

MANUEL LLANAS

GAZIEL, LECTOR DE SHAKESPEARE

Si l'hem de creure —i no sé veure cap motiu per no fer-ho—, Gaziel va començar a entrar en contacte amb l'obra de Shakespeare durant els anys universitaris, en plena febrada de lectures i descobertes d'adolescència i joventut. Va llegir-lo aleshores en francès, justament en la mateixa traducció de la relectura que motiva aquestes pàgines. Al capítol IX de *Tots els camins duen a Roma*, en efecte, posa en relleu l'admiració primerenca que li suscitava l'escriptor anglès, reputat de «genio immoral de costumbres abyectas» pel manual de literatura de torn. Reaccionant contra aquest absurd qualificatiu, Gaziel considerava Shakespeare com el creador «de tantes immortals figures de somni, més vives que les reals, de tantes escenes tendres o esfereïdores, de tanta paraula prodigiosa». Aquesta devoció per Shakespeare, Gaziel va conservar-la tota la vida. Ho palesa, per exemple, el fragment d'una carta a Jaume Agelet, datada el 27 de novembre de 1958 i reproduïda dins l'*Obra catalana completa*; tots dos escriptors debatien epistolàriament sobre la jerarquia dels poetes francesos vuitcentistes, fins que Agelet va retreure el nom de Shakespeare. Heus aquí la resposta de Gaziel:

«Tu sí que m'has ben atrapat! Jo et parlava del sistema solar francès i et deïa que dins ell Hugo és un sol veritable. I tu em surts amb el mateix Sírius, amb el sol més gros, no d'un sistema planetari concret, sinó de tot el cosmos poètic humà: Shakespeare. No hi ha entre ells comparació possible. Tot i no podent fruir-lo a fons, perquè sóc incapaç de llegir-lo en l'idioma original, Shakespeare sempre m'ha fet l'efecte del poeta més gran que hi ha hagut fins ara en el món.»

Al final de 1953 i principi de 1954 Gaziel va fer, en l'edició de La Pléiade, una nova lectura del teatre complet de Shakespeare. En aquesta avinentesa va reflectir les seves impressions per escrit, en un

seguit de quartilles manuscrites que, conservades en l'arxiu que va deixar en morir, transcriu a continuació amb la màxima fidelitat, no més alterada per retocs ortogràfics. Es tracta d'un total de trenta-cinc comentaris, que abracen les trenta-set obres teatrals de Shakespeare perquè el primer es refereix conjuntament a les tres parts d'*Enric VI*.

Aquestes quartilles devien constituir un esplai íntim i, doncs, no crec que Gaziel pensés a publicar-les mai, per bé que la remissió a les *Meditacions en el desert* continguda a [20] pot fer suposar el contrari. Els comentaris els encapçala una nota on expressa, com en la carta a Agelet (i com es pot trobar també a [8]), la recança de no poder accedir al dramaturg en anglès: «Quina pena de no poder llegir-lo en l'original, com llegeixo Dante, Molière o Cervantes. Ja veig el que diu, el que deu dir, però no ho sento». Altrament, la tria del volum de «La Pléiade» no va ser gaire afortunada. D'una banda, i a la vista de la Shakespeare Head Press Edition, les obres s'hi ordenen en ocasions alterant la cronologia de redacció, i això fa que de vegades la seva visió de l'evolució del dramaturg resulti esbiaixada; el cas més vistós és el de [21] (*Les alegres casades de Windsor*), que en rigor hauria de seguir a [15] (*Molt de soroll per no res*). I d'una altra, hi falta tota mena d'informació contextualitzadora. Gaziel, refiat en el prestigi de la col·lecció francesa, aviat s'adona d'aquestes mancances i, així, al final de les anotacions a [19] (*Nit de Reis*), consigna el següent (vegeu més retrets a «La Pléiade» a [21], [22] i [23]):

«Aquest “Teatre complet”, de “La Pléiade”, és indigne de les altres publicacions de la mateixa col·lecció. Precisament totes es caracteritzen per ésser fetes a cura d'especialistes eminents, que no sols donen un text depurat, sinó que l'acompanyen d'un sens fi de notes aclaratòries. Aquí, en canvi, que és on hauria fet més falta (almenys per mi), no hi ha res d'això. És un feix de traduccions, probablement molt desiguals, degudes en gran majoria a François-Victor Hugo, fill del poeta, i precedides tan sols d'unes notes trivials de Gide, sobre les dificultats que tothom ja sap que presenta la traducció de Shakespeare. Al final del vol. II hi ha, ademés, un apèndix ridícul sobres les primeres traduccions franceses de Shakespeare, seguit d'un mostuari, també banal, de traduccions del monòleg famós: *To be or not to be...*»

En alguns casos les anotacions són escarides, limitades a un judici lacònic que, de tant en tant, dóna entrada a reflexions sobre aspectes diversos suscitats per la lectura ([1], [3] o [15]). En segon lloc, destaca el reiterat interès per la dramaturgia, pel vessant escenogràfic i fins cinematogràfic del teatre de Shakespeare ([4], [5], [9], [10], [18], [20], [28], [31] i [34]); en aquest sentit, expressa sovint el desig de veure una obra representada o menciona haver-la-hi vist, i el comentari a [25] (*Otello*) conté agudes observacions sobre la construcció dramàtica de la peça i sobre les acotacions en Shakespeare. Cal subratllar, en tercer lloc, la pila de referents cultes que enriqueixen el discurs i el fan més substanciós; així, les comparacions de Shakespeare amb Homer [2] i [22], l'afirmació segons la qual el teatre de Giraudoux sorgeix de *Troilus i Cressida* [22], la hipòtesi de la relació entre l'argument de *Tot va bé si acaba bé* i el naixement llegendari de Jaume I [23], la relació dels ingredients literaris que conflueixen en *Pèricles* [31] o els paral·lelismes entre *La Tempesta* i el *Persiles* cervantí [34]. Resulta també rellevant, en quart lloc, i coincidint amb el criteri exposat en la carta a Agelet, la insistència en la qualitat permanent del Shakespeare poeta —de la seva «verba», com Gaziel l'anomena—, fins en les obres teatralment menys valuoses ([11], [23], [24] o [32]). La constatació que de vegades dedica comentaris molt elogiosos a obres no pas de les més famoses ([7]: *Penes d'amor perdudes*, [22]: *Troilus i Cressida*, [29]: *Coriolà* i [31]: *Pèricles*) i que no s'està de formular opinions negatives sobre altres ([5]: *L'amansiment de la fúria*, [13]: *Enric IV* (1a part), [18]: *Al vostre gust*, [30]: *Timó d'Atenes* o [33]: *Conte d'hivern*) em porta a la darrera d'aquestes esquemàtiques consideracions: Gaziel es val únicament del propi punt de vista, sense interferències alienes ni falques bibliogràfiques. Un aspecte que no és pas, em sembla, el menor dels atractius d'aquesta seva aportació crítica al teatre de Shakespeare.

