LLEGIR WILLIAM SHAKESPEARE

Salvador Oliva

La primera pregunta que els que ens dediquem a l'ensenyament ens hem de fer quan parlem de Shakespeare (o d'altres autors llunyans en el temps) ha de fer referència als obstacles que dificulten la connexió entre el text i el lector, al obstacles, doncs, que s'interposen entre l'un i l'altre. Bàsicament són els següents: (a) la diferència de l'època i del país, (b) la diferència de cultures, i (c) la diferència de llengües, diferència importantíssima en el nostre cas ja que no hi ha, en tota la història de la literatura, cap escriptor amb un poder verbal tan immens com el que tenia William Shakespeare.

(a) La diferència d'èpoques ens aconsella, a nosaltres lectors catalans, conèixer algunes coses bàsiques d'història de l'Anglaterra elisabetiana. Quina mena de país era? Certament un dels més pobres d'Europa amb una quantitat de problemes enormes, alguns dels quals es van derivar del trencament d'Enric VIII amb Roma. La manera com Elisabet I va portar els problemes creats per l'enemistat entre catòlics i protestants li va permetre evitar les guerres de religió que es van produir al continent europeu. No és que Elisabet evités cap vessament de sang, sinó conflictes que haurien debilitat encara més el país. En tot cas, el temps que tinc ara no em permet d'entrar en temes històrics. Qualsevol història d'Anglaterra pot donar-vos el mínim d'informació útil que necessita un lector de Shakespeare. Però, perquè tingueu una idea de com era la vida quotidiana a Londres en aquella època, us en puc fer un breu resum: Londres era una ciutat d'uns 150.000 habitants com a màxim (ara en té més de dotze milions). La mortalitat infantil era altíssima, l'atenció mèdica era nul·la, comparada amb la que tenim ara, la pesta produïa mortaldats periòdiques. Durant les epidèmies, els teatres de la ciutat estaven tancats per ordre de l'alcalde per evitar infeccions. No hi havia anestèsia per arrencar els queixals; l'absència de cura dental feia que, a partir d'una determinada edat, a la gent li pudís l'alè (a la literatura elisabetiana, el «dolç alè» de l'enamorat o enamorada era una de les qualitats més apreciables); la higiene era molt rudimentària: la part central dels carrers es feia servir de claveguera, on hi anava a parar l'orina, les defecacions i una bona part de les escombraries (quan un noi acompanyava una noia, aquesta ocupava sempre el costat de la paret, per tal d'estar com més apartada millor de la porqueria. A la primera escena del primer acte de *Romeo i Julieta* hi ha una referència a aquest fet). L'aigua dels pous estava infectada i era més sa beure cervesa que aigua. La verola, el tifus, la pesta bubònica i el còlera, malalties que avui dia han estat ja eradicades, aleshores causaven moltes morts. La diferència entre les classes socials era extremadament acusada. Un 80 % dels

habitants d'Anglaterra vivia al camp. Entre ells hi havia molts analfabets. La majoria cultivava la terra o feia alguna feina relacionada directament amb la producció d'aliments. L'exemple següent ens pot il·lustrar la diferència de riquesa que hi havia entre les classes socials: els diners que guanyava un pagès mitjà durant tota la seva vida haurien estat insuficients per pagar un vestit d'una dama noble de la cort. Per fer un vestit així es podia necessitar el treball de dues persones durant dos o més anys. Aquesta diferència en comporta una altra, la de l'accés a la cultura. Al costat de tants analfabets, a la cort s'hi reunia gent capaç de llegir els clàssics en grec i en llatí; gent amb coneixements de la ciència i la medicina que es podien tenir a l'època; gent capaç d'escriure poesia, cantar, ballar, tocar instruments; gent versada en matemàtiques, lleis, història, etc. En part fora de la cort, l'època va conèixer dramaturgs com Marlow i Shakespeare, que se situen entre els primers de la història del teatre i la literatura. En realitat moltes corts d'Europa van ser llocs on es van protegir les ciències i les arts; i cal dir que la preservació de moltes obres es deu al suport que van donar una gran part de la reialesa i les famílies nobles d'Europa.[1]

Però, per més que totes aquestes diferències amb la nostra època ens ajudin a entendre més bé els mons imaginaris creats per Shakespeare, hem de pensar que, com a obres d'art, estan fonamentades en els denominadors comuns dels comportaments de la naturalesa humana. En conseqüència, hi ha d'haver un moviment complementari al que representa per a nosaltres traslladar-nos a l'època de Shakespeare: és el moviment que consisteix a portar Shakespeare cap aquí. Per exemple: traslladar l'ambició de Macbeth i la seva dona a la nostra època significaria reconèixer-la en el nostre món. Quan dic reconèixer-la vull dir imaginar-nos-la. Macbeth era un militar que vol el poder total a costa de matar el rei, parent i amic seu, que l'acaba d'ascendir donant-li el títol de Cawdor. Portar això cap a la nostra època amb la imaginació és fàcil. No cal que els directors de teatre ens les actualitzin, les obres, perquè, de fet, ens en limiten les possibilitats d'interpretació. Només els textos que sobreviuen al pas de la història accedeixen a aquesta necessitat que tenim de portar-los cap aquí, cap a la nostra època. I, per tant, els textos de Shakespeare, com a obres mestres que són, es deixen portar amb una facilitat extraordinària. Els anglesos no fa gaire van gravar totes les obres històriques que van des del regnat de Ricard II fins a Ricard III, amb el títol *La guerra de les dues roses*, i van ambientar tota la sèrie al segle XVIII.

