

Els laments d'*Els Perses* en les traduccions de Masriera (1898) i Riba (1932)

The laments of *Persians* in Masriera's (1898) and Riba's (1932) translations

Andrea Sánchez i Bernet¹

<Andrea.Sanchez@uv.es>

<https://orcid.org/0000-0002-0454-0966>

Universitat de València

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Av. Blasco Ibáñez, 32

46010 València

Fecha de recepció: 26/10/2022

Fecha de acceptació: 21/11/2022

RESUM: El plany constitueix a la literatura grega un subgènere líric que, amb diversos graus de formalització, s'insereix sovint dins la tragèdia. A partir d'una definició àmplia del lament com a queixa amarga per una pèrdua, aquest article examina l'expressió de diferents seccions d'*Els Perses* d'Èsquil on cadascun dels personatges plany les moltes morts de l'exèrcit derrotat en l'expedició de Xerxes contra Grècia. La comparació amb les traduccions dels passatges seleccionats a les dues primeres traduccions del drama al català –la de Masriera el 1898 i la de Riba el 1932– revela, d'una banda, la interrelació del plany al text esquili amb recursos dramàtics com l'escenificació i la musicalitat, i de l'altra, el diferent ús de la llengua d'arribada que fan, amb poc més de trenta anys de distància, els dos traductors.

PARAULES CLAU: tragèdia grega, Èsquil, tradició clàssica, traducció grec clàssic-català, plany.

ABSTRACT: Lament constitutes in Greek literature a lyrical subgenre that, with varying levels of formalization, often appears inserted into tragedy. Taking as a starting point a broad definition of lament as an intense complaint for a loss, this article examines the expression of different sections of Aeschylus' *Persians* where each of the characters bitterly laments the slaughter of many compatriots in Xerxes' ill-fated expedition against Greece. The comparison of the selected passages with the first two translations of the drama into Catalan –Masriera's in 1898 and Riba's in 1932 – reveals, on one hand, how lament in the Aeschylean text is very closely interrelated with dramatic resources such as staging and musicality, and on the other, the different use, with hardly thirty years of difference, of the target language by the two translators.

KEYWORDS: Greek tragedy, Aeschylus, classical tradition, classical Greek-Catalan translation, lament.

1. L'autora d'aquest treball és beneficiària del concurs per a la concessió d'ajudes per a la requalificació del sistema universitari espanyol del Ministeri d'Universitats del Govern d'Espanya, finançades per la Unió Europea, NextGenerationUE (referència UP 2021-044).

1. Introducció

Segons les definicions actuals del terme, el plany o el lament no és més que l'acció de queixar-se o expressar un dolor, de manera especialment amarga i sovint lligada al dol. A la Grècia clàssica el plany adquireix un sentit més específic: el d'una expressió ritual formalitzada, quasi sempre en un context fúnebre. A grans trets, en el plànol literari es poden distingir el *thrēnos*, θρήνος, un cant coral constituït com a gènere líric, i el *góos*, γόος, els xiscles i gemecs més espontanis i propis dels familiars en comptes de cantants experts². A més, Aristòtil³ parla de la presència a la tragèdia del *kommós*, κομμός, una mena de *thrēnos* cantat conjuntament entre el cor i l'actor que es troba sobre l'escena. La distinció entre *thrēnos* i *góos* es dilueix ja en època clàssica, sobretot al drama, i es perd llur connexió amb l'ocasió d'una mort, de manera que es pot concebre el *kommós* com una mena d'evolució del plany antifonal entre el *thrēnos* d'un cor i els *gōoi* improvisats dels parents, segons planteja Alexiou (1974: 103)⁴.

La importància d'aquestes expressions i emocions a la literatura desperta múltiples qüestions al voltant d'aquests conceptes. Constitueix el *thrēnos* ja en aquesta època un gènere líric⁵ independent? Com s'integra al drama? Què distingeix els diferents tipus de plany? En deriva un d'un altre? No paga la pena recopilar ací la gran quantitat d'hipòtesis proposades sobre els probables orígens de la tragèdia en diferents composicions líriques⁶; el cert és que, un cop formen part d'una tragèdia ja definida com a tal, els elements lírics que s'hi puguin detectar queden del tot recontextualitzats. Els planys teatralitzats representen situacions que els espectadors reconeixerien com a reals i quotidianes, però alhora es resignifiquen, encapsulades en el mite portat a escena (Bagordo 2015: 52).

Per al propòsit d'aquest treball n'hi haurà prou amb acceptar prudentment que el lament líric s'integra de diferents maneres al drama, la separació entre les quals no és gens clara (Battezzato 2005: 160). Al seu torn, Wright (1986: 2-3), a partir de l'anàlisi dels passatges clarament identificats com a tals per la tradició, n'aïlla els components singulars essencials i recurrents (derivats, o no, del plany ritual) i que, per tant, semblen poder

2. *Loci classici* sobre aquesta distinció terminològica entre *thrēnos* i *góos* són respectivament Hom. *Il.* 24, 719-722 i Hom. *Il.* 18, 316; 24, 723; 24, 747. Deixem de banda l'epicedi, ἐπικήδειον, un cant coral també, cantat específicament al moment del funeral i que sovint es confon amb el *thrēnos* (Alexiou 1974: 107-108).

3. Arist. *Po.* 1452b24: κομμός δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. El nom de resultat deriva de l'accepció de la veu mitjana de κόπτω: 'colpejar-se el cap o el pit per a expressar dol'. Val a dir que, encara que en aquest passatge Aristòtil parla de la monodia i el *kommós* com a elements estructurals de la tragèdia anàlegs, cal suposar que es refereix a cants amebus de qualsevol temàtica entre cor i actors, no sempre luctuosos, cf. Broadhead (1960: 310-313) i Pirozzi (2013) sobre les característiques principals del *kommós* i com apareixen a cadascun dels tres grans tragediògrafs.

4. Cf. Aneziri (2009) sobre la progressiva professionalització del cant i de les arts escèniques en general, en un principi funció de familiars i conciutadans, que culmina amb la formació d'associacions itinerants d'Artistes de Dionís en època hel·lenística i imperial.

5. Composicions de Píndar (fr. 128a-139 Maehler) o Simònides (PMG 520-531) van ser definides com a *thrēnoi*, però ja en època alexandrina (Reiner 1938: 71-100). Alexiou (1974: 132) observa que se sap molt poc del *thrēnos* com a gènere autònom, gairebé únicament que era coral i amb un paper preponderant de l'acompanyament musical.

6. A tall d'exemple, Kranz (1933: 18) assumeix que les repeticions i intervencions alternes entre dos cors i un cor i un solista provenen específicament del *thrēnos*.

haver estat definatoris del lament per a l'audiència. Així, ofereix el que roman una de les definicions més clares fins ara⁷ del lament tràgic: un passatge, líric o recitat⁸, pronunciat al final del drama amb ocasió d'una mort per un personatge, sol, amb uns altres personatges, o amb el cor. Encara que la posició final és requerida en la constitució del que Wright anomena un «plany complet» (1986: 74, 110), admet que sovint es troben laments «reduïts», sense progressió mètrica i en unes altres posicions, de manera que s'acaben definint pel context, el contingut i alguns trets estilístics. També Swift (2010: 322-326) analitza el paper del lament a la tragèdia i reconeix la dificultat de distingir motius purament trenòdics i rituals de convencions poètiques, alhora que proposa que, en general, les alteracions a què se sotmet el cant del plany per a incorporar-lo a un drama tenen l'objectiu de crear tensió i angoixa en comptes de recomfortar (2010: 323). Al capdavant, doncs, podem tornar a la definició actual, més laxa, del plany com a una queixa, concretament per alguna mort, si més no com a guia provisional a l'hora d'identificar els texts pertinents per a la nostra aproximació.

Mitjançant aquesta concepció del plany a partir del seu contingut podrem emprendre l'anàlisi de les formes del plany dins d'una mateixa obra. Així, ens proposem d'examinar com els laments van lligats als metres i recursos lírics, si realment es poden definir per allò merament denotatiu i fins a quin punt es distingeixen segons les diferents seccions del drama on apareguin i el personatge que les pronuncii. En darrera instància, mirarem de resoldre com una expressió tan formalitzada i, en principi, inseparable de les pràctiques rituals funeràries de la Grècia clàssica, s'ha traduït al català. Esperem que les observacions que puguem fer sobre els passatges de planys permetin apreciar també, ni que sigui de manera parcial, les particularitats de les dues primeres traduccions d'*Els Perses* a la nostra llengua –la d'Artur Masriera (1898) i la de Carles Riba (1932)– així com, indirectament, algunes del lament esquili.

