

DAVID PEIDRO

Ritme, escriptura i traducció en Hölderlin

Tot no és altra cosa més que ritme

Ell diu que la paraula és la que engendra el pensament, que és més gran que l'esperit humà que no és sinó el serf de la paraula; i mentre que la paraula no s'hi basti a si mateixa per engendrar el pensament, l'esperit no haurà copsat la seva perfecció en l'home. Però les lleis de l'esperit són mètriques. És allò que es deslliga de la paraula. Aquesta en llença l'ham a l'esperit i, pres en aquest ham, ell pronuncia allò que és diví. Mentre el poeta tingui encara necessitat de cercar l'accent mètric i no es trobi dut pel ritme, la seva poesia restarà en la manca de veritat. [...] Tan sols quan el pensament s'hi troba en la impossibilitat de expressar-s'hi per un altre un altre mitjà que no sigui el ritme, quan el ritme esdevé l'única manera d'expressió, solament llavors hi ha poesia... I tota obra d'art no és sinó un únic i mateix ritme. La cesura és per a l'esperit humà el punt en què queda en suspens i sobre el qual es posa el raig diví. [...] Tot no és cap altra cosa més que ritme; el destí de l'home és un sol ritme celeste, com tota obra d'art és un ritme únic.¹

El que amb aquestes paraules ens interpel·la ve de lluny i, a més, de manera doblement indirecta: Bettina von Arnim transcriu en una carta allò que el seu amic Sinclair relata que diu Friedrich Hölderlin des de la solitud d'un retir que ja dura anys. Tot això, al 1840.

David Peidro Pérez (Alcoi, 1979) és filòsof i poeta. Autor, entre altres, del poemari *Filles nasqueren* (Aguaclara, 2016)

¹ F. HÖLDERLIN, *Poemas de la locura*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2004, pp. 38-39

Gairebé quaranta anys són els que Hölderlin viu hostatjat al pis alt de la torre de l'ebenista Zimmer, diuen que com un nen, des que aquest el tragué de la clínica psiquiàtrica del Dr. Authenrietch a Tubinga l'any 1806. Darrere resten els anys d'intimitat amb Hegel i Schelling al Stift de Tubinga, les classes de Fichte i la proximitat a Goethe, Schiller i, ocasionalment, amb Kleist o Novalis, l'estima tràgica cap a Diotima i l'anhel revolucionari que el farà admirar amb esperança els successos esdevinguts a França i que propiciaran el seu viatge a Bordeus el 1802, a la tornada del qual hom situa la seva primera gran crisi. Quatre dècades d'allò que anomenaran «die Vernachtung» —l'esdevenir nit, l'entenebriment, hom ho podria traduir— en els quals el poeta reduirà el seu subjecte a mínims: llargues passejades diàries, la música d'una vella espineta trencada a la qual ell mateix havia tallat bona part de les cordes, la declamació continuada de la seva obra *Hyperion*. També de l'escriptura ininterrompuda de poemes significativament regulars, dominats pel repòs, la calma i la força apaivagadora després dels himnes dels temps de *L'arxipèlag*, colpidorament durs, abruptes i d'una tensió sovint insostenible. Dirà Maurice Blanchot que «quan la bogeria s'apoderà completament de l'esperit de Hölderlin, també la seva poesia s'invertí, com si trencat per l'esforç per resistir l'impuls que l'empenyia cap a la desmesura del Tot, per resistir l'amenaça de la salvatgeria nocturna, també hagués asclat aquesta amenaça».² És aquest el temps en què Hölderlin denega Hölderlin i no accepta ja més el seu nom. Aquest és el temps al qual pertany el text inicial.

En ell, el ritme ocupa una posició central, primordialment conductora. D'on ve aquesta centralitat del ritme? Cap on condueix? Dir-ho seria admetre com a reductible allò que defuig molt possiblement a ser dit, car remorejaria —si ens situem al text de Hölderlin— per dessota del llenguatge i, per això mateix, molt més per dessota encara del pensament objectivador que l'enfronta. D'alguna manera, el ritme del poema —que és també el del món, el destí, el cel i l'art, segons el poeta— restaria en un espai aliè a la llum d'allò pensable. Inil·luminable, ens apropiaria així al nucli mateix de la *Vernachtung* i l'entenebriment del qual *L'arxipèlag* pot ser dit un preludi? Què hi ha al ritme de la cesura, del tall, i d'allò que Hölderlin, en diu «sagrat» o «diví»? I d'aquella desmesura *adèrguica* i salvatgeria a la qual al·ludeix Blanchot i que polaritzaria l'escriptura dels grans himnes? La foscúria tan sensible com impensable del ritme, tal com se'ns presenta, ocupa el lloc d'aquestes qüestions i de tota la poesia de Hölderlin.