(b) Pel que fa a la diferència de cultures, ens torna a ajudar molt el moviment invers: en lloc

[1] Una bona introducció a tots aquests temes es troba al llibre de Martin Stephen i Philip Franks, *Studying*

d'acostar el text cap a nosaltres, és millor que nosaltres intentem viatjar cap als segles XVI i XVII. Aquí, per exemple, la concepció tradicional del món i de l'univers elisabetià ens serà una bona ajuda per eliminar els obstacles que s'interposen entre el text i nosaltres, com també ens pot interessar com a poc a poc va sorgint la nova concepció del món confrontant la vella; o ens pot interessar molt veure com la concepció del dret diví de la reialesa va anar perdent força davant la concepció del poder que podem veure a *El príncep*, de Maquiavel. Pel que fa a la concepció tradicional del món, que ja es troba bastant explícita al parlament d'Ulisses a *Troilus i Cressida* (Acte I, Escena 1), val la pena llegir, per exemple, el llibre de Tillyard.[2] Però qualsevol edició decent de les obres de Shakespeare ens arriba amb notes explicatives que ens permeten recuperar aquests elements. Sobre les diferents concepcions medieval i renaixentista del poder, per exemple, a *Ricard II* ja en tenim una il·lustració fascinant. Ambdues posicions estan representades per Ricard II i Bolingbroke, que esdevindrà Enric IV respectivament.[3]

I finalment (c): la diferència de llengües. Aquesta diferència de llengües no afecta solament els lectors no anglesos. Els anglesos que llegeixen un text de Shakespeare o que van al teatre a veure'n una obra senten una llengua arcaica, una llengua que no és pas la mateixa que ells parlen, mentre que els anglesos de l'època d'Elisabet I sentien la seva mateixa llengua, més elaborada, naturalment, amb paraules que no formaven part de la seva competència lingüística activa, però no hi havia la distància lingüística que hi ha ara entre el text i l'espectador.

L'espectador català d'avui dia, en canvi, quan veu una obra de Shakespeare traduïda, recupera la immediatesa de què gaudia un espectador anglès del segles XVI i XVII. És a dir, aquí tornem a trobar el moviment de portar els textos cap aquí. Però a un cost (i això és el més terrible) que pot implicar que portar Shakespeare del segle XVI a la Catalunya del XX, faci que més de la meitat de Shakespeare es quedi pel camí. De fet, ni les paraules que sentim ni la sintaxi ni la fonètica no són les de Shakespeare, sinó les de diferents traductors, que, en segons quins casos, ni tan sols van traduir de l'original.[4]

No tenim temps de veure aquest aspecte amb la calma que requereix. Per això us he portat unes

---

Shakespeare, Longmans, Harlow, 1984.

[2] E. M. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, 1943. Hi ha una edició a Penguin Books, Harmondsworth, 1943.

[3] Vegeu, per exemple, Phyllis Rackin, *Stages of history*, Rotledge, Londres, 1990.

[4] *Somni d'una nit de primavera*, traduïda per Carner, i totes les traduccions de Sagarra, per exemple, ni tan sols són traduccions fetes directament de l'anglès, sinó que són traduccions de traduccions franceses. En el cas de Carner, ell mateix ho dóna a entendre en el pròleg; en el cas de Sagarra, només cal agafar les traduccions de Gallimard per veure com tant el fraseig com la sintaxi són idèntiques a les de les traduccions franceses, i moltes paraules també han estat traduïdes a partir de les solucions franceses.

fotocòpies, perquè us les mireu amb calma a casa vostra i així veureu quin és el problema.

En aquestes fotocòpies en teniu uns pocs exemples minúsculs, d'aquest problema. En primer lloc, teniu distintes traduccions de les primeres rèpliques de Samsó i Gregori a la primera escena de l'acte primer de *Romeo i Julieta*, que tots vosaltres teniu en el *hand out*:

(1) (a) William Shakespeare:

S. Gregory, on my word, **we'll not carry coals.**
G. No, for then **we should be colliers.**
S. I mean, *and* **we be in choler**, **we'll draw.**
G. Ay, while you live, **draw your neck out of collar.**

(b) Traducció literal:

S. Gregori, paraula: (1: sentit figurat) **no ens deixarem insultar.**
(2: sentit literal) **no portarem carbó.**
G. No, perquè aleshores **seríem carboners.**
S. Vull dir que si (1: sentit literal) **ens fan enfadar**, **desembeinarem.**
(2: sentit figurat) **tenim el dogal al coll**, **ens el traurem.**
G. Sí, mentre visquis, treu **el coll del dogal.**

TRADUCCIONS CASTELLANES

(2) (a) Luis Astrana Marín:

S. ¡A fe mía, Gregorio, que no soportaremos la carga!
G. No, porque entonces nos tomarían por burros.
S. Quiero decir que, si nos encolerizamos, sacaremos la espada.
G. Sí, pero procura, mientras vivas, no sacar mas que tu cuello de la collera.