MANUEL LLANAS  
Universitat de Vic

## [1]

*Enric VI* (les tres parts). — Quina col·lecció de feres humanes i sanguinàries! El cristianisme, en realitat, és la religió més mancada, més fracassada de totes. Aixís que sortí de les catacumbes, i sobretot bon punt es convertí —gràcies a St. Pau, als primers Sants Pares i a Constantí— en catolicisme, no en quedà ni rastre en les societats humanes, ni en l'Església mateixa.

## [2]

*Ricard III*. — El cim de la sèrie de tragèdies històriques shakespearianes, amb els seus onze fantasmes que s'alcen, l'un darrera l'altre, per apostrofar i maleir el monstre coronat, en la seva tenda de campanya. El verb meravellós, les metàfores ardides i inesgotables. Que bo deu ésser en anglès! Trobo que només Homer diu unes coses tan noves, tan inesperades, tan «agafades pels cabells», a voltes, i no obstant tan profundament úniques. Shakespeare recrea els adjectius i els fa nous de trinca.

## [3]

*La comèdia dels errors*. — En català podria traduir-se per *El joc dels disbarats*. És una farsa preshakespeareana, com les premolieresques.

## [4]

*Titus Andronicus*. — Una barbàrie directa, que comença tot just correguda la cortina, i va en augment i no s'acaba ja, fins al final. Cal imaginar la representació d'una obra semblant, amb les monstruositats que hi passen, els caps tallats, els membres esquarterats o mutilats, i aquell banquet final on mengen carn humana i pròpia, abans d'haver-hi una espantosa matança. Quin públic devia ésser el que

s'interessava per tal espectacle! Com devia aplaudir i xiular, cridar, in-  
vectivar, delirar i udolar. Una representació d'aqueixes és el que més  
deu haver-se assemblet als jocs del circ romà.

[5]

*La feréstega domada.* — No m'acaba de fer el pes, rellegida. El carà-  
cter d'ella és poc real, és fals: és un *parti-pris* per una comèdia, més que  
una dona. Ell, un fatxenda i un barrut, és millor, *quoique* groller i ru-  
dimentari. Recordo les representacions esplèndides que vaig veure'n  
de jove, a Barcelona, per les companyies italianes, especialment pel  
gran Novelli. La seva *Bisbetica domata* estava molt arreglada, però  
feia un gran efecte, de farsa d'altura.

Shakespeare es mostra, al final, francament partidari de la dona  
sotmesa. Hi ha un parlament de Caterina (Acte V, escena II: «Fi, fi!  
détends ce front menaçant...») que podria servir de programa per tot  
el que [*mot illegible*] Simone de Beauvoir i, amb ella, els qui voldrien  
l'emancipació i la igualtat totals de la dona.

[6]

*Els dos gentilhomes de Verona.* — La primera gran comèdia fina de  
Shakespeare. Els caràcters i tipus són encara convencionals, però el  
diàleg, recarregat de bell parlar, de preciosisme, és, a trossos, finíssim,  
i les situacions molt ben trobades i portades. No l'he vist representa-  
da mai. M'agradaria força.

[7]

*Penes d'amor perdudes.* — Estic enamorat d'aquesta comèdia. Vol-  
dria veure-la ben posada en escena. El «gongorisme» o culteranisme  
de Shakespeare ateny aquí un grau cabdal. I, no obstant, a mi no  
m'embafa, sinó que, a estones, el trobo deliciós. No cal perdre mai de

vista, però, la robustesa una mica grollera encara, la salut brutal, i la fortor de la sang viva, sota la pell refinada i el vestir sumptuós, d'aqueixos reis, princeses i cortisans de Shakespeare, tot just sortits de les espaventables carnisseries de la lluita de les Dugues Roses. Enmig de la seva esgrima enlluernadora, de conceptes filats, metàfores hiperbòliques i subtiletes de teranyina, de sobte deixen anar unes crueses sexuals que tombarien d'esquena un bastaix dels nostres dies. I les dames i les damiselles no solament les escolten imperturbables, sinó que també les engeguen. L'amor —l'acte sexual—, un cop s'havien romput les resistències consabudes, i acabat els focs artificials de la retòrica cortisana, devia ésser encara, als palaus shakespearians, una fúria bestial imponent i trepidant. La gent que menjava i matava d'aquella manera, devia també fer por fornicant. És allò del mateix Shakespeare: l'«animal de dugues esquenes».

## [8]

*Romeo i Julieta*. — Una de les cimes més altes del pur lirisme tràgic. Deu ésser una festa com poques la de poder gustar aquesta obra en l'original. Els personatges diuen coses úniques, mai oïdes abans, i que mai més es tornaran a oir iguals, sobretot ell i ella —sobretot ella. La figura de Julieta em sembla molt superior a la de Romeo. És tota la dona verge i pura, enduta per l'huracà amorós. Els caràcters són senzillíssims, dibuixats d'un sol tret. La cosa enorme són les paraules màgiques que els hi brollen dels llavis. Poesia única, que es val, per exterioritzar-se, d'uns personatges rectilinis i humans, com la veu poderosa d'un orgue es val dels canons de metall. Hi ha veus fortes, greus, fins detonants, que diuen notes gruixudes i enormes (Capulet, la Nodrisa...). Hi ha una riquesa de tons orquestral —de màxima orquestració verbal moderna. I hi ha uns sons primis i aguts, d'una finesa incomparable (sobretot en boca de Julieta), que semblen flautes, oboès i violins celestials. Quina recança —torno a dir— no poder llegir tot això en la mateixa llengua de Shakespeare!