Per la seva banda, Txaro Santoro i Jose María Álvarez —que acudiran als termes *transparència* i *Noche Sagrada* per apuntar cap al fenomen característic de

| ² M. BLANCHOT, *El espacio literario*, Barcelona, Ed. Paidós, 1992, p. 264



les poesies de la *Vernachtung*— clouen la introducció de la seva edició en castellà dels últims poemes amb aquesta sentència: «No se puede traducir a Hölderlin».³ Hom pot trobar una correspondència, un eco, entre aquest espai no il·luminable del ritme del poema i la intraduïbilitat mai del tot acomplida —aquells que ho afirmen el tradueixen—, però fermament assenyalada? En qualsevol cas, aquest ritme, què ens indica del text? Què ens diu del seu moviment i de la relació amb ell? Pot menar la traducció com sembla menar l'escriptura?

Precisament és el Hölderlin que tradueix Sòfocles i Píndar al voltant dels anys 1803 i 1804 el que copsa el pensament sobre el ritme i la cesura. A les notes destinades a acompanyar aquestes traduccions per a la seva possible edició, afirmarà en parlar sobre l'estructura mesurable de l'obra que «en el rítmic continuar-se una a altra de les representacions (que conformen les parts de l'obra), s'hi fa necessari allò que en la mesura de les síl·labes s'anomena *cesura*, la pura paraula, la interrupció contrarrítmica».⁴ La cesura constitueix el punt de fractura o interrupció en el qual el protagonista —Èdip, Antígona— es conduït cap al *nefas*, cap al punt tan inevitable com insuportable «on el coneixement ha esgarrat els seus límits»⁵ i arrossega l'home al seu suspens «arrencat de la seva esfera de vida»⁶ cap a la «sempre vivent ferocitat no escrita»,⁷ car —dirà Hölderlin— Sòfocles, segons el ritme, fa present «l'home en tant que camina sota allò impensable». Maurice Blanchot assenyalà sovint que és precisament l'escriptura l'espai on esdevé la suspensió del quotidià quefer i de l'estabilitat segura, mesurable i útil, espai literari —en termes de Blanchot— de la fractura de la identitat del subjecte que escriu en l'escolta d'allò que serà anomenat «allò neutre», el «mormol».

De tal manera, l'obra segons el ritme obre l'esquerda on hom es presentat —i afectat— des d'allò impensable que és el ritme mateix.

Amb el que hem aclarit fins ara, resulta més versemblant capir allò que el text arplegat per Sinclair i transmès per Bettina von Arnim ens diu: en paral·lel als casos d'Èdip i Antígona, el ritme és aquell excés diví cap al qual s'aboca Empèdocles en l'obra que escrigué Hölderlin l'any 1800; en els assajos sobre l'elaboració d'aquest drama, *La mort d'Empèdocles*, ho qualificarà com *adrguic*, no orgànic ni mesurable, medul·la oculta de l'acció tràgica i també poètica. Constitueix també «allò greu»

³ F. HÖLDERLIN, *Poemas de la locura*, p. 10

⁴ F. HÖLDERLIN, «Notas sobre Edipo», a *Ensayos*, Madrid, ed. Hiperión, 2001, p. 147

⁵ *Ibid.*, p. 150

⁶ *Ibid.*, p. 148

⁷ F. HÖLDERLIN, «Notas sobre Antígona», a *Ensayos*, Madrid, ed. Hiperión, 2001, p. 159

que, tot escoltant les ones del mar, presentent —no diu, no coneix, no pensa— «a les vores del poble, tot sol un jove», entre els versos 81 i 83 de *L'arxipèlag*. Esdevé aquest el punt just on pivota el poema i al voltant del qual gira el romandre i manifestar-s'hi de la mar, el xoc i el trontollar de les naus gregues i perses a Salamina, així com l'esfondrament i el ressorgiment d'Atenes, la caiguda i l'ascens, així com l'absència present del déus i els morts que el poeta —que present— du a la paraula. Igualment, el ritme permet apropar-se a aquella desmesura o salvatge nocturna que, en resistir-la, enceta el trencament que constitueix la denominada bogeria o entenebriment del subjecte Hölderlin. És, a més —llegint allò transmès per Bettina von Arnim— en l'àmbit de la paraula, allò que es deslliga de la paraula.

