ho aprenem. Som capaços de transmetre-ho. Llitem per fer presents aquestes realitats i per trencar els tòpics. Aprofitem cada esclatxa. No sé si hi ha gaires acadèmics en altres cultures assentades que hagin traduït amb passió com ho han fet els professors de la Universitat de Barcelona Helena Vidal i Ricard San Vicente. Han lluitat per fer arribar fins aquí aquells altres autors russos que passarien fàcilment desapercebuts, tan obstinadament com tots els altres traductors que procurem transmetre cultures literàries molt més petites. I la mínima infraestructura acadèmica que té en la mateixa universitat la filologia polonesa, els traductors i estudiosos que ha arribat a formar! Quant més no es podria expandir aquest coneixement de la diversitat de les realitats eslaves si poguéssim tenir un simple lectorat d'eslovè o búlgar, de txec o de croat... Però la rigidesa del sistema universitari espanyol és un mur de ciment armat probablement impossible de trencar.

I tanmateix, la gent viatja, es fan estades d'estudis als països d'Europa Central que ara ja fa pràcticament un quart de segle que formen part d'una Europa unida, s'aprenen llengües, es creen vincles d'amistat i d'amor en aquest vast continent, cada cop més connectat. Em resultaria difícil expressar la meua admiració pel compromís que van mostrar els periodistes i fotògrafs amb la crisi als Balcans en els anys noranta o bé amb els esclats més recents de violència a Ucraïna. La gent estudia i entén, s'escriuen llibres d'història i els articles periodístics, es publiquen fotos no només de les zones conflictives, s'hi va de vacances a aquests indrets abans desconeguts. Però en la literatura, el vel de l'exotisme tanmateix persisteix. Com una antiga catedral, els guardians de la literatura universal volen tenir el dret d'escollir qui pot pertànyer a aquest club selecte i qui no. I aquest és el problema bàsic de tots els cànons, que se'ns tornen obsolets i excloents. Quan decidim quins autors o obres mereixerien ser part d'un tresor digne a ser preservat, excloem automàticament totes les altres obres sense haver-les deixat ni presentar la seva candidatura. Encara que sigui un procediment més lent i molt més cansat, és millor que cada obra s'hagi de guanyar els seus propis adeptes. Per facilitar el procés d'integració de les



obres de totes les literatures eslaves al català no necessitem cap comissió d'experts, sinó més xarxes per on transmetre els coneixements i que les universitats es facin una mica més universals, que els diaris obrin les seves pàgines, que existeixin revistes com aquesta mateixa *Veus baixes*, que hi hagi trobades de traductors i les possibilitats que els autors viatgin no només acompanyats dels seus editors i no només a les fires on es venen els drets d'autor per l'explotació econòmica de les seves obres. Hem de, precisament, aprendre a pensar diferent, no a partir dels cànons heretats, sinó des d'una actitud de voler realment conèixer allò que desconexim i fer l'esforç necessari per fer-ho realment comprensible, per assumir també el dolor dels altres com a nostre.

En lloc de llibres arrengrats en prestatges perfectament ordenats, ens trobem a Catalunya amb una producció de traduccions de les llengües eslaves aleatòria i aconseguida sempre amb un esforç notable, gràcies a una implicació personal. Repeteixo, no hi fa res. No és que sigui una situació còmoda o fàcil, però sí que assegura una condició més indispensable que no pas tots els plans d'importar els autors canònics d'altres indrets llunyans: aquesta implicació tan directa per aconseguir el producte final, la necessitat d'apostar per un títol amb totes les forces fa que els llibres siguin realment llegits. Circulen més aviat de boca-orella, sense un gran aparat interpretatiu, sense un marc sòlid —com confio haver demostrat amb aquest mateix assaig—, però aquests llibres, i especialment els poemaris, deixen empremta. Són llibres que arriben un a un, a l'antiga, i molts es fan el seu lloc. Aconsegueixen interferir amb la cultura a la qual han arribat.