2. *Els Perses* d'Èsquil

Les primeres traduccions d'una obra d'una llengua a una altra sempre presenten un interès intrínsec, i més, com en aquest cas, en un període cabdal de reafirmació per a la llengua d'arribada. Unes altres raons expliquen també la tria d'*Els Perses* com a objecte d'estudi més enllà de la cronologia: es tracta del primer drama grec conservat i un dels més aviat traduïts al català⁹.

Aquesta tragèdia, produïda per Pèricles, era la segona de la tetralogia que va guanyar el primer premi a les Grans Dionísies el 472 aev. A diferència dels altres drames que ens han arribat del cànon tràgic, l'argument no és mitològic, sinó ben real: la derrota patida pels perses vuit anys abans, el 480 aev, a Salamina durant la segona Guerra Mèdica. En portar a escena els vençuts, la cort de la reina persa i els consellers reials que esperen ansi-

7. Cf. Lahuec (2020: 1-3) per a un succint estat de la qüestió.

8. Broadhead (1960: 313-314), però, repassa les característiques principals dels *thrènoi* tràgics, sempre lírics, encara que de vegades poden incloure intercalats versos iàmbics dels personatges.

9. La primera traducció d'Èsquil al català va ser la del *Prometeu encadenat* (una tragèdia, si més no, del corpus esquili, per a la qual actualment se sol acceptar una data de composició tardana, posterior a la mort d'aquest autor) duta a terme uns pocs mesos abans, el mateix any, també per Masriera. Les primeres traduccions de drames grecs al català comencen, però, uns decennis enrere, probablement amb *Lo Cíclop* d'Eurípides per Josep Roca i Roca el 1868 (Medina 1978: 103).

osament notícies de l'expedició dirigida per Xerxes, tota la tragèdia esdevé un llarg plany a mesura que els diferents personatges veuen frustrades llurs esperances i accepten la derrota i l'aniquilació de bona part de l'exèrcit. A més a més, la comprensió i compassió amb què Èsquil, antic combatent a la batalla de Marató durant la primera Guerra Mèdica (490 aev), representa les pors i el patiment dels perses, ha dut a interpretar l'obra com un lament indirecte pels seus compatriotes, que veurien reflectit, al teatre, llur propi dolor pels efectes de la guerra (Broadhead 1960: xviii-xxiv; Loraux 1999: 69-72).

S'ha plantejat insistentment si l'omnipresència del plany en aquest drama evidencia una caracterització orientaltzant i efeminada dels perses¹⁰. Certament, a la vida quotidiana els rituals fúnebres corresponien sobretot a les dones i resultaven, de fet, llur principal participació a la vida pública, de manera que els planys i rituals podien suposar una oportunitat de subversió en l'únic discurs públic que se'ls permetia. La tragèdia aprofita, així, el lament, per l'elevat potencial expressiu que ofereix per als personatges femenins, tanmateix, com a gènere lligat a la polis, el control (masculí) de la seva representació també el limita; just en aquest moment, a més, la legislació àtica mirava de controlar aquestes pràctiques per excessives, alhora que es promovia un lament cívic i racional mitjançant l'oratória i el discurs fúnebre o *ἐπιτάφιος* (Foley 1993: 142; 2001: 22-55; Loraux 1999: esp. 129-130; Suter 2003). Per a Librán Moreno (2005: 147), els perses es presenten seguint el model mític dels troians homèrics, amb un allunyament de la realitat històrica que els permet de plorar sense escarni. Semblantment, Swift (2010: 323-326) insisteix en les diferències entre el lament tràgic, molt més dependent de la tradició literària, sobretot homèrica, amb herois desmesurats i expressions d'emocions exagerades, i els comportaments de l'Atenes contemporània, on devia ser molt més contingut, precisament per a evitar les associacions amb els excessos de l'expressió femenina, com reflecteixen els comentaris del cor o de personatges menors que aconsellen una actitud més calmada.

L'alteritat o subalternitat del plany ve donada igualment pels orígens orientals que sovint s'atribueixen a aquestes formes líriques, ja pels propis grecs (Reiner 1938: 59-61, 66)¹¹ i, com trobem a *Els Perses* mateix, en algunes referències als planys específicament orientals: als ploraires mariandis (938) i al plor misí (1054). Tant Battezzato (2005: 161-162) com Bagordo (2015: 49-50) proposen de distingir els laments d'*Els Perses*, amb un «fort toc oriental», d'uns altres com els de *Set contra Tebes*, més austers i mesurats, justament amb menys «comportaments femenins»; tanmateix, es tractaria en tot cas d'una mera diferència d'intensitat. Aquest enfocament guia l'anàlisi de Swift (2010: 326-335) sobre els laments corals d'*Els Perses*, que d'una banda, observa, s'empren per a suscitar compassió però, alhora, també per a subratllar la distància entre perses i grecs i il·lustrar, mitjançant la falta de moderació expressiva, el que considera la moral fonamental de la tragèdia: com l'excés i la *hýbris* porten la ruïna.

D'altra banda, Alexiou (1974: 212) remarca que la distinció entre el plany masculí i femení a la tragèdia depèn dels motius que hi donen lloc i de les accions que desencadenen,

10. Suter (2008: 161-163) critica com s'ha emprat *Els Perses*, especialment el *kommós* final, per a generalitzar que el lament és un discurs femení i d'homes femenívols, tot passant per alt que en un altre passatge de l'obra és una dona, Atossa, qui fa que el cor d'ancians moderi els seus laments. Swift (2010: 332) rebutja que es tracta d'un fet excepcional que justament demostra que els planys excessius eren mal considerats i que els ancians perses són més efeminats i tot que la reina, com recorden també les recomanacions de mesura que fa el fantasma de Darios, figura sobrenatural que expressa la postura dels grecs.

11. Plu. *Mus.* 15, 1136b-c, per exemple, conta com, més enllà del contingut i l'expressió verbal, Plató rebutjava ja la melodia lídia per planyívola i efeminada.

més que no pas de les formes del lament en si, i Garvie (2009: 336-342, esp. 337-338) atribueix els trets del *kommós* més a un alt grau d'estilització del plany ritual grec així com als requeriments dramàtics, que no deixaven lloc a Atossa a l'èxodos (909-1076). Més decididament, Suter qüestiona d'antuvi que el lament sigui específicament femení i conclou: *Male lamentation often leads to the male's redemption and reintegration into his proper society, for example, whereas female lamentation does not* (2008: 179).

Sigui com sigui, *Els Perses* resulta especialment apta per a apreciar com les dones no són les úniques que es lamenten al drama ni ho fan sempre per qüestions personals i familiars. Ací un mateix esdeveniment luctuós, una desfeta bèl·lica, és plorat per tots els personatges, entre els quals només hi ha una dona: la reina Atossa, mare de Xerxes. Més concretament, els passatges dels planys que examinarem en la nostra aproximació seran aquells que manifesten el dolor per la massiva derrota en diferents tipus de seccions mètriques¹². Es tracta de l'epírrema on s'alternen els versos recitats pel missatger amb els cants del cor (249-289), el diàleg recitat, en trímetre iàmbic, entre el cor i la reina (515-522), l'inici del primer estàsím cantat pel cor (532-597)¹³, i el *kommós* o cant antifonal entre Xerxes i el cor a l'èxodos (909-1076)¹⁴. La nostra anàlisi, necessàriament soma i breu, se centrarà en una selecció de trets lingüístics infraoracionals, que permeten una comparació més acurada entre les traduccions i el text original, de manera que deixarem forçosament de banda elements de major entitat, com ara l'estructura del discurs o els *tópoi* literaris¹⁵.