Ara cal no deixar de banda el problema de si aquesta visió del ritme que ens presenta el Hölderlin poeta traductor del grecs, afecta o no, i com ho podria fer, a la constitució del text —de *L'arxipèlag*, en aquest cas— i de la possible relació a establir amb ell a l'hora de dur a terme una traducció. Parem esment en el fet que el ritme demarcaria i possibilitaria el dir, però fora de la possibilitat de ser dit. Cal no oblidar, doncs, la temptativa de relacionar el ritme inil·luminable amb aquella asseveració dels traductors que afirmen que «no es pot traduir Hölderlin», potser carregats de coherència.

*

A l'inici de la seva primera versió de la traducció de l'*Odissea*, l'any 1919, Carles Riba, parlant de Maragall i de la seva adaptació mètrica dels *Himnes homèrics*, diu que «més que hexàmetres el nostre poeta traduí una música d'hexàmetre»,⁸ a diferència d'aquells que «se n'anaven a arquitecturar, a col·locar immòbil dins l'arrodonit període lògic (diuen) allò que no és sinó escoladís».⁹ Bé és cert que, malgrat aquesta afirmació, Riba passarà les dècades vinents refent la traducció d'Homer en una clara intenció d'ajustar l'hexàmetre a «l'arrodonit període lògic» fins la segona edició de l'*Odissea* l'any 1948, «acostant-lo al rigor antic dins el que aconsellen de fer les particularitats de la fonètica catalana»,¹⁰ com apunta Eduard Valentí Fiol, per exemple fent-hi minvar el nombre d'hexàmetres aguts, i augmentant-hi significativament el percentatge del normatiu començament d'hexàmetre en tònica inicial, amb la notable reducció de l'ús de l'anacrusi i l'accent secundari al primer peu.

⁸ HOMER, *Odissea*, volum I, Barcelona, Ed. Catalana, 1919, p. 12

⁹ *Ibid.*, p. 12

¹⁰ E. VALENTÍ FIOI, «L'adaptació catalana de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de l'*Odissea* de Carles Riba», a *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, ed. Curial, 1973, p. 259

En qualsevol cas, però, no deixa de resultar remarcable l'atenció parada per Riba inicialment al ritme en l'edició de 1919 ni les conseqüències que arrossega a l'hora d'afrontar la tasca de traduir.

Al començament de la primera edició, Riba —que poc després traduirà fragmentàriament Hölderlin— afirma que «el ritme (es funda) en la consciència de l'obra. Alguna cosa inefable; com tot el que és espiritual; però de la qual també la presència viva, o l'absència, se'n senten intuïtivament i de bell antuvi. [...] Ara, el ritme no és la mesura, com tot sovint hom confon». El lligam del ritme amb quelcom d'inefable i la seva diferència respecte a la mètrica, fan palesa la proximitat amb el Hölderlin traductor reconegut també en les afirmacions de 1840, tot situant-nos en un començament ferm de l'adaptació de l'hexàmetre a la llengua catalana. I en aquest context, Riba planteja que en lloc de fer que la tasca de la traducció consisteixi a «fer parlar tal autor com ell mateix hauria parlat en la nostra època i en la nostra llengua», *invertir la fórmula* i dir «si traduir no pot ser sinó recrear, *substituïm-nos*, doncs, a tal autor, creant en la nostra llengua, però talment en el seu temps». ¹¹ Passaria això, potser en el cas de traduir *L'arxipèlag*, per respectar la particular puntuació de Hölderlin que hom podria considerar poc normativa en la llengua de sortida?, o forçar l'anacrusi o l'accent secundari permetent així que hexàmetres no comencen per tònica per tal de mantenir partícules significatives a l'inici de vers (els constantment repetits *aber* o *denn*, per posar un cas) i mantenir amb això el ritme del poema? Subratllem, en qualsevol cas, aquesta *inversió de la fórmula* que comporta, per tant, un *substituir-nos*, així doncs un alterar-nos o, momentàniament, en tant que subjectes que tradueixen, deixar-nos-hi en suspens.