Catalunya encara busca suplir a través de les traduccions tot allò que fa sentir feble el seu propi sistema literari. En aquest sentit, es comporta com la perifèria paradigmàtica d'acord amb els estudis d'Even-Zohar. Al català es tradueixen sobretot aquells models que s'han comprovat als centres del poder literari i que suposadament garanteixen l'equiparació amb una cultura plenament desenvolupada. Els grans projectes de traducció literària a Catalunya han estat sempre els de construcció d'un canó sòlid, precisament, des de la col·lecció de les Grans Obres de la Literatura Universal fins als projectes personals dels traductors que s'han volgut enfrontar amb els clàssics, insistint sovint durant dècades, fins a tenir-ne traduïda l'obra completa. Els casos abunden. I demostren alhora com en català ha prevalgut aquesta necessitat de buscar en les èpoques passades els models per l'actualitat. Aquest gust arcaïtzant ha servit perquè els traductors demostrassin la seva agilitat lèxica i formal batallant amb estructures que ja no són part de la creativitat literària actual. D'aquesta manera, la cultura de casa es va guanyar el dret d'escriure's amb majúscula. Totes aquestes adquisicions de noms il·lustres a través de la traducció són vistes com a part del

llegat propi, com una demostració que el català és equiparable amb les més grans i influents literatures europees. En aquesta necessitat d'afirmació de la vàlua d'una llengua i d'una cultura, poc lloc queda per als llibres que circulen sense els reconeixements dels grans centres. Però els poetes «eslaus» que estem tractant aquí encara ho tenen més difícil per esdevenir part de cap cànon pel simple fet que qüestionen profundament aquesta classe de valors inqüestionables. Es pot recitar Walt Whitman amb entusiasme, fins i tot amb rauxa, i el número de vendes de la bella traducció de Pons Alorda certifica la necessitat que té el país de recuperar el dret a aquests sentiments elevats per la construcció d'un nou país, més just, més pròsper.

Els poetes «eslaus» no es poden declamar a les places públiques, no serveixen per sentir glòria passada o futura. Són els poetes del segle XX i tots els seus versos porten una càrrega molt feixuga i molt, molt difícil d'assumir d'una desfeta d'il·lusions. El saber i la memòria acumulats en aquests poemes són valuosos. Són al meu entendre l'única manera d'afrontar la veritat històrica, de saber el que va passar més enllà de les xifres fredes o d'uns documentals plens d'imatges esgarrifoses que no podem ja connectar amb el nostre dia a dia. Els poetes «eslaus» són els testimonis íntims d'aquest pas per l'infern, són veus esparses i fragmentades, no constitueixen ni poden constituir cap mena de literatura damunt un pedestal.

Per poder afrontar sistemàticament la pregunta de quina manera aquests llibres arrenen un a un, com sacsegen l'entorn literari que els acull, necessitem una altra metodologia. No podem ja classificar la diversitat del món d'acord amb els arbres de les famílies lingüístiques a la manera de les taxonomies del segle XIX.

Les influències literàries no només passen dels grans centres a la perifèria, sinó que la circulació en direcció inversa és especialment rellevant. La gran força de la perifèria és que els models calcats de les cultures centrals s'esmussen, perden la seva rigidesa i així poden més fàcilment ser modificats. A la perifèria, el sistema funciona segons regles més laxes, que deixen més espai per a la innovació.<sup>52</sup> Paradoxalment, les còpies més aviat dolentes, inexactes i simplificades dels models forans poden convertir-se en punts de partida per a solucions noves i originals. És per això que la literatura universal es renova tan sovint als marges, lluny dels grans centres. És a la perifèria on broten les solucions més insospitades perquè l'aiguabarreig de les influències i la creativitat pròpia, al costat d'una llibertat més gran per l'absència de criteris rígids i institucions consolidades, permeten teixir tapissos especialment rics, densos, complexos.

---

52 ENVER-ZOHAR, *Polysistem Studies*, 70.

### *Cherchez la femme!*

En la novel·la negra, quan cal trobar l'assassí, habitualment ressona la divertida frase francesa. Quan examinem les traduccions que han arribat a una llengua la temptació d'intentar explicar les aportacions a través de les decisions personals dels traductors és gran. Els traductors són aquestes figures ocultes que no apareixen a la llum com abans les dones, però que ho decideixen bàsicament tot. L'esforç personal ha estat l'element clau en totes aquestes traduccions al català, però seria ingenu pensar que també sigui l'única causa que aquests poemaris hagin arribat fins aquí.