3. L'expressió dels planys a *Els Perses*

Abans de passar al text tràgic convé recordar que una tragèdia era una representació visual i sonora¹⁶. Entre els recursos alingüístics que només podem conjecturar, com ara el vestuari, l'escenografia o la coreografia, destaca l'acompanyament musical de l'aulos durant bona part del drama. Les descripcions disperses del propi so del plany i aquells que s'hi associen han portat recentment Fishman (2018) a definir l'acompanyament dels laments com una mena de «anti-música» o música desagradable. Més informació tenim sobre els gestos que, segons descriu el propi text dramàtic a l'intens *kommós* de l'èxodos, recordaven els de les processons i ritus fúnebres, amb moviments de braços i punys (1046, 1057), plors (1047), cops al pit (1054), arrencament de cabells (1056, 1062) i esquinçament dels vestits (1060). Cal suposar que els planys eren marcats també per uns

12. Cf. Schauer (2002: 44).

13. Pace (2016: 72-74) detecta elements trenòdics també al segon estàsím (623-680), on s'entrelliguen amb el component clètic o hímic en la invocació a Darios.

14. Alguns d'aquests passatges, concretament els versos 249-253 i 532-597, així com 1002-1003=1008-1009 al *kommós*, han estat identificats per Alexiou (1974: 83-101) i Wright (1986: 175-176) com a mostres del subtipus específic del lament per una ciutat caiguda. Cf. Broadhead (1960: 315-316) per a un comentari del *kommós* final.

15. Per a enumeracions més o menys minucioses, des de diferents perspectives, dels *tópoi* trenòdics, cf. Wright (1986: 112), Schauer (2002: 199-290) o Palmisciano (2017: 295-311), així com Alexiou (1974: 161) sobre les similituds del *thrênos* amb uns altres subgèneres lírics com l'himne o l'encomi, tant pel que fa a l'estructura com a idees i motius, per la base comuna en uns mateixos rituals i creences.

16. Recordem la importància de l'oralitat i l'auralitat al teatre, θέατρον, un espai definit per la contemplació a nivell profund, de manera total i duta a terme amb més sentits que no només la vista, que denota el verb θεάομαι.

No es queden enrere els altres versos recitats pel missatger, sobretot al díptic amb què clou l'epírrima abans de relatar allò succeït (284-285), o la breu intervenció de la reina, on se'n compten més expressions d'aquesta mena que als versos cantats o recitats pel cor (260-261; 517, 518, 519). A l'estàsim coral, això sí, les exclamacions operen de diferent manera: abunden les invocacions i les interjeccions es troben també a final de vers, no sols al començament, i mostren formes més complexes i presents sols a les seccions líriques²², de forma que poden interpretar-se com a una mimesi sonora de la música i crits del plany (Scott 1984: 153). Ja al *kommós* hi ha estrofes senceres, com al segon parell estròfic, on les interjeccions es col·loquen sistemàticament a final de vers (568-583). És en aquest passatge final on més interjeccions es troben, també d'*extra metrum* que interrompen el cant.

vv. 1066-1076:

Ξέ.: βόα νυν ἀντίδουπά μοι.

Χο.: οἰοῖ οἰοῖ.

Ξέ.: αἰακτὸς ἐς δόμους κίε.

(Χο.: ἰὼ ἰὼ, Περσίς αἶα δύσβατος.)²³

Ξέ.: ἰωὰ δὴ κατ' ἄστν.

1070

Χο.: ἰωὰ δῆτα, **ναὶ ναί.**

Ξέ.: γοᾷσθ' ἀβροβάται.

Χο.: ἰὼ ἰὼ, Περσίς αἶα δύσβατος.

Ξέ.: ἦ ἦ ἦ ἦ τρισκάλμοισιν,

ἰῆ ἰῆ, βάρισιν ὀλόμενοι.

1075

Χο.: πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

Una construcció anàloga pels seus efectes és la pregunta retòrica, que s'acumula també en una secció central del *kommós*, on el cor explicita el topos de l'*ubi sunt?* i retreu a Xerxes la pèrdua dels millors guerrers (954-971). És cert, però, que el caire antifonal del passatge deixa dubtes sobre fins a quin punt el cor encara té alguna esperança que hagin sobreviscut i, per tant, que esperi una veritable resposta.

De la mateixa manera que les interjeccions poden reproduir el so dels xiscles dels planys autèntics i rituals o de l'acompanyament musical, constitueix un altre recurs meta-referencial l'al·lusió mateixa al lament. Ben present als passatges lírics, confirma les tres seccions com a planys: Ἦζ' ἄποτμον δαίσις / δυσαιανῆ βοάν (280-281); κάγω δὲ μόρον τῶν οἰχομένων / αἶρω δοκίμως πολυπενθῆ (546-547) i ὄδ' ἐγώ, οἰοῖ, αἰακτὸς / μέλεος γέννα γᾶ τε πατρώα / κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν [...] (931-942). Val a dir que les exhortacions del propi cor a seguir cantant d'una determinada manera són d'allò més corrents, tant a l'estàsim (571-575) com, molt clarament, al *kommós*, pràcticament tot ell una exhortació mútua entre Xerxes i el cor a plorar i a acompanyar-se en el dol.

3.2. Al·literacions i repeticions

Les al·literacions són una important eina poètica, també emfasitzada per l'elocució, que vincula cada plany amb la resta de seccions trenòdiques de la tragèdia, particularment a l'hora de lligar les estrofes entre si (Garvie 2009: esp. 148-149). En general tota

22. Cf. Garvie (2009: 232-235) sobre l'estructura d'aquest cant, especialment il·lustratiu de la importància del plany a la tragèdia.

23. Vers atetitzat per Wilamowitz que Mazon i Riba exclouen, però que sí que tradueix Masriera.

mena d'al·literacions, repeticions i mecanismes fonètics es poden considerar típics del plany i abunden a aquesta tragèdia (Alexiou 1974: 151; Wright 1986: 66, 73-74). Tot i que en algun cas podem demanar-nos si la reiteració de l'oclusiva labial sorda no resulta inevitable amb mots indestriables de l'argument com Πέρσαι, πᾶς, πολύ ο πένθος, fins i tot en un passatge recitat, com la irrupció del missatger, resulta prou abundant com per a considerar-la un recurs estilístic.

vv. 249-255, 260-261:

ὃ γῆς ἀπάσης Ἀσιάδος πολίσματα, ὃ Περσίς αἶα καὶ πολὺς πλούτου λιμήν, ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς ὄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν. ἴμοι, κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά· ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτύξαι πάθος, Πέρσαι· στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων [...]	250
ὡς πάντα γ' ἔστ' ἐκεῖνα διαπεπραγμένα· αὐτὸς δ' ἀέλπτως νόστιμον βλέπω φάος	255 260

En els versos recitats pel cor, i més endavant al final del *kommós* (1066-1076), en canvi, la repetició dels sons vocàlics d'α i ι recorda la interjecció αἰαῖ o unes altres amb aquest so agut que hem tractat adés, un veritable «vocalisme trenòdic» que reproduceix fidelment la forma del lament fúnebre (Koonce 1962: 176; Loraux 1999: 63-66). Al mateix temps, poden servir també com a mecanisme constant de caracterització fònica dels perses com a estrangers, ja que certs fonemes, sobretot la vocal 'a' són especialment recurrents a la llengua persa (Morenilla Talens 1989: 160-163).

vv. 256-259:

ἄνι' ἄνια κακὰ νεόκοτα
καὶ δάι'· αἰαῖ, διαίνεσθε, Πέρ-
σαι, τόδ' ἄχος κλύοντες

La repetició de sintagmes i construccions senceres es dona sobretot als cants corals, on la reiteració reforça la responsió estròfica i l'estructura del cant²⁴, per exemple, amb la insistència en tot allò que s'ha perdut amb οὐκέτι i οὐδ'ἔτι al tercer parell estròfic (585, 586, 591). A l'estàsim trobem aquest marcat paral·lelisme basat en la repetició lèxica i sintàctica, que serà seguit per l'inici de la segona i tercera estrofes amb la partícula τοι (568, 584):

vv. 548-563:

νῦν γὰρ δῆ πρόπασα μὲν στένει (str. 1)
γαῖ' Ἄσις ἐκκενουμένα·

24. Rodighiero (2012: 39) veu en la hieràtica responsió en què s'organitza el cant, així com en els seus mecanismes fònics i les repeticions, un indicatiu de la inspiració del *kommós* sobre models culturals tradicionals. Cf. Kranz (1933: 116-120) sobre la importància dels paral·lelismes verbals i la simetria per a insistir en idees clau i bastir la responsió estròfica. Més en concret, les repeticions d'aquesta tragèdia primerenca poden explicar-se per ser un dels elements fonamentals de les pràctiques rituals i màgiques en general (Kranz 1933: 128-137).

Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,	550
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,	
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως βαρίδες τε ποντίαι. τίπτε Δαρεῖος μὲν οὖ- τω τότ' ἀβλαβῆς ἐπῆν	555
τόξαρχος πολίηταις, Σουσίδος φίλος ἄκτωρ; Πεζούς τε γὰρ καὶ θαλασσίους (ant. 1) ὁμόπτεροι κυανώπιδες	
νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ,	560
νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,	
νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς, αἶ δ' Ἰαόνων χέρες.	

De manera més evident, al cant antifonal de l'èxodos es repeteixen versos sencers com *ἰὼ ἰὼ*, *Περσίς αἶψα δύσβατος* (1069, 1072) o *βοά νυν αντιδουπά μοι* (1040, 1048, 1066), que incita, literalment, a la responsió. Encara més destaca al *kommós* l'epanadiplosi de certes formes verbals o interjeccions, sovint al mateix vers (984, 1000, 1010, 1046...) o en versos continus (1031-1032, 1038-1039), com en aquest díptic on Xerxes i el cor es confirmen mútuament el motiu de llur dolor:

vv. 1007-1008:

Ξε.: **Πεπλήγμεθ'** οἶα δι' αἰῶνος τύχα.

Χο.: **Πεπλήγμεθ'**, εὐδηλα γάρ—

3.3. Dixi personal

En tractar-se de l'expressió d'una emoció, i més en una obra de teatre, als planys apareixen sovint marques díctiques (desinències verbals o pronoms personals) de la primera persona, qui es lamenta, i la segona, a qui s'adreça. A banda del vocatiu «perses», omnipresent, la dixi és previsiblement abundant a les situacions d'interacció, com ara als diàlegs respectius del missatger i la reina amb el cor o al cant antifonal de l'èxodos. El missatger emfasitza com ell mateix ha viscut directament la desfeta que lamenta, i la reina, al seu torn, contraposa mitjançant la primera i la segona persona el seu breu lament per les pors que acaba d'escoltar confirmades al seu somni nocturn, invocat com a veritat, i les paraules baldament tranquil·litzadores del cor, a qui s'adreça després:

vv. 517-522:

οἶ **γὼ** τάλαινα διαπεπραγμένου στρατοῦ·

ᾧ νυκτὸς ὄψις ἐμφανῆς ἐνυπνίων,

ὡς κάρτα **μοι** σαφῶς **ἐδήλωσας** κακά.

ὕμεις δὲ φαύλως αὐτ' ἄγαν **ἐκρίνατε**.

520

ὅμως δ', ἐπειδὴ τῆδ' ἐκύρωσεν φάτις

ὕμων, θεοῖς μὲν πρῶτον εὐξασθαι **θέλω**

A les seccions del cor, tant a les intervencions recitades com als cants, la dixi és menys evident, com correspon a un personatge col·lectiu que reacciona a les accions i paraules dels personatges. Ultra la sabuda alternança entre la primera persona del singular i del

plural per a referir-se a ell mateix i al propi plany (546-547: ἐγὼ αἴρω, 566: εἰσακούομεν) moderada, però, al *kommós*, on predomina clarament el singular²⁵, a l'estàsim el cor no més s'adreça amb la segona persona a les divinitats que invoca, mentre que dedica gran part de l'estàsim a descriure com la resta de la població persa, absent de la situació comunicativa, també lamenta el destí dels que van marxar en l'expedició:

vv. 532-549:

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, νῦν <γὰρ> Περσῶν
 τῶν μεγαλάρχων καὶ πολυάνδρων
 στρατιὰν ὀλέσας ἄστν τὸ Σούσων
 ἠδ' Ἀγβατάνων 535
 πένθει δνοφερῶ κατέκρυψας·
 πολλαὶ δ' ἀταλαῖς χερσὶ καλύπτρας
 κατερεικόμεναι διαμυδαλέοις
 δάκρυσι κόλπους
 τέγγουσ', ἄλγους μετέχουσαι· 540
 αἱ δ' ἀβρόγοι Περσίδες ἀνδρῶν
 ποθέουσαι ἰδεῖν ἀρτιζυγίαν,
 λέκτρων εὐνὰς ἀβροχίτωνας,
 χλιδανῆς ἥβης τέρψιν, ἀφεῖσαι,
 πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις· 545
 κἀγὼ δὲ μόρον τῶν οἰχομένων
 αἴρω δοκίμως πολυπενθῆ.

3.4. Lèxic: elements intensius, totalitzadors i de significat negatiu

El lèxic constitueix un altre element caracteritzador del plany. D'una banda, hi abunden termes intensius i totalitzadors que transmeten la gran importància que s'atorga, potser exagerada, a allò que es lamenta, com en aquesta oració dels anapests del *kommós*:

vv. 924-927:

ἄδοβάται γὰρ
 πολλοὶ φῶτες, χώρας ἄνθος, 925
 τοξοδάμαντες, πάνυ ταρφύς τις
 μυριάς ἀνδρῶν, ἐξέφθινται.

D'altra banda, són molt més abundants i evidents les paraules que denoten conceptes clarament negatius, sovint termes valoratius dels fets o dels propis sentiments. Si bé es troben arreu, als versos corals resulten especialment poètics i molt més nombrosos, sobretot als cants:

vv. 515-516:

ὦ δυσπόνητε δαῖμον, ὡς ἄγαν βαρὺς 515

25. També alternen entre el singular i el plural les referències al cor en segona persona, per exemple als versos amb què s'hi adreça Xerxes al *kommós* i que reproduïm més avall en tractar la traducció de Riba. Tot i que aparentment arbitrària, Kaimio (1970: esp. 210) mostra com la fluctuació en el nombre depèn del context, de manera que a Èsquil el plural sol trobar-se en pregàries o discursos que insisteixin en el cor com a representant d'un col·lectiu. A nivell temàtic i argumental, Navarro Noguera (2018) repassa les diferents solucions proposades al llarg del temps per la difícil definició del cor tràgic ensems com a personatge i com a col·lectiu, i com sovint s'ha passat per alt el seu paper distint a cada tragèdia.

ποδοῖν ἐνήλου παντὶ Περσικῶ γένει.
 vv. 534-540:
 Στρατιὰν ὀλέσας ἄστυ τὸ Σούσων
 ἠδ' Ἀγβατάνων 535
πένθει δνοφερῶ κατέκρυψας
 πολλαὶ δ' ἀταλαΐς χερσὶ καλύπτρας
κατερεικόμεναι διαμυδαλέοις
δάκρυσι κόλπους
 τέγγουσ', ἄλγους μετέχουσαι. 540

Aquestes paraules semblen veure llur sentit reforçat justament per envoltar-se d'unes altres de significat pròxim, de manera que el lèxic remet igualment al recurs de la repetició, no només de certes nocions, sinó també de formes. A la segona antístrofa de l'estàsım, per exemple, es reitera el prefix privatıu ἄ- (577, 578, 580) que rebla la idea de manca expressa en el participi στηρηθεῖς (579-580), mentre que al *kommós* apareix un veritable políptoton que insisteix en el concepte del 'mal' (prèviament intensificat, mitjançant la prefixació i la repetició: 987, 990):

v. 1041:
 Δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς.

4. Les primeres traduccions catalanes d'*Els Perses*

4.1. A. Masriera (1898)

Després d'haver repassat breument algunes característiques formals dels planys al text grec, observarem com es van traduir per primera vegada al català. La primera versió d'*Els Perses* va ser escrita per Artur Masriera i Colomer (1860-1929), doctor en filosofia i lletres, humanista i polígraf, conegut sobretot com a historiador i poeta Mestre de Gai Saber. La formació en grec clàssic rebuda amb els jesuïtes li permeté d'emprendre la traducció d'una obra literària de la complexitat de les tragèdies d'Èsquil. Amb un gran afany filològic, conscient de la necessitat de partir d'una bona edició del text –en aquest cas la d'Ahrens de 1842, elaborada a partir de la col·lació de diferents manuscrits (Masriera 1898b: 8²⁶)– i dels matisos lèxics, reconegué també les pròpies mancances a l'hora d'enfrontar-se a diferents problemes de traducció (Masriera 1898b: 8)²⁷.