## [9]

*Ricard II.* — La millor —per mi—, la més equilibrada, la més ben construïda de les tragèdies històriques shakespearianes de tema anglès. Suposo que l'ordre en què estan publicades les obres —en aquesta col·lecció de «La Pléiade» on les llegeixo ara— és el de la producció cronològica de l'autor. Si és aixís, es veu l'experiència adquirida per Shakespeare i els guanys intensos del seu esperit i el seu verb. Aquí ja no hi ha res d'aquelles matances en massa, caps tallats, membres esquarterats, cadavres arrossegats, fantomes, espectres, etc., que caracteritzen els *Enric VI* i *Ricard III*, i el *Titus Andronicus*. Aquí ni tan sols hi ha aquella divisió maniquea en *bons* i *dolents*, heroi i traïdor. Aquesta obra és plena de finors i *nuances*, i la figura de Ricard II és tan interessant, i més commovedora encara, com la de Bolingbroke. La construcció i la marxa de l'obra són magnífiques. El començament —amb el desafiament— impressionant. Hi ha escenes bellíssimes, com la de la Reina i el Jardiner. I l'assassinat de Ricard II no es veu. En canvi, l'entrada dels homes que porten el taüt al nou rei, amb el cadavre del seu enemic, és una troballa. El lirisme verbal arriba a una perfecció consumada, produït després del gran pas que fou *Romeo i Julieta*, i abans de donar el salt meravellós del *Somni d'una nit d'estiu*. Aquest *Ricard II*, no l'he vist mai anunciat a cap teatre continental europeu. És una de les obres de Shakespeare que més m'agradaria veure en escena, ben muntada, ben representada, per uns còmics com els que feien el film de *Hamlet*, amb Sir Laurence Olivier.

## [10]

*Somni d'una nit d'estiu.* — És un *ballet* preciós, portat amb una fantasia i un lirisme que reclamen la música (veus i orquestra) i fins el cine en colors. No entenc com no se n'ha fet un film de gran espectacle. Jo, almenys, no el conec. Tampoc entenc com podia representar-se una obra aixís, de màgia i de somni, en temps de Shakespeare, amb els mitjans escenogràfics rudimentaris de llavors. És que el verb sol

del poeta bastava per embadalir els espectadors? És una obra que mai com ara podria «crear-se» de manera perfecta. Jo no l'he vista mai bé.

[11]

*El rei Joan.* — És la que menys m'agrada de les tragèdies històriques. Un entremig de les primeres, amb sang i fetge, i de *Ricard II*, molt més composta i matisada. La figura del bastard Ricard és el millor. Hi ha —com sempre— imatges i metàfores esplèndides. Shakespeare és dels autors que més quantitat i qualitat de citacions proposa, per lemes: per això abunden tant les referents a les seves obres.

[12]

*El marxant de Venècia.* — Són tres comèdies enllaçades. Una, de gènere convencional, al gust de l'època: la de Pòrcia i Nerissa, Bassanio i Graziano. La segona comèdia, només apuntada tot just, és una comèdia de costums: la vida dels marxants de Venècia. La tercera comèdia, la bona, és la de Shylock, el jueu: una comèdia de caràcter. El punt culminant de l'obra —sens el qual fóra ben poca cosa— és l'escena del judici, realment bonica, una de les més teatrals que mai s'hagin escrit. Llàstima, però, que la comèdia convencional s'entrebarregi aquí amb la bona, l'autèntica. Pòrcia i Nerissa fent d'advocat i de procurador són dos concessions absurdes al gust de l'*enredo* que dominava el públic de Shakespeare. També és trivial —però graciosa— tota la part del rei del Marroc i el príncep d'Aragó. Convencionals també Lorenzo i Jessica, sobretot aquesta. La figura colossal, per bé que esquemàtica, de Shylock ho domina tot. A remarcar el lirisme nocturn, deliciós, de tot l'acte V, fins que s'entra a desfer l'*enredo* de la comèdia falsa. Shakespeare té sempre aqueixos racons imprevistos, amagats on menys els sospitariem. És un poeta tan viu, tan directe i autèntic, que crea alta poesia sense més ni més, enmig de les situacions més inesperades i per boca dels personatges més impensats. Aqueixa primera meitat de l'acte V és un prodigi, en aqueix sentit. Com que tot l'acte,



enterament innocu i superflu, només tenia per objecte desfer l'embo-  
lic convencional entorn de Pòrcia, i això era cosa d'una escena només,  
Shakespeare necessitava passar temps, allargar aquest acte, farcir-lo  
amb unes escenes prèvies —i aquest farciment, que en mans d'un al-  
tre hauria estat eixut i interminable, és un dels trossos lírics millors  
que hagi donat el lirisme escènic, en tots els temps.

[13]

*Enric IV* (1<sup>a</sup> part). — Una més de les tragèdies històriques de Shakes-  
peare. És més del tipus evolucionat del *Ricard II*, que de l'*Enric VI* i  
el *Ricard III*. Presenta, aquesta, la particularitat de donar naixença al  
personatge de Falstaff, mig històric, mig fabulós, que després prengué  
tant de relleu en l'obra de Shakespeare. Aquí —modalitat nova— es  
barreja la tragèdia amb la bufonada (escena IV de l'acte V), en una  
mescla que devia agradar molt al públic del temps, però que és del tot  
grollera i *pitarrasca*, i encara del Pitarra de les *gatades*. Les escenes de  
taverna, entre el príncep de Galles i els seus «*compinches*», són, en  
canvi, pures i bones escenes de costums, de les més directes i vives.

[14]

*Enric IV* (2<sup>a</sup> part). — Del mateix tipus que la 1<sup>a</sup> part, amb la conti-  
nuació de les pallassades de Falstaff i els seus companys, menys acu-  
sades aquí, amb més sabor de realisme en les escenes de taverna i bor-  
dell. Hi ha la novetat d'un Pròleg —la Brama o Rumor— i un Epíleg  
—aquest a càrrec d'un dansarí. El Pròleg és magnífic.