Els dos poemaris de Miłosz i de Zagajewski que tenim en català han estat traduïts del polonès per Xavier Farré. El traductor de l'únic poemari en català de Różewicz és Josep-Anton Ysern i l'únic llibre de poemes de Szymborska en català va ser traduït per Josep Maria de Sagarra Àngel. Entre els traductors del polonès cal esmentar, a més, Manuel Bellmunt i Grzegorz Gyrz que són responsables de les versions de Zbigniew Herbert, el primer del seu assaig i el segon del seu poemari. Per completar els llibres dels poetes polonesos, tampoc podem oblidar la traducció de *La ment captiva* de Miłosz per part de Guillem Calaforra i la seva novel·la *La vall de l'Issa* traduïda per Dorota Szmidt.

També tenim aquí la incansable Monika Zgustova que ha traduït Jaroslav Seifert (Žižkov, 1891 – Praga, Txèquia, 1986) ja el 1984 —aquest va ser el primer llibre que va anunciar el desgel de la Guerra Freda i l'interès renovat dels lectors catalans pels poetes «eslaus»— i va fer conjuntament amb Maria Mercè Marçal un dels llibres més bells i commovedors, *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva* de 2004.<sup>53</sup> Igualment incansable s'ha demostrat Jaume Creus: a part de la *Poesia Completa* d'Akhmàtova (Odessa, Ucraïna, 1889 – Domodedovo, Rússia, 1966) i de la de Mandelstam (2015), aquest traductor és responsable de la traducció d'un altre volum de Seifert i de l'únic llibre de Vladimír Holan (Praga, Txèquia, 1905 – 1980) en català. Ja veieu que els dos traductors han anat treballant indistintament amb el txec i el rus. La poesia popular búlgara que he esmentat qui sap a través de quina tercera llengua degué arribar al català. Per conèixer la poesia russa del segle XX, a més de l'antologia (1991) a cura de Ricard San Vicente i realitzada per diferents traductors (Ricard San Vicente mateix, Jacint Bofias, Joan Cornudella, Júlia Ferrer, Josep M. Güell, Joaquim Horta, Esteve Miralles i Manuel de Seabra), hem d'agrair a Helena Vidal els dos seus meravellosos volums d'Óssip Mandelstam i no hi pot haver cap dubte del profund compromís personal que l'ha dut a realitzar aquesta tasca. En canvi, *Poemes escollits* de Joseph

---

53 Aquest volum recull revisades les versions de les dues autores russes publicades per separat per Edicions 62 els anys 90.

Brodski (Sant Petersburg, Rússia, 1940 – Nova York, Estats Units, 1996) a Edicions 1984 són un volum certament gruixut i informatiu, però la traducció de l'anglès i la sensació que la traductora Judit Díaz Barneda ha complert pulcrament un encàrrec editorial és difícil d'evitar. També cal tenir en compte aquí la meua pròpia traducció del poemari de Tomaž Šalamun.

Qui són realment els poetes «eslaus» que hem anat trobant en català en aquest ordre tan desordenat? Quatre d'ells han estat guardonats amb el premi Nobel, Czesław Miłosz el 1980, Jaroslav Seifert el 1984, Brodsky el 1987 i Szymborska el 1996 —aquest fet sens dubte ha influït que s'hagin traduït. Com a poetes d'una Europa Oriental brutalment marcada per a les dues guerres, els havien precedit Seferis el 1963 i Elitis el 1979. Mai connectem la poesia «eslava» amb la grega, però l'única manera de comprendre de què parlen tots aquest poetes del segle XX és entendre que van viure en un mateix univers que es va esfondrar i que ens ofereixen el seu testimoni. A causa del anticomunisme imperant, la literatura grega va quedar en tota la postguerra completament desvinculada de l'espai balcànic al qual pertany.