Va participar en els cercles intel·lectuals de l'època i, a mig camí entre el Modernisme i el noucentisme, va traduir els clàssics com a eina de renovació literària en l'intent de crear

26. Una explicació encara més detallada ofereix Masriera de la seva tria de l'edició del *Prometeu encadenat*, elecció que sustenta en la lectura d'una desena d'edicions, traduccions i comentaris des del s. xvii (Masriera, 1898a: 16).

27. Encara que no hem fet una anàlisi completa de la traducció, resulten a primera vista extrapolables les observacions de Mussarra sobre la tècnica traductològica de Masriera al *Prometeu encadenat*: *En general, trobem en el Prometeu de Masriera evidències d'unes bases filològiques no gens menyspreables, al costat d'errors que tal vegada denoten llacunes en la seva formació, o potser, simplement, pèrdua de contacte amb els estudis clàssics després d'abandonar els seus estudis a la Companyia de Jesús. La nostra impressió subjectiva és que, en molts casos, les inexactituds d'Artur Masriera no es deuen a la manca de coneixements, sinó a una manera de treballar apressada i poc curiosa* (2014: 47).

un teatre en català seriós i europeu²⁸. El mateix 1898 que va publicar *Els Perses* va escriure també les primeres traduccions al català de *Prometeu encadenat* d'Èsquil i *Hamlet* de Shakespeare²⁹. La tragèdia que ens ocupa va ser editada dins la col·lecció Biblioteca Dramàtica de *L'Avenç*, amb una breu introducció a la traducció (que remet a la traducció prèvia de *Prometeu encadenat* per a la vida i context històric d'Èsquil), una sinopsi de l'argument i el text català, i també va aparèixer seguidament seriada en quatre volums entre març i maig a la revista *Catalònia*. Prova el seu singular rigor la quinzena de notes al peu amb precisions i comentaris sobre el lèxic amb què completa el text, úniques entre totes les altres traduccions publicades a *L'Avenç* i *Catalònia* (Llanas i Quer 2008: 151).

Resulta difícil, arribats a aquest punt, considerar Masriera pels propis mèrits de la seva traducció i no com un mer predecessor, sempre a l'ombra d'hellenistes posteriors, com, de manera òbvia en aquest cas, Carles Riba. No és l'objectiu d'aquest treball confrontar els encerts o mancances de les dues traduccions sinó, com hem plantejat a l'inici, observar com interactuen ambdues amb el text esquilí. Per a una anàlisi de les habilitats de Masriera com a traductor ens remetem a l'article de Mussarra (2014), així com a les seves reflexions sobre la inutilitat de comparar-hi l'extrema literalitat i eficàcia assolida per Riba (Mussarra 2014: 52). En tot cas, creiem que aquesta primera traducció d'*Els Perses* presenta un interès intrínsec per l'acostament primerenc que suposa de la llengua, ben particular, de la tragèdia esquilí, a una llengua literària catalana encara en formació³⁰.

A diferència de *Prometeu encadenat*, dut a escena el 1903 per A. Gual, no tenim constància de cap representació d'aquest text d'*Els Perses*. Encara que és ben possible que, com l'anterior, Masriera traduí tenint en compte una eventual escenificació, roman una incògnita com hauria abordat la dramatització dels planys³¹. Pel que fa al vers, tot el text és traslladat en decasíl·labs (hendecasíl·labs segons la terminologia castellana i italiana que segueix l'autor). En català aquest vers pot funcionar com a anàleg de les seccions recitades en trímetre iàmbic per la seva major proximitat al ritme natural de la llengua; falla, tanmateix, a l'hora de transmetre la major musicalitat, o si més no la mera distinció, amb els versos lírics i anapèstics (Mussarra 2014: 49).

Pel que fa a les exclamacions i interjeccions, ultra la introducció dels signes d'exclamació com a marques d'entonació, en general se'n redueix tant la quantitat com la varietat de les interjeccions, que queda limitada gairebé a tres opcions: 'Oh!', 'Ah!' i 'Ai!'.

A més, l'homogeneïtat del decasíl·lab només es trenca al *kommós*, per a donar compte de l'intercanvi entre les preguntes i exclamacions de Xerxes i les interjeccions del cor, per la qual cosa a l'èxodos no es percep com algunes interjeccions *extra metrum* inter-

28. Al pròleg Masriera addueix el patriotisme esquilí, en el qual podria emmirallar-se la nació catalana, com el principal motiu que el dugué a traslladar el drama al català (1898b: dedicatòria, 8). Més específicament, però, és també probable que el que portés en un moment l'atenció de Masriera cap a *Els Perses* fos la seva representació en francès el 1896, bona prova de la influència francesa dins del Modernisme (Mussarra 2014: 45).

29. A més d'una traducció inèdita de la *Iliada*, conservada de manera molt parcial (Pòrtulas 2019: 6).

30. Cf. Medina (1978: 102-106), Gallén (2001), Miralles (2005) o Malé (2007) sobre el paper de les traduccions dels clàssics per a la literatura catalana noucentista.

31. Si la mordaça crítica teatral a *Prometeu encadenat* de Tintorer (1904: 33), adreçada més a la traducció poc poètica que a la representació, pot servir de guia, la posada en escena en un escenari esquilí i les veus debils dels actors no feien justícia a la majestat del text esquilí i resultaven «força discretes». Gallén (2001: 68): *Que les seves operacions traductores de textos clàssics o contemporanis no arribessin a ser gaire sovint representades –o editades– és imputable en gran part a uns determinats estaments socials refractaris de forma atàvica al consum llibresc o no d'una activitat teatral en llengua catalana.*

rompen i doten de major sentiment o naturalitat el *kommós*, ja en ell mateix d'elevada emocionalitat.

vv. 909-910:

ιώ,

δύστηνος ἐγὼ στυγεράς μοίρας

τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης,

910

Ai de mi, desdítzat ! Que trist vaig caure

en la dissort més trista i vergonyosa!

vv. 1069-1075 (cf. supra³²):

CHOR: ***Ai pobra Persia!***

XERXES: *Digueu pobra ciutat!*

CHOR: *Ciutat ben trista!*

XERXES: *Ploreu tot caminant.*

CHOR: ***Ai, pobra Persia!***

XERXES: ***Ai, pobres naus! Ai, pobres naus perdudes!***

Un altre exemple clar de com la traducció de Masriera evita les interjeccions i modera les exclamacions esquilies es troba al segon parell estròfic del primer estàsım, on cadascun dels tres primers versos es clou amb una interjecció diferent (568-570, 576-578), que es tradueix només amb *Ai, pobres d'ells!* i signes d'exclamació. Al *kommós*, el patètic vers previ al clam de l'*ubi sunt?* és traslladat sense cap traça de la interjecció, amb un mer imperatiu:

v. 954:

Οἰοῖ, βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου.

Clama i sospira per lo que perderes!

Aquest clar afebliment expressiu sembla estar motivat per un cert rebuig de les interjeccions al text català més que de les marques d'emotivitat en si. Així, si més no a l'èpırrima, Masriera transmet el to de la intervenció cantada pel cor amb uns altres recursos, com ara en canviar la llarga interjecció *ὄτοτοτοῖ* i l'exclamació que s'allarga fins a quatre versos per dues exclamacions breus i una pregunta retòrica (268-271). Al final del passatge substitueix les exclamacions (que atribueix al missatger, tot i que les edicions contemporànies coincideixen a fer-ne la tercera antístrofa del cor), més aviat discretes, només amb interjeccions i l'adverbi exclamatiu *ὤς*, per un altre recurs formal com la repetició lèxica, absent a l'original:

vv. 284-285:

ἽΩ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλύειν·

φεῦ, τῶν Ἀθηνῶν ὤς στένω μεμνημένος.

285

I com esglaiia

i esglaiarà aquest nom de Salamina!

Jo ploro al recordar el nom d'Athenes!

32. El text grec corresponent ja ha estat citat més amunt, en la secció anterior de l'article, a la qual remetem, tant en aquesta ocasió com en d'altres, per a evitar repeticions innecessàries.