[15]

*Molt de soroll per res*. — Comedieta convencional, però molt agrada-  
ble i plena de mots enlluernadors.

[16]

*Enric V.* — Del mateix tipus «evolucionat» que *Enric IV.* Aquesta, en realitat, és una comèdia dramàtica o un drama còmic. Falstaff ja és mort, i només queden els seus de la colla. Poc interessant. El millor: alguns dels pròlegs (cada acte en té un) i alguns parlaments d'Enric V.

[17]

*Juli Cèsar.* — Una obra perfecta: ben construïda, concisa, clara i forta. És la millor de les que porto rellegides, fins ara. Tot va ràpidament i directament al seu *but*. No hi ha digressions, ni «*rellenos*». Els diferents caràcters hi són dibuixats amb una fermesa i una sobrietat prodigioses. Aquí entra ja Shakespeare en els grans conflictes espirituals. Els presagis de la nit tempestuosa, la vetlla dels Idus de Març, són impressionants. És una tragèdia que avui es podria representar gairebé intacta. L'acte IV és tot ell una joia, amb la primera escena entre els cesaristes, i les altres al partit contrari, sobretot dins la tenda de Brutus. La disputa entre Brutus i Càssius és un dels diàlegs més cenyits, rigorosos i magnífics que mai s'hagin escrit. I les escenes següents, quan Brutus es queda sol, amb els lloctinents que dormen i el minyó que li canta i toca una cançó, per adormir-se també finalment, són un prodigi. L'espectre de Cèsar, shakespearità pur. L'únic que trobo és que l'obra no hauria de dur el títol que porta, perquè Juli Cèsar és només el pretext. El veritable títol fóra *Brutus*.

[18]

*Com us agradi (As you like it).* — Tenia d'aquesta comèdia un record, de lectura només, superior al gust que me n'ha donat el rellegir-la ara. És una comèdia malgirbada, que sembla de dos fragments d'altres tantes peces dissemblants. El començament sembla anunciar una de les més interessants i noves comèdies sèries de Shakespeare, una comèdia de caràcters ben definits i de lluites humanes. Però prompte s'esvaeix i

es perd aquesta obra, per donar pas a una mena de *bergerie* selvàtica, poètica i convencional. És una estàtua feta del bust d'una obra, i la cintura, els braços i els peus d'una altra. M'agradaria molt, però, veure-la ben escenificada i representada: vejам que en surt, en definitiva.

[19]

«*Twelfth Night*» o *el que vulguen*. — Una comèdia d'embolic, molt enginyosa i divertida. Sovint, de tan moguda i arbitrària, arriba a semblar un vodevil. Però sense picant, sense grolleria: un vodevil líric, si es pot dir aixís. Ben representada —no l'he vista mai—, aquesta obra deu ésser agradabilíssima de veure i d'escoltar. Per què els francesos tradueixen «*Twelfth night*» per «La vetlla dels Reis»? («La dotzava nit» és un modisme anglès antic, que vol dir la nit de Reis: la 12<sup>a</sup> després de Nadal). Què tenen que veure els Reis, els Màgics o els terrenals, amb aquesta obra? No ho entenc, i l'edició no en diu res.

[20]

*Hamlet*. — És una de les obres cabdals del teatre universal, encara més bona llegida i imaginada que vista representar. Jo la recordo interpretada per grans actors: Zacconi, Novelli, Garavaglia, una pila d'espanyols, tots mediocres, em sembla que Le Bargy, Mounet, Souilly, Sarah Bernhardt, francesos, Pitöeff, un anglès que no recordo, molt bo, boníssim, a Londres, en 1909, i sir Olivier, en cine. Amb la figura de Hamlet, com amb la del Quixot, i altres, passa que l'encarnació en un home determinat, per bon actor que sigui, la disminueix. Llegida, l'obra és un prodigi: d'evocació, d'intensitat humana i tràgica, de relleu dels personatges, fins els secundaris, d'expressió verbal i de força simbòlica. Sembla mentida que en una sola acció hagin pogut acumular-se tots els elements capitals del «romanticisme» i el «pessimisme» eterns, no d'escola, sinó de la vida mateixa. El diàleg és sempre directe, d'una sobrietat i una intenció insuperables. A cada moment hom topa amb dites i frases que s'han fet famoses en el llen-

guatge culte universal. M'agradaria veure representar *Hamlet* íntegrament, no en els tres actes convencionals de les «adaptacions modernes», [sinó] tal com està escrit, en els seus 5 actes i les nombroses escenes. Avui, amb els escenaris muntats damunt una plataforma giratòria, el fer-ho fóra cosa senzilla, i el resultat, impressionant. Probablement ja deu haver-se fet així, i ben fet, a Anglaterra o als EE.UU. Jo, però, no tinc la sort d'haver-ho vist.

Llegint *Hamlet*, ara, per enèsima vegada, i pensant que es tracta d'una obra capital i popularíssima del teatre anglès, recordava que aquí, a Espanya, passa també per capital i és popularíssim el *Tenorio*, de Zorrilla. Quina diferència, quina distància! Si *Hamlet* és símbol d'un poble, d'una raça i d'una mentalitat, com diuen que ho és també aquell *Tenorio* (vegi's el que en tinc escrit a *Meditacions en el desert*, obra meva inèdita), cal convenir que hi ha un abim entre el poble britànic i l'espanyol. Afortunadament, aquest té altres símbols literaris, com el *Quixot*, com *La vida es sueño*, dignes de *Hamlet*.

## [21]

*Les alegres dones de Windsor*. — Si la Pléiade publica les obres de Shakespeare per l'ordre en què foren cronològicament escrites —cosa que ignoro, perquè aquella edició no diu res, ni dóna la més petita llum sobre l'autor ni les obres—, quin salt representa el pas de *Hamlet* en aquesta farsa! És una *pitarrada* genial. Aquí Shakespeare, en possessió ja de tots els seus trumfos, juga amb una verba i una desimboltura admirables. L'obra té elements que vénen de produccions anteriors, començant per la figura central de Falstaff, però aquí duts al seu rendiment màxim. L'escena de les fades, en el parc de Windsor, davant el roure Herne, alia la farsa i el més pur lirisme shakespearíà, la grossa bufoneria de les escenes còmiques d'*Enric V* i *Enric VI*, amb el vol eteri del *Somni d'una nit d'estiu*.