En aquest sentit caldria incloure en un repàs exhaustiu de la poesia del segle XX a l'Est d'Europa especialment tota la poesia escrita pels poetes jueus que hi van viure abans del nazisme i van escriure tant en alemany o en alguna de les altres llengües grans com especialment en jiddisch. Llegir Óssip Mandelstam i Paul Celan un al costat de l'altre fa molt de sentit. I és directament imprescindible entendre que Tadeus Różewicz en polonès i Itsjok Katzenelson<sup>54</sup> en jiddisch parlen ben bé de la mateixa realitat: Polònia esquarterada a causa del nazisme, una societat a la qual una ideologia mortífera havia trencat l'espina dorsal. Molt poca gent s'atreveix a entendre, fins i tot a reconèixer, aquests solapaments d'identitats en un mateix territori. Per això, les categories asèptiques com poetes «eslaus» resulten còmodes, no cal conèixer massa fets històrics per poder-la fer servir i es poden evitar totes les qüestions enutjoses de com s'havien organitzat les tensions i l'escalada de violència en aquest mosaic de pobles i ideologies sobreposades.

L'altra característica bàsica dels poetes que hem anat trobat en aquest repàs improvisat és que molts d'ells han conegut l'exili i, de fet, han esdevingut coneguts precisament gràcies al fet de viure als grans centres entre els quals en destaquen dos, la ciutat de París i els Estats Units. Marina Tsvetàieva (Moscou, 1889 – Ielàbuga, Rússia, 1941) va fer un precedent amb la seva estada d'estudis a París a l'inici de segle i l'exili breu a

---

54 KATZENELSON, Itsjok. *El canto del pueblo judío asesinado*. Edició trilingüe. Traducció espanyola i transcripció del jiddisch d'Eliahu Torker. Traducció al judeoespanyol d'Arnau Pons. Epíleg de Phillipe Mesnard. Barcelona: Herder, 2006.

Berlín i Praga després de l'esclat de la revolució. Després del 1945 venen exilis forçosos i escapades dramàtiques. Miłosz va marxar de Polònia ja el 1951, aprofitant la seva condició de diplomàtic i ja no va regressar a casa, va viure primer a París, i després llargues dècades als Estats Units. Brodsky va aconseguir escapar-se de la permanent persecució a l'URSS el 1972 i va obtenir tot just el 1980 la ciutadania americana. Zagajewski marxa tard, forçat per extraordinària escalada de tensió a Polònia del general Wojciech Jaruzelski. De vegades oblidem que els militars van imposar la llei marcial el desembre de 1981 que es va mantenir fins a l'any 1983. Zagajewski, un dels signants de la «Carta dels 59» (1975) va poder tanmateix viure i publicar a casa abans del cop d'estat militar, però després va haver de marxar primer a París, llavors als Estats Units i encara ara divideix la seva vida entre Cracòvia i les classes a les universitats americanes. I finalment, Tomaž Šalamun va ser convidat el 1970 al MOMA de Nova York com a membre del grup d'artistes conceptuals iugoslaus OHO. Es va establir als Estats Units per llargs períodes i es va convertir en un dels poetes més influents entre les joves generacions de poetes americans.

Per tot això, no seria cap despropòsit considerar un poeta com Charles Simic (nascut amb el nom de Dušan Simić a Belgrad el 1938) també un poeta «eslau» encara que la seva obra estigui tota publicada en anglès, però comparteix amb aquest grup l'origen, l'experiència directa de la Segona Guerra Mundial i de l'exili, encara que ell hagi abandonat el país ja el 1954 amb la seva família a l'edat de només setze anys. També hi hauríem d'incloure un poeta com Goran Simić (Sarajevo, 1952) que va viure en directe tot el setge de Sarajevo i va acabar vivint al Canadà, com molts dels seus compatriotes, fent-se allí un nom propi com a poeta. Els poetes de Bòsnia dels anys noranta són els que més clarament han assumit de portar aquesta feixuga torxa de ser un poeta «eslau» i seguir afrontant els reptes més durs que puguem imaginar.