Traduir l'obra o traduir-se en l'obra. Aquesta disjuntiva pot romandre en la latència indefinidament a l'hora de fer front al fet de la traducció. Més latent encara si resta inqüestionat el supòsit aparentment evident segons el qual el traductor es troba fermament instal·lat a la seva llengua com en un medi disponible una vegada acceptada la seva referencialitat; que és des d'aquesta consideració preeminent de la llengua des d'on es planteja el que hom podria anomenar *criteri de fidelitat* i de respecte a l'original, ¹² i, conseqüentment, de la fita acceptada de fer receptible l'obra traduïda.

Dites així aquestes paraules —preses, gairebé com un testimoni, de Manuel Carbonell, traductor de Hölderlin i Heidegger— s'enceten unes línies de tensió que polaritzen el salt d'una a altra llengua. Seguint l'eco del curs sobre Parmènides que Heidegger impartí al semestre d'hivern de 1942-1943 i que el mateix Carbonell ha

¹¹ HOMER, *op. cit.*, p. 7

¹² M. CARBONELL, «Tra-duir i tra-duir», en *Quaderns. Rev. trad.*, 15, 2008, p. 32

traduït al català, obre la diferència entre *tra-duir* i *tra-duir*; és el segon cas, el que ens ocupa, aquell en el qual hom es tradueix a l'obra. Afirmar Carbonell que un cas conegut d'aquest procedir és el

que Hölderlin fa de Píndar i de Sòfocles. Com ha estat assenyalat tantes vegades, en resulten uns textos durs i tensos, rebecs a l'oïda alemanya, perquè Hölderlin s'esforça, per dir-ho així, a traduir l'alemany al grec clàssic. El que ara importa, amb tot, és que fent-ho, hel·lenitzant l'alemany, l'alemany esdevé estrany a l'alemany. Però això és perquè la llengua habitual s'allibera de rutines i habituds i adquireix una vitalitat inesperada,¹³ es vivifica.¹⁴

Blanchot apuntaria a l'atenció de l'escriptura, a la remor neutra. Hölderlin possiblement afirmaria que aquest estranyament respon al so o la potència que «terriblement activa reposa a sota», l'accés, per la fractura o la cesura a «la sempre vivent ferocitat no-escrita»: al ritme i a allò que en la paraula es deslliga de la paraula.

Rau aquí la paradoxal impossibilitat de traduir Hölderlin? Potser calga subratllar més que la impossibilitat, el tarannà paradoxal d'aquesta.

De fet, arran de la possible alteració produïda per la noció del ritme, hom pot localitzar conseqüències que excedeixen l'immediat àmbit de la mètrica. Així, per exemple, resultaria qüestionable dir «que de vegades, gairebé sempre, Hölderlin parli dels déus de Grècia, no és res més que un tòpic literari recurrent en la seva obra narrativa, assagística, lírica i dramàtica»,¹⁵ pel que fa a allò que s'anomenaria tema o contingut. La concepció d'allò que és sagrat en tant que manifestació d'allò que és impensable, i en tant que esquerra o fractura contrarrítmica, no mena l'esdevenir de l'obra, la seva estructura i la seva mètrica si «tot és el mateix ritme»? Cal, des d'aquesta noció de ritme, fer una separació clara entre els pols tòpics de «forma» i el «contingut»? Resulten, doncs, deslligables l'un i l'altre terme a l'àmbit d'un escriptor que «diu que la paraula és la que engendra el pensament»?

Sembla que l'àmbit d'afectació esdevé la llengua tota o, si més no, la visió predominant que de la llengua hom manté preminentment; manifestació aquesta de la fractura oberta en la cesura i el ritme. ☪

¹³ La qual cosa comporta, dirà Carbonell més endavant, «dessubalternitzar-la de la llengua que es vol imperial i a desminoritzar-la de les llengües que s'erigeixen en hegemònicamet majoritàries». Hom podria afegir: dessubalternitzar-la també de visions majoritàries de la llengua?

¹⁴ *Ibid.*, p. 33

¹⁵ Jordi Llovet, Presentació a F. HÖLDERLIN, *L'arxipèlag. Elegies*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999, p. 11