Per què, generalment, es diu i tradueix: *Les alegres comares...*? Per què *comares*? El traductor francès F.-Victor Hugo, amb molt d'incert, tradueix: *Les alegres esposes (épouses)*. En anglès són *wives*. Jo crec que en català hauria d'ésser *dones*, que també té, com en anglès, probable-

ment, el doble sentit de fembres menestrals i mullers. Perquè el cas és que són les mullers de certs personatges de Windsor, no comares de Windsor, simplement, les que armen la gran trifulca contra el tipus grotesc de Falstaff. I ho fan per repulsió, per venjança i per honestedat, no tan sols per xafarderia, com sembla voler indicar el nom de «comares».

[22]

*Troilus i Cressida*. — En tenia una idea molt borrosa, però aquesta relectura m'ha meravellat. Com a comèdia és una comèdia dolenta, que no se sap on va, què vol dir, ni com acaba. Més que una comèdia és una mena de crònica inventada, fantàstica, del final de la guerra de Troia, o d'un dels seus episodis finals, farcida d'una comèdia d'amor, que no termina. No sé pas —llegint aquesta edició de La Pléiade no se sap res— d'on va treure Shakespeare l'argument, ni ben bé què es proposà, perquè l'episodi de Troilus i Cressida queda negat dins l'anar i el venir dels guerrers, i ademés té una derivació desconcertant: un no s'explica per què Cressida oblida tan ràpidament Troilus i cerca l'amor de Diomedes. Cressida és una mena d'Helena troiana, però més *putin* encara (per emprar el mot autèntic shakespearà), i Troilus és una mena de Menelau, però més fi i de més bona fe. Al final, l'obra s'acaba amb la mort d'Hèctor —més ben dit, el seu assassinat, contradient la noble versió del combat de la Ilíada (d'on ho tragué Shakespeare, tot això d'Hèctor desarmat i escomès pels mirmidons?)— i el despit de Troilus, però sense resoldre res.

Ara bé: dit tot el que acabo d'apuntar, aquesta és una de les obres més curioses de Shakespeare i aquella en la qual la seva verba única i desfermada arriba, potser, al punt més alt. Aquests troians i aquests grecs —sobretot els grecs— són extraordinaris per les coses que diuen i per com les diuen. De les seves boques surten constantment tresors de sentències i imatges úniques, inaudites. Aquella remarca que tantes vegades he fet, de que Shakespeare és el poeta que més s'assembla a Homer, després d'Homer, per la força creadora del seu verb, aquí és total i plena. Únicament Shakespeare era capaç d'agafar els personatges de la *Ilíada*, posar-los en escena i fer-los parlar d'una manera que,

essent tan diferent de com ho fan els d'Homer, fossin parions d'ells, iguals a ells. És un veritable prodigi. Els anacronismes i altres disbarats abunden. (Un de graciós és quan Hèctor cita, en favor d'una apreciació seva, el parer d'Aristòtil: acte II, escena 2<sup>a</sup>, vers al final; pàg. 356 del vol. II de La Pléiade). Però les cosasses que diuen i les reflexions que fan aqueixos personatges llegendaris no tenen preu. I Tersites és una troballa, un cínic absolut, i les seves paraulasses són veritables trons o canonades. Quan es baralla amb Ajax (acte II, escena 1<sup>a</sup>, pàg. 350), hi ha un moment que Ajax, tot pegant-li, li diu: «Prenyat de puta!», i a continuació: «Merderada de bruixa!» Quin públic havia d'ésser el de Shakespeare perquè li agradés oir coses tan fortes!

Tot Giraudoux sembla haver sortit d'aquest Shakespeare de *Troilus i Cressida*, com un rajolí d'aigua d'una congesta.

Tornant a l'episodi Troilus i Cressida, que dona títol a l'obra, el més clar sembla ésser que Shakespeare volgué donar un exemple de la volubilitat i la traïdoria femenines, tal com el *clown* de la comtessa de Rosselló canta a *Tot va bé si acaba bé* (Acte I, escena 3<sup>a</sup>):

Si per cada nou dolentes (de dones) n'hi ha una de bona,  
és que encara n'hi ha de bones una de cada deu.

[23]

*Tot va bé si acaba bé* (*All's well that ends well*). — Una pura comèdia d'embolics, que no té realitat ni valor humà en els caràcters, ni veritat en el «conflicte». Tot el seu encís rau en el verb de l'autor, que diu —com sempre— coses meravelloses, i troba imatges enlluernadores en els parlaments menys interessants per ells mateixos. En Shakespeare hi ha —es veu claríssim— dugues classes essencials d'obres: les grans, que ell escrivia per revelar-se a ell mateix, i on vessa el tresor de la seva experiència humana, de la seva visió del món i del seu incomparable lirisme; i les lleugeres, obres de «circumstàncies» (com diuen els castellans), que feia per donar gust al públic, seguint-li el corrent, per bé que vestint-les amb paraula esplendorosa i farcint-les de reflexions morals i d'imatges *made in Shakespeare*. Aquesta comèdia —com diu clarament l'epíleg— és de les segones.

El fet d'ésser el protagonista un comte Bertrand, del Rosselló, i l'episodi capital l'error i l'engany que el porta al llit de la muller avorrida, pensant-se jeure amb la cobejada, té alguna relació amb la llegenda de la naixença del rei Jaume I? Probablement, no; però és curiosa la coincidència. Una vegada més, en aquesta edició de La Pléiade, que contrasta radicalment amb altres de la mateixa col·lecció, hi manquen en absolut els aclariments i comentaris que hom desitja i necessitaria trobar-hi.