Els poetes que hem examinat aquí són un grup molt específic d'autors, marcats per les greus ferides històriques, testimonis de moviments tectònics. Té sentit veure'ls com un grup aïllat dels altres perquè comparteixen aquesta experiència de desfeta total del seu món, una experiència que certament no ha estat limitada a un sol poble ni a una sola «raça» com l'eslava. Són els poetes que han esdevingut visibles, aquesta també és una veritat innegable, perquè alguns d'ells van arribar a fer-se lloc als grans centres culturals que tenen capacitat de divulgar la veu d'un poeta. Sense París i sense els Estats Units no només no hi hauria Brodsky i Miłosz, sinó també els autors com Seifert, Holan o Vasko Popa serien menys visibles, per no dir invisibles: ens faltaria la categoria on incloure'ls.

En canvi, els poetes que escriuen en alguna llengua eslava i no han estat marcats amb una experiència de violència històrica comparable —encara que les bales hagin xiulat a prop de les seves orelles— no ens transmeten ben bé el mateix relat. Penso aquí en Aleš Debeljak (Ljubljana, Eslovènia, 1961-2016), traduït per Xavier Farré, que ha sigut un comentarista perspicaç i un lluitador apassionat per fer conèixer la tragèdia dels Balcans, però cap guerra a ell no li havia tallat les ales i ell ho sabia. No va intentar mai a suplantar una experiència que a ell no l'havia marcat de manera inevitable. Per això mateix tampoc és ben bé el mateix que la poesia dels serbis i croats com Tonko Marojević, Marko Pogačar, Dinko Telečan, Vladimir Kopicil, Milutin Petrović o Petar Matović, traduït per Pau Sanchis i els tallers de Farrera on també han estat invitats Ewa Lipska i Maciej Niemiec de Polònia, Edin Sugarev i Kristin Dimitova de Bulgària, i Maxim Amelin i Irina Iermakova de Rússia. Tots ells sí escriuen en alguna llengua eslava, igual com Alexander Kúixner, traduït per Xènia Dyakonova, però no hi podem trobar uns vincles com aquelles cadenes de ferro i foc, de sang i de mort que han unit els poetes «eslaus» que he volgut presentar aquí.

Encara que aquest text meu sigui prou llarg, malauradament no he pogut comentar-los a tots els llibres a fons i encara menys fer un repàs seriós de les traduccions en revistes que no són pas poques. Espero al menys haver ajudat a precisar els contorns d'aquesta idea vaga que tenim tots i que uneix l'Europa de l'est amb un espai poblat amb els eslaus i sotmès a contínues vicissituds històriques.

Hem estat parlant, doncs, dels poetes-consciència, dels poetes-testimoni, dels poetes-rebels incondicionals, dels poetes-cercadors de la veritat més fonda de totes, aquella que defineix l'home en tant com l'ésser humà. La seva mirada sovint adquireix un alè d'eternitat, però ben poques vegades s'eleva a les regions on estem habituats a buscar la transcendència. Aquests poetes volen copsar l'home a través de la seqüència de les generacions, més enllà del límit d'una sola vida humana. No per insuflar-se grandesa, sinó per fer-nos sentir la responsabilitat que hem de tenir envers els altres. Aquests poetes representen la veu de tot un segle, del segle més brutal de la història, sobretot a Europa. No en són els únics testimonis, és evident, només els més visibles. Però el seu llegat, per escasses i esparses que fossin les traduccions que fins ara hagin arribat al català, ha fet quallar un espai i un temps. Europa Central i Oriental gràcies a ells existeix, han documentat una ferida molt fonda.

## La traducció com l'excés de contacte

La traducció literària connecta, doncs, ja no només les llengües, sinó realment les cultures literàries senceres. I la seva característica fonamental és que opera sempre amb un residu. Amb la traducció sempre hi guanyem alguna cosa, imprevisible, aleatòria, si voleu, però sempre adquirim nous coneixements. Quan passem els continguts d'una llengua a l'altra, el mateix trànsit produeix descobertes que no ens esperàvem. Imaginem-nos un riu que inunda el paisatge i aviat es retira de nou. Les aigües avancen de nou canalitzades, avancen com ho fa la llengua, dia rere dia, sempre igual, sempre distinta. Però la imatge dels llocs fèrtils i de les andròmines inservibles que el riu ha acumulat en el moment de desbordar la seva llera ens ajuda a visualitzar el que passa amb la traducció. No es tracta només de canviar l'aigua d'un riu per l'aigua d'un altre riu, fer utilitzables en un nou entorn la forma i els continguts lingüístics que volem transmetre. En la traducció hi ha un residu, sempre, allò que es perd i també allò que es guanya amb el trasllat. Sempre hi ha coses que queden a la riba de la llera de la llengua i són resultat d'aquest excés de contacte.