S'aprecia un major esforç, per bé que desigual, per mantenir recursos fònics com l'al·literació en 'p' a l'inici de l'aparició del missatge. Ara bé, en resultar menys recurrent, permet dubtar-ne de la intencionalitat i difícilment transmet, en tot cas, les mateixes associacions als laments d'uns altres gèneres que en grec clàssic.

vv. 249-255 (cf. supra):
*Oh pobles de tot l'Àsia! Pobra terra
 de Persia! Oh pobre port ple de riqueses
 aon mori tot l'esplendor de casa!
 La flor d'els Perses ha caigut! Oh miser!
 tinc d'esser jo l'primer que això anunciï,
 i és precis explicar eixa desfeta.
 Oh Perses, vostra host tota és perduda!*

Pel que fa a les repeticions, sobretot aquelles més evidents a l'original, en general són abandonades a la traducció, com ocorre amb la de la interjecció que obre un parell d'estrofes a l'epírrama (268, 274), amb l'inici de dues altres estrofes del primer estàsim (568-576), o al *kommós*, on un vers repetit en tres ocasions (1040, 1048, 1066), és traduït de tres maneres diferents: *Gemega i clama / responent a mos planys*, *Que em responguin al plany!*, i *Clama i respon a mos gemecs!* Defuig igualment les repeticions més òbvies en seqüències més breus³³, amb l'excepció del πεπλήγμεθ' que obre idènticament dos versos del cor i Xerxes amb *Ens varen aixafar* (1007-1008). Tampoc no és manté ben bé el políptoton del vers 1041, que resol de manera més discreta amb *Tot-hom te torna/ mal per mal!*

Amb tot, sí que detecta i conserva elements més subtils. L'ubic prefix δυσ- a l'èxodos s'adapta mitjançant l'ús constant de l'adjectiu 'pobra', com es veu al passatge citat adés (1069, 1073), si bé a l'últim vers de la tragèdia opta per una traducció més lliure: δυσθρόοις γόοις com a *gemecs sens ordre* (1076). A l'estàsim, sense reprendre cap element lèxic, la triple reiteració de l'estructura amb οὐκέτι es trasmet més lleument en emprar tots els temps verbals en futur, allà on el grec alterna presents i participis, i recreant així un cert ritme o cadència iterativa. De fet, de nou al *kommós*, la repetició al text català trasllada la relació entre dos versos, un de Xerxes i un altre del cor, on el sintagma en genitiu del segon continua l'estructura sintàctica del primer:

vv. 1036-1037:
 Ξε.: Γυμνός εἰμι **προπομπῶν**.
 Χο.: **φίλων** ἄταισι ποντίαισιν.
 CHOR: **No tenim forces!** / XERXES: **No tinc amics!**

Entrant ja en aspectes més gramaticals que estilístics, més tècnics, si es vol, on més exactament es podria jutjar la fidelitat d'una traducció, trobem un increment necessari de les marques d'íctiques personals, ja que la llengua d'arribada requereix sovint l'ús de possessius i pronoms allà on el grec pot prescindir-ne. Resulta curiós com es mitiga l'ex-

33. En un d'aquests passatges amb verbs repetits es troba un dels errors de traducció més flagrants de Masriera en confondre la forma ἔταφον, del defectiu τέθηπα 'sorprenere's', pel molt més comú θάπτω 'soterrar' i forçar el significat dels sintagmes següents: ἔταφον ἔταφον οὐκ ἀμφὶ σκηναῖς / τροχίλατοισιν / ὄπιθεν ἐπομένους. (1000-1002), que dona com *I a tots els enterraren, no ab exequies / aprop les tendes en llurs carros propis / sinó en les platges!* en comptes de «Em sorprèn, em sorprèn, de no veure'ls seguint-te al voltant de la teva tenda amb rodes».

pressió del plany quan en l'exclamació Ἴὸ ἰὸ μοι (972) arriba a canviar la dixi de primera persona per una referència a la tercera persona: *Ai d'ells!* Sí que aprofita, en canvi, la dixi de primera persona com a recurs expressiu en posar en boca de Xerxes, a la segona estrofa del *kommós*, una primera persona plural inclusiva, qualificada a més per una aposició incisa, que l'uneix al cor, mentre que en grec el rei no s'inclou amb el cor fins al πεπλήγημεθα que obre la cinquena antístrofa (1007-1008):

vv. 949-953:

Ἴάνων γὰρ ἀπηύρα
Ἴάνων ναύφρακτος 950
Ἄρης ἑτεραλκῆς
νυχίαν πλάκα κερσάμενος
δυσδίμονά τ' ἀκτάν.
El déu Mars an els altres protegia
i, passant aquell mar de l'infortuni,
de nit, va donâ a Jonia marinera
lo que a nosaltres, pobres, nos va pendre.

Altrament, es manté l'alternança entre singular i plural a la primera persona del cor a l'estàsim: *També jo ploro, / i em planyo del mal fat dels que moriren / ab el plor més amarc que puc plorar-lo* (546-547), en front de *i tots sentiem / que ab prou feines* (566); però no així a les interpel·lacions de Xerxes al *kommós*, on la traducció també fluctua entre el singular i el plural, amb algunes desviacions del grec cap al final, com als plurals *ploureu* i *entorneu's* pels singulars δίαυε i ἴθι (1038), *torneu* i *Digueu* per κίε i ἰὼâ, i *Ploreu* per γοῶσθ' (1038, 1066, 1068, 1070, 1072).

Com ja ocorria amb les interjeccions, també en el lèxic es percep una reducció dels termes negatius, tant pel que fa llurs aparicions singulars com quant a la varietat i la sinonímia, i en algun cas, treu fins i tot el totalitzador πᾶν (583):

vv. 545-549:

πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις. 545
κάγὼ δὲ μόρον τῶν οἰχομένων
αἴρω δοκίμως πολυπενθῆ.
Νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει
γαῖ' Ἀσίς ἐκκενουμένα.
També jo ploro,
i em planyo del mal fat dels que moriren
ab el plor més amarc que puc plorar-lo.
Ara tota Asia plora ; diu que Xerxes
sels ne va endû a la mort, que ell els va perdre;
ai! això és massa cert: Xerxes menava
a la disort nostra imponent marina.

Sí que mostra una certa sensibilitat a les connotacions d'aquest tipus de lèxic en la traducció del sintagma on s'intensifica, justament, el significat negatiu d'un adjectiu d'allò més comú i amb un recurs, la prefixació, no especialment poètic:

v. 986:

Κακὰ πρόκακα λέγεις

*Les desdítxes
que ara contes són grans entre les grosses.*

4.2. C. Riba (1932)

Molt més conegut, Carles Riba i Bracons (1893-1959) fou un gran traductor i poeta català amb una vasta formació universitària com a hel·lenista. La seva traducció d'*Els Perses*, la segona a la nostra llengua, s'inclou junt amb *Les Suplicants* al primer dels tres volums de les tragèdies d'Èsquil, aparegut el 1932 com a 64è número de la col·lecció de la Fundació Bernat Metge. Creada el 1923 sota el patronatge de F. Cambó, respon a una intenció decidida i sistemàtica d'acostar al públic català edicions i traduccions de qualitat dels clàssics greco·llatins, emmirallada en col·leccions europees de renom com Teubner, Oxford, Les Belles Lettres o l'americana Loeb (Franquesa 2011). Es tracta, doncs, d'una traducció de gran ambició filològica, amb una introducció completa a l'autor i l'obra, text bilingüe³⁴, aparat crític, nombroses notes al peu... Quant a la traducció, Riba exposa clarament la dicotomia davant la qual es troba d'acostar de debò un autor al públic o mostrar-lo només de lluny, amb una traducció més pròxima i assequible que n'amagui el geni, especialment en el cas d'Èsquil, un poeta que ja era «distant i abrupte» per als contemporanis. Ben conscient, doncs, de l'intraduïble en tot allò de poètic, del so, de la fórmula idiomàtica o de la síntesi expressiva, resol que cal crear un estil propi en la llengua d'arribada que requereix un esforç del lector, si bé tot seguit admet concessions allà on l'autor sembla «perillosament remot» (Riba 1932: xxii-xxiii).