[24]

*Mesure pour mesure*, diuen els francesos. «Measure for measure», diu l'original. Traduir «Mesura per mesura» no m'agrada. Com ho diríem bé, en català? Potser «Tal faràs, tal trobaràs». — És una de les comèdies més contradictòries de Shakespeare. Comença magníficament, amb un primer acte que va de dret al plantejament de l'obra. Sembla que serà una gran comèdia de caràcters. Va progressant en aquest sentit, fins a la gran escena IV —Angelo, Isabel— de l'acte II. A partir d'aquí es desvia cap a la comèdia d'embolic —«más difícil todavía»—, amb el Duc que corre disfressat de frare, i Angelo que desflora la dona avorrida —igual que en *Tot va bé si acaba bé*—, pensant fruir l'estimada o cobejada, sense comptar els caps tallats i trabucats de Claudio i Ragozine. Pura comèdia de donar gust al públic. El final, tan feliç, malgrat les criminals malifetes d'Angelo, Lucio, etc., també és *tout à fait* convencional.

L'únic interessant —un cop mancada i deixada de banda la gran comèdia de caràcter que es pressentia— és el verb shakespearia, que mai falla.

[25]

*Othello o el Moro de Venècia*. — A mi m'encanta, perquè potser és la més perfectament humana —i de proporcions més humanes— de les tragèdies de Shakespeare. Més que una tragèdia, en el sentit extraor-

dinari i fora de mida que aquesta paraula tenia ja entre els grecs i té també aplicada a les grans obres escèniques de Shakespeare, és un drama, un drama perfecte, un gran drama, en el sentit modern del mot. Tot hi és a escala humana, de proporcions quotidianes. *El rei Lear* és una ficció simbòlica i fantàstica; *Othello*, en canvi, és *une tranche de vie*, un fet que hauria pogut passar, que és totalment verossímil, que podria succeir avui dia mateix, entre gentes semblants i de manera semblant.

Una altra qualitat admirable d'*Othello* és la seva construcció i la seva economia. Tant l'acció, com els personatges, hi són plantats i plantejats de dret, de front, ràpidament, sense embuts ni pèrdues de temps, sense parlaments ni esdeveniments superflus, «de relleno». Els caràcters són presentats en bloc, i es mantenen invariablement —i això no vol dir que siguin falsos, tots d'una sola peça, ni que no tinguin ple de matisos. L'acte primer és un prodigi, potser únic, d'exposició. Sembla mentida que en tan poc temps i amb tantes poques escenes i paraules es puguin exposar tants de fets, situar al seu lloc tantes persones, tantes ànimes diverses, tants interessos contraposats, i deixar assentada la base d'on sortiran totes les conseqüències, fins a la catàstrofe final. Fa l'efecte —i això es fa patent també en moltes altres obres de Shakespeare— que aquest s'encenia prèviament la imaginació i la caldejava com una fornal, abans de començar a escriure. I arribava a un tal grau d'ebullició imaginativa, i sentia tan fonaments els seus personatges, i els veia talment vivint als medis on l'acció transcorria, que quan els fa sortir del seu cap i els planta damunt el paper o damunt l'escena, diuen només exactament el que per força els escau, i fan el que deuen fer, i no res més: són, no es cerquen mai a ells mateixos. Per això igualment —per la intensitat concentrada amb què Shakespeare imagina també el medi on l'acció passa— és perquè, de prompte, sense més ni més, com inspirat pel cel, un dels personatges fa, enmig d'un diàleg en què és qüestió de coses humanes i terribles, una inesperada al·lusió a la temperatura, a l'aspecte del cel, al camp solitari, a la mar, a un ocell que passa, a un núvol, etc. —i produeix un efecte impressionant, gairebé màgic, perquè aquelles poques paraules que semblen banals, i fins a voltes un estirabot inoportú o un toc de tres quarts de quinze (com resultaria en boca de



tants imitadors de Shakespeare), són energia concentrada, substància o extracte o quintaessència del paisatge, el lloc, l'hora o el temps en què l'acció es desenrotlla, que amb un sol tret de ploma —com sota un llampec— diuen més a l'espectador i el situen més que totes les acotacions interminables de tants autors de teatre, sobretot moderns. Shakespeare en posa poquíssimes, gairebé res més que entrades i sortides; però basta llegir amb atenció el diàleg per veure exactament tot el que passa dins els personatges, entre els personatges i en el món que els rodeja.

Les escenes on Iago provoca la gelosia d'Othello, i li clava el punyal al cor, invisiblement, gairebé insensiblement, i li va furgant fins al fons de l'ànima, quin prodigi! A començar per la primera (acte III, escena III, quan Othello i Iago queden sols).

Parlar d'aquesta obra meravellosa seria cosa de no acabar mai. I encara no he apuntat res del diàleg, de l'estil, el més cenyit també i el més ajustat —fins en les més grans explosions líriques—, potser, de tot Shakespeare.

[26]

*El rei Lear.* — Si l'edició de La Pléiade segueix l'ordre cronològic de la composició de les obres de Shakespeare, ve't aquí que aquest es trobava aquí al cim de la seva carrera, com el sol al zenit. Trobo, publicades una darrera l'altra, *Othello*, *El rei Lear*, *Macbeth* i *Antoni i Cleopatra*. Quina quadriga per pujar a la glòria!

*El rei Lear* és la màxima barreja d'horrors, de pessimisme en el fet humà i la maldat del món, i de lirisme desbocat, à *bride abatue*, que va fer Shakespeare. La trajectòria de les seves tragèdies històriques angleses desemboca aquí en l'obra cabdal —que ja no és pròpiament històrica, ni tragèdia, sinó poema simbòlic i escènic, d'on ha estat extirpat l'antic gra de sal, l'amaniment «bufo», per concentrar-hi únicament l'esgarrifança de la màxima abominació arrossegant en el seu destí horrible la màxima innocència. Hi ha un gran vent de follia en tot aquest cataclisme sobrecarregat i ofegant. Potser el lirisme no és tan pur, tan exquisit —o tan feta a mida nostra—, com en altres grans

obres de Shakespeare, però potser sigui aquí on trobaríem que ha engegat més altes les seves sagetes d'or.