Sabem que a la vora del Nil tot el que hi creix és gràcies a aquesta aportació torrencial dels sediments de terra fèrtil. Podríem dir que en moltes cultures que han de fer vida al desert, el contacte amb el «riu» d'influències foranes els resulta d'aquesta vital importància. Però també hem de ser conscients que abandonem moltes de les solucions que hem trobat en aquest xoc entre dues realitats. No serveixen, no són útils. Però fins i tot els residus no aprofitats en aquests contactes entre cultures queden allí com unes rampoines que irremissiblement ens recorden que hi hem passat, per aquest camí. La traducció ens inscriu al món de la mateixa manera com ho fa l'escriptura, com ho fa qualsevol activitat artística. Deixa empremta, testimonia, permet revoltar-se contra tot allò que ens sembla injust o innecessari.

Més recentment, aquesta noció d'un guany afegit que mai podem comptabilitzar del tot ha estat consolidat a través de la categoria d'intraduïbilitat d'Emily Apter en el seu llibre *Contra la literatura universal* (2014).<sup>55</sup> No es tracta aquí de les esferes que suposadament són tan inaccessibles a la raó humana ni tampoc d'afirmar que hauríem de renunciar d'entrada a tota aproximació a la dimensió del sublim. Res de tot això, res a veure amb la noció de l'inefable ni tampoc amb la mera sensació que en la llengua no es pot pas dir tot. La intraduïbilitat d'Apter és, de fet, completament oposada a aquesta renúncia de lluitar per guanyar terrenys verges per al regne de la paraula.

---

55 APTER, Emily. *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. Londres; Nova York: Verso, 2013.

Allò que en una llengua sí es pot dir és «intraduïble» a una altra llengua perquè a aquesta li falten les mateixes experiències o la inventiva o a causa de la diferent manera de pensar. La intraduïbilitat proposada per Apter es podria descriure com un desajust. I és aquest desajust, aquest excés que no se solapa amb l'experiència de l'altre que cal examinar quan parlem de les traduccions. No és interessant només allò que ha encaixat a la primera i s'ha dissolt com la lectura d'Homer de l'àvia del narrador de la *Recerca del temps perdut* que no pot concebre l'existència d'un text més enllà de la seva pròpia experiència vital ja que el seu «Odisseu» existeix només perquè ella l'ha llegit. Ens hem de fixar en incongruències que continuen despertant la inquietud, en tot el que ens continua semblant estrany, tot i que ho llegim en la nostra pròpia llengua, gràcies a la traducció. La nostra experiència del món només es pot ampliar a través del contacte amb el desconegut. I així ens hem de reconèixer que en la traducció sovint topem amb elements que ens provoquen irritació per diferents, molestos, incomprendibles. I aquest, paradoxalment, és el guany més gran que ens pot donar el contacte amb una literatura desconeguda. Saber el que abans no sabíem.

El polisistema literari català i la majoria dels sistemes que podríem descobrir a les regions poblades amb els «eslaus» pertanyen a la categoria de les literatures que han trobat la seva força en la resistència contra la fagocitació ideològica i simbòlica dels centres. No sempre es tracta d'una resistència conscient, elaborada i militant per esquivar models proposats. Quan la resistència es converteix en l'únic motiu d'escriptura, el joc literari s'empobreix i la capacitat d'inventiva i imaginació es frenen. El dubte és l'aliment principal de la poesia i quan les proclames són massa simples, poc espai queda per incitar l'audiència a reflexionar.

La dissidència de les perifèries està sovint condicionada pels motius més pragmàtics. En la perifèria no hi ha altra manera de procedir, la condicions són les que són. Hi ha menys recursos i cal espavilar-se millor. I les circumstàncies històriques acostumen a ser notablement més inestables que en els llombríngols dels grans imperis, protegits de tot sotrac inesperat. Però precisament aquesta història convulsa, erràtica i difícil és la que obliga a l'enfrontament més directe amb la condició humana. La literatura és un producte que creix en les pitjors circumstàncies. És una herba ben resistent.