La contrapartida d'aquesta publicació tan rigorosa, en una col·lecció pensada per a l'estudi i el treball individual d'un públic especialista o culte, és la manca de la representació. No consta que el text s'hagi pres com a base d'una representació ni que es fes pensant en aquest fi, tot i que Riba no oblidava que la tragèdia és un gènere teatral i ho evidencia en les constants acotacions que acompanyen el text i marquen la manera en què entren i surten els personatges. Per completes que siguin, però, aquestes indicacions, rarament resolen els moviments o el tipus d'elocució que devien acompanyar tipus determinats de discurs, i en llur rigidesa podrien fins i tot posar a prova una eventual adaptació d'un director actual. Malgrat la seva provada traça poètica, Riba traduí l'obra esquiliana en prosa, a diferència del que faria anys després amb Sòfocles. Com en el cas anterior, el paratext mitiga l'absència de la informació que el text no pot donar, marcant ara les distincions entre seccions líriques i recitades mitjançant recursos tipogràfics, criteri inspirat de l'edició francesa (Mazon 1921: xxxvi). La lletra cursiva, per exemple, marca els cants, i breus acotacions indiquen abans de cada secció si el ritme és més lent, més ràpid, agitat, etc. (els anapests els deixa en redona indicats com a «melodrama»).

Les expressions verbals, això sí, són traduïdes amb una fidelitat absoluta. Les interjeccions, amb molt poques excepcions (com ara ἦ o φεῦ per *Ah!*, 262 i 285, i Ὀτοτοτοῖ per *Ai las!*, 568 i 583), mantenen sempre la forma grega i la posició a l'inici o final de la frase, fins i tot en aquelles polisil·làbiques que en el text català poden causar més estranyament i sorpresa que no pas interpretar-se com a crits de dolor. Així ocorre a l'epírrama, on els cants del cor alternen amb els trímetres del missatger i Riba conserva l'*Otototoi!* (268, 274), i de manera més evident al *kommós*.

34. Seguint l'edició del text grec de Mazon (1921) per a Les Belles Lettres, cf. Riba (1932: xxiv).

vv. 548-557 (cf. supra):

*Sí, ara tota la terra d'Àsia gemega, buidada, Xerxes se'ls ha endut, **popoi!** Xerxes els ha perduts, **totoi!** Xerxes ho ha governat tot bojament, amb les seves galiasses marines! **Ah, ¿per què Darios fou sobre el seu poble un tan innocu senyor d'arquers, ell, el conduïdor estimat de la Súsida?***

Aquesta exactitud s'aprecia igualment en el cas de l'èmfasi de certes partícules afirmatives i interrogacions, recurrentment traduïdes com a adverbis, tant al vers que clou el *kommós* i el drama com, prèviament, al cant epirremàtic:

vv. 286-287:

Στυγναί γ' Ἀθῆναι δαίσις·

Μεμνήσθαι τοι πάρα

*Sí, avorrible Atenes, per a la nostra misèria! **Prou** hi ha per recordar-me'n,*

v. 1076:

πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις

Sí, t'escortaré amb els meus llòbreges sanglots.

Malgrat tot, aquest nivell de literalitat no es manté en les intervencions recitades al mateix passatge, on modera la invocació i la interjecció que clou el plany del missatger.

vv. 284-285 (cf. supra):

*Nom de Salamina, l'odi més gran de les meves orelles! **Ah! com** sangloto quan em recordo d'Atenes!*

Quant a les al·literacions i repeticions, conserva el paral·lelisme que es planteja a l'estàsim entre Xerxes i les naus gregues com a causants de la derrota, entre els versos citats adés (550-552) i els següents:

vv. 560-563 (cf. supra):

Xerxes se'ls ha endut, popoi! Xerxes els ha perduts, totoi! Xerxes ho ha governat tot bojament, amb les seves galiasses marines! [...]

les naus se'ls han enduts, popoi!, les naus els han perduts, totoi!, les naus de funest abor-datge, les naus i els braços dels jonis!

Riba manté les repeticions que reforcen l'estructura estròfica, com ara al primer estàsim (568-583), a més, situa a l'inici de l'oració aquests recursos que el text grec col·loca a l'inici de vers. La fidelitat a l'original continua en l'epanadiplosi de certs sintagmes al llarg del *kommós* (930, 985, 991, 1000, 1003-1004, 1007-1008...), fins i tot en passatges on l'ús dels casos per part del grec força la repetició de tot el sintagma més que de la paraula sola a l'original:

vv. 949-953 (cf. supra):

L'Ares de Jònia s'ho ha endut tot, l'Ares de Jònia munit de vaixells ha ajudat els altres, dallant la nocturna plana i la malsortosa riba!

Més enllà de la major presència de possessius i pronoms requerida per la llengua catalana, si de cas lleument incrementada respecte de Masriera, la traducció de Riba exagera

l'expressivitat o èmfasi de construccions com la presència dels pronoms subjectes. Tot i resultar inherentment marcats en no ser requerits pel verb, que ja indica la persona amb la desinència, tant en grec com en català, ocasionalment els reforça a l'estàsim mitjançant adverbis i tradueix *κὰγὼ* per *jo mateix* (546) o *jo sento* pel verb sense subjecte exprés *εἰσακούομεν* (566). En aquest darrer cas també s'estén el nombre singular previ s'abandona l'alternança entre singular i plural a la primera persona del cor, que només torna a fer-se evident més endavant al final de l'èxodos.

En contrast amb l'intent de copsar tots els matisos emfàtics i l'expressivitat dels planys esquilis, si més no a nivell gramatical, al lèxic, com ocorria amb els recursos fonètics i les repeticions, prova de descarregar el text dels termes de significat negatiu. Com Masriera, Riba trasllada fidelment els intensius i totalitzadors, però mitiga l'acumulació de certs prefixs i lexemes no continus, com ara el recurrent *κακός*.

Destaca la seva cerca de solucions aproximades per a cada terme específic que designa els diferents tipus de crits i xiscles, alguns d'ells amb connotacions rituals, com l'*ἰαχή*, sovint associada a la victòria i que, acompanyada de l'adjectiu *πολύδακρυς*, adquireix un sentit negatiu.

vv. 931-938:

Ξέ.: ὄδ' ἐγώ, οἰοῖ, **αιακτὸς**
μέλεος γέννα γᾶ τε πατρώα
κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.

Χο.: πρόσφθογγόν σοι νόστου τὰν 935

κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν
Μαριανδυνοῦ **θρηνητῆρος**
πέμψω, **πολύδακρυν ἰαχάν.**

XERXES.— *Sóc jo doncs, oi oi!, jo, lamentable i miserable, que per a la meva nissaga i la meva terra pairal he estat la ruïna!*

EL COR.— *Per saludar el teu retorn enviaré el crit que parla de mal, la veu de malaurança del ploraire mariandi, el llagrimós esgarip.*

5. Els planys traduïts

D'aquesta parcial aproximació als laments esquilis, que no pretén en cap cas jutjar en general els mèrits literaris i tècnics de les dues traduccions, podem extreure, si no unes conclusions, sí algunes observacions finals. Primerament, l'examen dels laments seleccionats d'*Els Perses* ha revelat com els diferents planys del drama comparteixen un seguit de recursos expressius: interjeccions i exclamacions, al·literacions i repeticions, dixi de primera i segona persona i lèxic recurrent, tant de significat intensiu o quantificador com negatiu, a més de la referència al propi discurs com a plany. Les variacions, sobretot en la recurrència i la intensitat de certs recursos, les determina principalment que l'expressió sigui lírica i cantada o recitada en trímetre iàmbic, més que no pas, fins on hem pogut apreciar, com es reparteixen entre els diversos personatges. Lligada al tipus de vers sí que es detecta, però, una interessant distinció en l'ús de les interjeccions, amb més entitat fònica i formes i posició diferents al líric. Així, el breu lament de la reina, previ a la seva decisió d'oferir libacions a Darios, és el més eixut formalment, gens sorprenentment perquè no hi ha cap element líric. Igualment determinant resulta la posició a l'inici d'una escena o a la primera aparició d'un personatge, de manera que les intervencions del mis-

satger i Xerxes concentren més recursos propis del lament o emfàtics que el breu passatge recitat per la reina durant el diàleg amb el corifeu. En general, totes aquestes expressions s'acumulen al *kommós* final, a l'èxodos carregada de patetisme on Xerxes accepta la seva responsabilitat sobre la terrible derrota patida pels perses, mentre que el text de l'estàsim, potser per quedar ja marcat per la música i la dansa de la secció lírica, inclou menys interjeccions o marques d'íctiques.