Els caràcters humans no són tan clars, tan fermes, tan representatius, com en altres obres d'ell. Sembla com si aquesta inaudita orquestració que és *El rei Lear*, preocupat l'autor de fer-la abassegadora i posar-la a punt d'esclatar, l'hagués fet oblidar-se dels *leit-motiv* individuals que hi van perduts per dintre, no cuidant-los tant com altres vegades, un per un, com si aquí la personalitat realment humana fos el de menys, i l'essencial sigués el simbolisme del conjunt, la gran tempestat que remou cel i terra.

[27]

*Macbeth*. — Potser l'obra de Shakespeare que més s'assembla a una tragèdia grega, a una catàstrofe humana empesa pel fat, com *Èdip*, de Sòfocles. En *Macbeth* el fat no és tan alt com en *Èdip*, però és també evident, i fins vistent, visible: les bruixes i Hècate mateixa intervenen en l'acció i apareixen a escena.

Hi ha, però, un cert desencaix en la manera d'ésser fosos els dos elements: l'humà i el sobrenatural o fantàstic. Segurament deu ésser per aquesta raó, en gran part, que les representacions actuals de *Macbeth* solen començar per l'escena de les bruixes, que sembla donar el sentit íntim, ocult i fatídic, de tot el que ve després. Però en el text de Shakespeare les bruixes surten sols un moment, al començar l'obra, i l'escena veritable on elles es mostren a Macbeth i a Banquo, i parlen amb ells, és la III del primer acte, i les bruixes no tornen a aparèixer fins a l'escena V de l'acte III, en la qual surt també Hècate. I després sols es mostren, per darrera vegada, en la escena 1<sup>a</sup> de l'acte IV.

La força de les situacions i l'esplendidesa verbal són admirables. Tot, personatges i acció, camina de dret cap a la catàstrofe: ells, d'una peça, i ella, amb la força del fat.

Aquelles tres imatges famoses de la vida, una darrera l'altra, són, en boca de Macbeth, a l'escena V de l'acte V (pàg. 775 de La Pléiade).

[28]

*Antoni i Cleopatra*. — És una de les obres més estranyament —més modernament— construïdes de Shakespeare. Sembla, i és, difícilíssima de representar. Res d'unitats, de lloc, de temps, ni gairebé de res. L'acció esdevé en una pila de terres diverses, separades per grans distàncies, i agafa un temps que resta indefinit, però considerable. Està tallada en fragments, en quadres, gairebé com una revista, o més aviat com un film, saltant fàcilment d'una banda a l'altra i anant d'un tema a l'altre.

Cleopatra, per bé que en ella sembla dominar el que avui en diríem la *vamp*, és bon xic contradictòria. L'escena XIII de l'acte III, quan Cleopatra rep Tíreus, l'enviat de Cèsar August, ella es mostra molt poc noble amb Antoni, i encara menys enamorada. «Vous avez toujours été versatile», li diu Antoni. El veritable fons d'ella no es veu clar. Per què —acte IV, escena XII— fuig de la batalla, amb la seva flota? És *ruse*, és por, és traïció?... Per què —escena XIII— li envia aquell estrany missatge, dient que ella s'ha suïcidat? Aquesta mentida provoca la mort veritable d'ell. Era això el que Cleopatra volia? I si no, què volia?... A partir d'aquest moment, ella es mostra decididament com l'estimada d'Antoni. Però, encara: és amor? O és por de caure en mans del vencedor? El millor caràcter, Antoni.

[29]

*Coriolà*. — És el drama —en el sentit modern— més ben compost (també segons els gustos d'avui), i més fort, més bo, de Shakespeare. Els caràcters —tots, fins els secundaris— són admirables, justos, rodons. Les dones, i especialment Volúmnia, dignes de Plutarc. L'escena (acte V, escena III) entre elles i Coriolà, dins la tenda d'aquest, una de les més prodigioses que s'hagin escrit mai.

Al començament, i fins ben entrada l'obra —fins a la gran escena abans dita—, tot està centrat en la lluita entre patricis i plebeus, meravellosament presentada, exposada i sintetitzada. El que diuen i fan els tribuns del poble els retrata de cap a peus. Sembla un miracle

com —tan abans de la Revolució Francesa i les democràcies modernes— les tares capitals d'aquests sistemes populars són mostrades al viu, i de manera tan perfecta. No aixís les tares del patriciat. És evident que l'autor és un antidemòcrata. Ho era Shakespeare? Se'n sap quelcom d'aquest punt tan important? Però, després de l'expulsió de Coriolà, de Roma, l'obra es torça. Des d'aquell punt, Coriolà ja no és el representant d'un partit, d'una casta, sinó un monstre d'orgull i de venjança. El conflicte anterior i bàsic —democràcia contra aristocràcia— s'esfuma, passa al marge. I, en canvi, sorgeix l'antipàtica personalitat de Coriolà, *outrée* de tal manera que la seva mort violenta no causa pietat, sinó una sensació de deslliurança: havíem arribat a un carreró sense sortida, i aqueix és l'únic final possible. La veritable heroïna de l'obra és Volúmnia, no Coriolà. Passa aquí el mateix que a la tragèdia *Juli Cèsar*, on el veritable protagonista és Brutus. Coriolà, tal com s'havia deshumanitzat, emmonstreït, ja no podia ésser ni un ciutadà volsc, ni un ciutadà romà. Havia sortit dels límits de la naturalesa.

El llenguatge, imatges i metàfores, fenomenal, dels millors de Shakespeare.

[30]

*Timon d'Atenes*. — És, per mi, la més fluixa de les grans comèdies serioses de Shakespeare. És el seu *Misanthrop*, però molt inferior al de Molière. Timon no és un caràcter humà, i molt menys un gran caràcter, un tipus: és un ninot, un babau. S'havia pres els homes d'una manera absurda, i després s'indigna amb ells també d'una manera absurda. Tampoc hi ha matís en els desagraïts, que adulen Timó quan és ric i l'abandonen quan és pobre. Tot i tots són massa d'una peça. Més que una obra humana és una tesis moral. Apemantus és un altre fals caràcter de misanrop per despit. Flàvius, l'intendent honrat, és l'únic que no perd l'equilibri natural. Té, però, grans encerts d'expressió —vull dir l'obra— i escenes extraordinàries.