## Bibliografia

- ABRAMS, Sam. «Previsions». *Avui Cultura* (30-12-2010), 3.
- AKHMÀTOVA, Anna. «Rèquiem i altres poemes». *Versions de Tsvetàieva i Akhmatova*. Traducció i edició a cura de Maria Mercè Marçal i Monika Zgustova. Barcelona: Proa, 2004, 91-149.
- AKHMÀTOVA, Anna. *Poesia completa*. Traducció i edició a cura de Jaume Creus. Barcelona: Edicions 1984, 2009.
- APTER, Emily. «Comparative Exile. Competing Margins in the History of Comparative Literature». Bernheimer, Charles (ed). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore; London: John Hopkins UP, 1995, 86-96.
- APTER, Emily. *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. Londres; Nova York: Verso, 2013.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre (eds). *Translation, History & Culture*. Nova York: Cassell, 1990, 2.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre (eds). *Translation, History & Culture*. Nova York: Cassell, 1990.
- BERNHEIMER, Charles. «Introduction. The Anxieties of Comparison». *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore; London: John Hopkins UP, 1995, 1-17.
- BERTRAN i BROS, Pau (ed). *La poesia popular búlgara. Notícia crítica ab mostres en llengua catalana*. Barcelona: La Renaixensa, 1887.
- BONO, Ferran. «Cultura tiene que anular un premio nacional». *El País* (5-11-2016).
- BRODSKY, Joseph. *Poemes escollits*. Traducció i edició a cura de Judit Díaz Barneda. Barcelona: Edicions 1984, 2013.
- CAVANAGH, Clare. «Lyric and Public. The Case of Adam Zagajewski». *World Literature Today* (maig-agost 2005), 16-22.
- DD.AA. *Poesia russa contemporània. Antologia*. A cura de Ricard San Vicente. Traducció de Jacint Bofias, Joan Cornudella, Júlia Ferrer, Josep M. Güell, Joaquim Horta, Esteve Miralles, Ricard San Vicente i Manuel de Seabra. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- DELANTY, Gerard. «Not all Is Lost in Translation: World Varieties of Cosmopolitanism». *Cultural Sociology*, vol. 8, núm. 4 (2014), 374-391.
- ENVER-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. Número especial de *Poetics Today*, vol. 11, núm. 1 (1990).
- ESTERHÁZY, Péter. «De la vida meravellosa de les paraules». Traducció d'Ildikó Szijj, Balázs Déri, Montserrat Bayà i Kálmán Faluba. *Literatures*. Segona època 2 (2004), 63-83.
- FARRÉ, Xavier. «Copsant múltiples realitats. La poesia de Czesław Miłosz». *Travessant fronteres*. Barcelona: Proa, 2006, 9-27.
- «Trobar-se en diferents territoris. Sobre Adam Zagajewski». *L'Espill* 49 (2005), 6-12.

- FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge*. Nova York: Pantheon, 1980, 119.
- HERBERT, Zbigniew. *Informe des de la ciutat assetjada*. Traducció de Grzegorz Gryc, revisada per Xaverio Ballester i Vicent Berenguer. València: Edicions de la Guerra, 1993.
- HERBERT, Zbigniew. *Un bàrbar al jardí*. Introducció i traducció de Manel Bellmunt. Barcelona: LaBreu, 2009.
- HOLAN, Vladimír. *L'alè de cada nit. Antologia poètica*. Traducció i edició a cura de Jaume Creus. Collbató: La guineu, 2005.
- HOLMES, James S. «The Name and Nature of Translation Studies» (1972). Venuti, Lawrence (ed). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, 172-185.
- JAKOBSON, Roman. «On linguistics Aspects of Translation». Brower, R. Arthur (ed). *On Translation*. Harvard UP, 1959, 232-239.
- KATZENELSON, Itsjok. *El canto del pueblo judío asesinado*. Edició trilingüe. Traducció espanyola i transcripció de Pídix Eliahu Torker. Traducció al judeo-espanyol Arnau Pons. Epíleg de Phillipe Mesnard. Barcelona: Herder, 2006.
- KUNDERA, Milan. «L'aposta txeca». (1981). Quaderns Crema 6 (març 1982), 11-16.
- MANDELSTAM, Óssip. *Armènia en prosa i en vers*. Traducció i edició a cura d'Helena Vidal. Barcelona: Quaderns Crema, 2011.
- MANDELSTAM, Óssip. *Poemes*. Traducció i edició a cura d'Helena Valentí, Barcelona: Quaderns Crema, 2009.
- MANDELSTAM, Óssip. *Poesia completa*. Traducció de Jaume Creus, Barcelona: Edicions de 1984, 2015.
- MIŁOSZ, Czesław. *La ment captiva*. Introducció i traducció de Guillem Calaforra. València: PUV, 2005.
- MIŁOSZ, Czesław. *Travessant fronteres. Antologia poètica 1945-2000*. Traducció i edició a cura de Xavier Farré. Barcelona: Proa, 2006.
- MORETTI, Franco. «Conjectures on World Literature». *New Left Review* 1 (gener-febrer 2000), 54-68.
- RÓŻEWICZ, Tadeus. «Una nova escola filosòfica». *Udols d'un llop de paper*. Traducció i edició a cura de Josep-Anton Ysern. València: Edicions 96, 2010, 11-31.
- RÓŻEWICZ, Tadeus. *Udols d'un llop de paper*. Traducció i edició a cura de Josep-A. Ysern. València: Edicions 96, 2010.
- ŠALAMUN, Tomaž. *Balada per a Metka Krašovec*. Traducció de Simona Škrabec. Barcelona: LaBreu, 2016.
- SEIFERT, Jaroslav. *El crit dels fantasmes i altres poemes*. Traducció i edició a cura de Monika Zgustova. Sant Boi de Llobregat: El Mall, 1984.
- SEIFERT, Jaroslav. *Els galls, els morts i l'amor a les dones. Antologia poètica*. Traducció i edició a cura de Jaume Creus. Collbató: La guineu, 2005.

- ŠKRABEC, Simona. «La mirada d'un rodamón». Šalamun, Tomaž. *Balada per a Metka Krašovec*. Barcelona: LaBreu, 2016, 305-352.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «The Politics of Translation» (1992). Venuti, Lawrence (ed). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, 398-416.
- SZYMBORSKA, Wislawa. *Vista amb un gra de sorra*. Traducció de Josep Maria de Sagarra i Àngel. Barcelona: Columna, 1997.
- TSVETÀIEVA, Marina, «Poema de la fi». *Versions de Tsvetàieva i Akhmatova*. Traducció i edició a cura de Maria Mercè Marçal i Monika Zgustova. Barcelona: Proa, 2004, 51-90.
- VALENTÍ, Helena, «Introducció». Mandelstam, Óssip. *Poemes*. Barcelona: Quaderns Crema, 2009, 31.
- VENUTI, Lawrence. «Translation, Community, Utopia» (2000). Venuti, Lawrence (ed). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, 468-488.
- YSERN, Josep A. «Acostament a la poesia de Tadeusz Rozewicz». *Reduccions* 77 (febrer 2003), 36-49.
- YSERN, Josep A. «Per a llegir la poesia de Tadeus Różewicz». Różewicz, Tadeus. *Udols d'un llop de paper*. València: Edicions 96, 2010, 335-387.
- ZAGAJEWSKI, Adam. *Dilluns de poesia*. Introducció i traducció de Xavier Farré. (13 d'octubre de 2014).
- ZAGAJEWSKI, Adam. *Terra del foc*. Traducció de Xavier Farré. Barcelona: Quaderns Crema, 2004.

Els articles d'aquest número 4 de la revista *Veus baixes*,  
publicats al maig de 2017,  
amb ISSN 2254-5336,  
es publiquen amb llicència Creative Commons:  
se n'autoritza la reproducció sempre que se'n citi l'autor,  
que sigui sense propòsits comercials  
i que no se'n facin elaboracions derivades