Sent el metre un element cabdal en la forma del lament, no només com a subgènere líric, sinó també dins d'una tragèdia, la seva absència suposa una important pèrdua a les traduccions. Mentre que per a Èsquil la polimetria és un versàtil recurs expressiu, Masriera mira d'encotillar-la en el decasíl·lab, i Riba la sacrifica relegant-la al paratext. Aquesta consciència dels matisos perduts mostra l'afany de precisió de Riba, que ofereix una traducció molt més acurada en conjunt que Masriera. Si bé renuncia als efectes estilístics d'al·literacions i repeticions, l'exactitud gramatical i lèxica el fa, fins i tot, en algun cas, exagerar en la traducció alguns trets lleument marcats a l'original, com seria el cas d'algunes partícules o, sobretot, de l'elecció de mantenir les interjeccions amb la mateixa forma.

La major coincidència entre tots dos traductors rau a la moderació expressiva, tant pel que fa a recursos ja esmentats més lligats a la forma lingüística i, per tant, més difícilment conservables, com en les repeticions i la insistència en termes negatius. Aquesta mena de contenció es fa molt més evident en Masriera que no pas en Riba. Tot i que costa quantificar les diferències entre traduccions i llur respectiva distància del text grec, en aquesta visió general hem observat, però, com Masriera recupera certs recursos, sobretot la repetició o algunes marques d'íctiques, per a traslladar l'expressivitat que el grec palesa amb uns altres mitjans i que bé el decasíl·lab o bé un criteri estètic bandegen de la seva traducció. En el cas de Riba, sembla que és la seva cerca de literalitat el que el porta a traslladar totes les expressions gregues al català, incorporant-hi recursos que accentuen l'estranyament, impressió probablement també rebuda pel públic original davant de la demesia esquíia. Tots dos perceben l'excés i la culminació d'*Els Perses* com a plany que suposa el *kommós* a l'èxodos, com mostra el manteniment de repeticions i major literalitat en les interjeccions, mentre que al recitat i l'estàsim coral es perd l'efecte de l'acumulació i l'emotivitat desfermada dels laments.

En definitiva, les diferències entre les traduccions dels planys esquilis de Riba i Masriera fan palès primer, de manera més superficial, l'enorme avanç de la llengua literària catalana els primers decennis del segle xx i, segonament i més concreta, el progrés i la distància en la formació i els recursos dels dos hel·lenistes. En tot cas, si aquesta aproximació pot dir-nos res, en retrospectiva, sobre la tragèdia esquíia, és per allò d'intraduïble del text original. Als versos esquilis, la dicotomia plantejada a l'inici queda resolta per la indestriable unió dels recursos lingüístics i el contingut de la queixa amarga. Tota la precisió i el rigor en el trasllat dels elements gramaticals i lèxics no mitiga l'efecte que té la pèrdua de la musicalitat o el ritme que transmet la polimetria grega, almenys en aquest tipus de discurs. Les traduccions del plany com a text passen per alt allò que el metre grec permet conjecturar o intuir: la diferent intensitat, segons el passatge, del plany com a acció.

Bibliografia

- AHRENS, E.A.J. (1842), *Aeschylus tragoediae septem et perditarum fragmenta*, Paris.
- ALEXIOU, M. (1974), *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge. [=2002²].
- ANEZIRI, S. (2009), «World Travellers: the Associations of Artists of Dionysus», en R. Hunter – I. Rutherford (eds.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, pp. 217-236.
- BAGORDO, A. (2015), «Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy», *Skenè* 1, 37-55.
- BATTEZZATO, L. (2005), «Lyric», en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 149-166.
- BROADHEAD, H.D. (1960), *The Persae of Aeschylus*, Cambridge.
- DALE, A.M. (1956), «Seen and Unseen on the Greek Stage: a Study in Scenic Conventions», *WS* 69, 96-106 [= (1969), *Collected papers*, Cambridge, pp. 119-129].
- (1968²), *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge.
- FISHMAN, A. (2018), «Lament Paramousos: Greek Tragic Lament in Music and Song», *서양고전학연구*, 57, 1-28.
- FOLEY, H.P. (1993), «The Politics of Tragic Lamentation», en A.H. Sommerstein – S. Halliwell – J. Henderson – B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, pp. 101-143.
- (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford.
- FRANQUESA, M. (2011), «Les primeres col·leccions bilingües dels clàssics grecs i llatins a Europa i la primera a Catalunya: la col·lecció de la Fundació Bernat Metge», *1611: revista de historia de la traducció* 5, 1-11.
- GALLÉN, E. (2001), «Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)», en L. Pegenaute (ed.), *La traducció en la Edat de Plata*, Barcelona, pp. 49-74.
- GARVIE, A.F. (2009), *Aeschylus. Persae*, Oxford.
- KAIMIO, M. (1970), *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki.
- (1988), *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki.
- KOONCE, D.M. (1962), *Formal Lamentation for the Dead in Greek Tragedy*, Pennsylvania.
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zur Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin.
- LAHUEC, T. (2019), *Poétique, thèmes et contexte des lamentations dans la tragédie grecque*, M.A. Thesis, Montreal [inèdit].
- LIBRÁN MORENO, M. (2005), *Lonjas del banquete de Homero. Convenciones dramáticas en la tragedia temprana de Esquilo*, Huelva 2005.
- LLANAS, M. i QUER, P. (2008), «Les literatures foranes de menor presència i les crítiques sobre traduccions a L'Avenç i Catalònia», *Anuari Verdaguer* 16, 139-157.
- LORAUX, N. (1999), *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris.
- MAAS, P. (1962), *Greek meter*, Oxford.
- MALÉ, J. (2007), ««Una llengua en plena ebullició». Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX», *Quaderns: revista de traducció* 14, 79-94.
- MASRIERA, A. (1898a), *Prometheu encadenat*, Barcelona.
- (1898b), *Els Perses*, Barcelona.
- MAZON, P. (1921), *Eschyle, tome I (Suppliantes, Perses, Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné)*, Paris.

- McCLURE, L. (1999), *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton.
- MEDINA, J. (1978), «Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba», *Els Marges* 13, 102-110.
- MIRALLES I SOLÀ, C. (2005), «Els clàssics en el projecte cultural del Noucents», *Ítaca* 21, 11-17.
- MORENILLA TALENS, C. (1989), «Die Charakterisierung der Ausländer durch lautliche Ausdrucksmittel in den *Persern* des Aischylos sowie den *Acharnern* und *Vögeln* des Aristophanes», *IF* 94, 158-176.
- MUSSARRA, J.J. (2014), «El Prometeu encadenat d'Artur Masriera», *Anuari Trilcat* 4, 43-65.
- NAVARRO NOGUERA, A. (2018), «El coro clásico: exploraciones trágicas sobre su identidad y función», en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El coro clásico: ayer y hoy*, Bari, pp.
- PACE, G. (2016), «Il secondo stasimo dei 'Persiani' di Eschilo: generi lirici e forma metrica», en S. Armendola – G. Pace (eds.), *Charis. Studi offerti a Paola Volpe dai suoi allievi*, Trieste, pp. 69-93.
- PALMISCIANO, R. (2017), *Dialoghi per voce sola: la cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, Roma.
- PIROZZI, C. (2003), *Il commo nella tragedia greca*, Napoli.
- PÒRTULAS, J. (2019), «A propòsit dels traductors i les traduccions d'Homer al català», en R. Garrigassait (ed.), *Homer. Iliada*, Barcelona, pp. 3-22.
- REINER, E. (1938), *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Tübingen.
- RIBA, C. (1932), *Èsquil. Tragèdies, vol. I, Les suplicants. Els Perses*, Barcelona.
- RODIGHIERO, A. (2012), *Generi lirico-coral nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen.
- SCHAUER, M. (2002), *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Tübingen.
- SCOTT, W. (1984), *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover-London.
- SUTER, A. (2003), «Lament in Euripides' *Trojan Women*», *Mnemosyne* 56, 1-28.
- (2008), «Male Lament in Greek Tragedy», en A. Suter (ed.), *Lament. Studies in the ancient Mediterranean and beyond*, Oxford, pp. 156-180.
- SWIFT, L.A. (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford.
- TINTORER, E. (1904), «Teatres: Prometeu encadenat– Torquemada en el foch», *Joventut* 205 (14-I-1904), 32-33.
- WRIGHT, E. (1986), *The Forms of Lament in Greek Tragedy*, PhD dissertation, Pennsylvania [inèdit].