[31]

*Pericles*. — Quina sorpresa! D'aquesta obra no en tenia la menor idea: ni vista, ni llegida. I em trobo que, pel meu gust, és una de les més curioses comèdies de Shakespeare, una de les més variades i fines: barreja de molts ingredients, tots saborosos. *Pericles* té un nom absurd i, ademés, equívoc. S'hauria de titular, per exemple, «Marina» o «La filla del mar». Té coses de tragèdia grega (el començament), de faula milèsia (com a Lluçia de Samosata), d'*Odissea* homèrica, de *fabliau* mitgeval, de comèdia de màgia i de sainet o comèdia de costums (les magnífiques escenes de l'alca vota). Jo crec que, ben posada a escena, luxosament presentada i ben representada, seria una obra deliciosa de veure. La fan a Anglaterra?... També podria muntar-se en forma de gran revista, amb música i decorats enlluernadors. La varietat de llocs, tots notables, on l'acció es descabdella, en una duració de 16 o 20 anys, donaria peu a escenes fastuoses, canviant i encisadores. El llenguatge shakespeareà, sense enlairar-se en els seus cims més alts, és riquíssim d'aquelles troballes úniques sobres la vida i els homes. L'escena dels pescadors que salven Pericles del naufragi, és pura delícia. Allà és on hi ha aquesta perla: «Com s'ho fan els peixos per viure dintre l'aigua? — Igual que els homes per viure en terra: menjant-se els grossos als petits». És una meravella tota l'obra. N'estic enamorat.

[32]

*Cimbelina*. — Una comèdia d'embolics convencionals, com altres de Shakespeare. Aquí també el títol és desorientador, i no correspon a l'obra. Els veritables protagonistes són Leonatus i Imogènia. Com a caràcters humans i valor simbòlic, gairebé res. En canvi, el diàleg és ple de «coses» shakespeareanes, de dites, sentències, imatges i metàfores genials, d'aquelles que van tan bé per servir de lemes o per ésser citades. Per exemple: el lirisme del que diu el traïdor Iachimo, quan es troba furtivament dins la cambra on Imogènia dorm confiadament. O el despertar d'Imogènia (acte IV, escena II), després de creguda morta. O el somni de Postumus (acte V, escena IV).

Aquestes obres de Shakespeare, més que obres dramàtiques, semblen narracions representades. D'aquí les tan poc escèniques i interminables explicacions que provoquen al final (acte V, escena V), perquè els actors, per entendre's entre ells, s'han d'explicar tot el que els espectadors sabem, per haver-ho vist a l'escena. En el fons, són necessitats d'un teatre pueril.

Aquesta obra, i altres de Shakespeare, a mi em recorden molt certes novel·les exemplars i els farciments del *Quixot*, de Cervantes. Són, unes i altres, obres filles del temps, del gust del temps —del mateix temps—, però enaltides pels autors i esmaltades de bel·leses que no més ells podien trobar.

[33]

*El conte d'hivern*. — Per què aquest títol? Pel que es diu a l'acte II, escena I, per boca del menut Mamilius: «Un conte trist escau més a l'hivern»? Però, a què ve aquesta mena de *dicton*? En tota l'obra no torna a parlar-se'n. No sé.

És una altra d'aqueixes novel·les escenificades, que agradaven als contemporanis de Shakespeare, plenes de coses absurdes, trucs, casualitats, màgia, etc., i que sempre acaben satisfactòriament, almenys en gran part. Poc interès escènic, avui dia. Nul interès humà. Queda sempre, però, la *verve* incomparable del poeta.

[34]

*La Tempesta*. — La més rara, la més intrigant, la més enigmàtica de les obres de Shakespeare. Em fa pensar en el *Persiles y Segismunda*, de Cervantes, però en un pla superior. És una obra de màgia, i els seus personatges principals —Pròsper, Caliban, Ariel— tanquen, segurament, un símbol que jo no arribo a copsar bé. No conec cap comentari crític d'aquesta obra, però sospito que deu haver-n'hi algun de força interessant, perquè la cosa s'ho val. Les figures de Ferran i Miranda també volen ésser representatives de quelcom més ample que

elles mateixes. M'agradaria extraordinàriament veure aquesta obra ben representada, com deuen fer-ho a Anglaterra, a Stratford-on-Avon. La verba lírica és enlluernadora. Aquí es troben —acte IV, escena 1<sup>a</sup>— aquelles famoses paraules de Pròsper, dites tot seguit després que desapareix, dissolent-se en l'aire, el ballet de les nimfes i els segadors, fet sorgir per ell màgicament. Pròsper diu llavors a Ferran, en presència de Miranda: «Us veig, fill meu, commogut i com fora de si. Calmeu-vos, senyor; el divertiment s'és acabat. Aqueixos actors, ja us ho he dit, eren tots esperits, i s'han fos en aire, en aire impalpable. Igual com l'edifici inconsistent d'aqueixa visió, les torres coronades de núvols, els palaus fastuosos, els temples solemnials, la gran esfera mateixa del món, amb tots els qui l'usdefructuen, seran dissolts, com aqueix estol insubstancial s'és esvaït, sense deixar darrera seu ni el vapor més lleu. Nosaltres som fets de la mateixa estofa que els somnis i la nostra videta se'n va en un son...»

[35]

*La famosa història de la vida del rei Enric VIII.* — Un «cronicon» més de la història anglesa gairebé contemporània de Shakespeare, posat en escena. No té res d'extraordinari, ni el llenguatge, més aviat pla i poc imatjat. La millor figura és la reina Caterina d'Aragó. Enric VIII és presentat com un model de bondat i rectitud, tot i que els seus fets —morts de Buckingham i de Wolsey— el fan odiós. El divorci és pura hipocresia. Tampoc es diu res del que passà després —ni de la també trista fi d'Ana Bullen, ni de la separació de Roma i establiment de l'església anglicana. L'obra s'acaba amb la naixença i el bateig de la gran Elisabet. I no té altra finalitat que enaltir-la a ella, *avant la lettre*, i predir la seva grandesa, *a posteriori*, perquè l'obra fou escrita durant el seu regnat o després. El millor —i el que més devia impressionar els contemporanis— és (acte V, escena V) la visió profètica de Cranmer.