(b) Luis Cernuda:

S. Mi palabra, Gregorio, no habremos de cargar con leña.
G. No, porque seríamos leñadores.
S. Hay que desenvainar, digo, si en furor entramos.
G. Mientras vivas, desenvaina de dogal tu cuello.

(c) José M. Valverde:

S. Palabra, Gregorio, que no nos achican.
G. No, porque entonces seríamos chicos.
S. Digo que si hay choque los machacamos.
G. Machaca y no me achaques el choque.

(d) Ángel-Luis Pujante:

S. Gregorio, te juro que no vamos a tragar saliva.

G. No, que tan tragones no somos.
S. Digo que si no los tragamos, se les corta el cuello.
G. Sí, pero no acabemos con la soga al cuello.

TRADUCCIONS AL FRANCÈS I A L'ITALIÀ

(3) (a) P. J. Jouve i G. Pitoëff:

S. Ma parole, Gregoire! nous ne mettrons pas ça dans le sac.
G. Hé non, parce qu'alors nous serions des chiffoniers.
S. Je veux dire que si on nous met en colère, nous tirerons l'épée!
G. Hé oui, car dans la vie il faut toujours se tirer de pieds.

(b) Cesare Vico:

S. Gregorio, questa, per Giuda, noi non ce la beviamo.
G. No, perché mica siamo degli acquai, noi.
S. Intendo dire che se vado in bestia, sfodero, io.
G. Bravo: e finché hai vita, sfodera pure, che in bestia ci sei sempre.

TRADUCCIONS CATALANES

(4) (a) F. Morera Galícia:

S. Per aquesta (*l'espasa*), Gregori, et dic que no portarem pes.
G. No, que llavors seríem bastaixos.
S. Vull dir que, si em puja la mosca al nas, caldrà treure... (*signant l'espasa*).
G. Sí, mentre visquis, procura treure el coll enfora.

(b) Josep M. de Sagarra:

S. Gregori, paraula, nosaltres no traginarem carbó.
G. No, perquè aleshores seríem carboners.
S. Vull dir que, si ens empipen, la desembeinarem.
G. Sí, senyor! A la vida s'ha d'estirar la ganya en lloc d'arronsar-la.

(c) Salvador Oliva:

S. Paraula, Gregori, que no em deixaré dir cap fàstic.
G. No, perquè aleshores series fastigós.
S. Vull dir que si ens fastiguegen, desembeinarem.
G. Sí, desembeinarem, ni que sigui per fastiguejar.

Només ens fixarem, ara i aquí, en (1) i (4). La gràcia de l'original consisteix en una sèrie de paronomàsies que duen a terme els mots que estan en negreta. Samsó diu «No portarem carbó», però en realitat el que ell vol donar a entendre és el sentit figurat de la frase: «No ens deixarem

insultar». Gregori, per fer-li una broma, li agafa el sentit literal. I per això li respon: «No, perquè aleshores seríem carboners». Samsó no s'adona que Gregori li ha fet una broma; i, pensant que no l'ha entès, li aclareix: «Vull dir que si ens fan enfadar, desembeinarem». I Gregori, que és més llest que l'altre, li respon amb un altre joc de paraules. Aquesta vegada agafa en sentit figurat el que Samsó deia en sentit literal. Gregori, doncs, fa veure que ha entès «si tenim el dogal al coll, ens el traurem», a la qual cosa respon, més o menys, que sempre hem d'intentar treure el coll del dogal. A aquest quàdruple joc de sentits literals i figurats, Shakespeare hi afegeix l'al·literació de *coals*, *colliers*, *choler* i *collar*. I no solament això, també aprofita per caracteritzar Gregori com el més enginyós i el més llest dels dos.

Podeu, després a casa, analitzar les 12 traduccions que teniu en el *hand out*. Adoneu-vos, però, que les solucions 4, 9 i 10, per més il·lustres que siguin els traductors, no funcionen gaire bé. En aquest cas, no ens importa considerablement que els traductors hagin posat boira espessa entre Shakespeare i nosaltres. En altres ocasions, en canvi, sí que ens pot saber més greu. Vegeu, si no, aquest fragment de *Macbeth*, el discurs del protagonista immediatament després que li comuniquen que la reina, la seva dona, és morta. (Acte V, Escena 5):

(1) (a) William Shakespeare:

Life's but a walking shadow; a poor player
that struts and frets his hour upon the stage,
and then is heard no more: it is a tale
told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing.

(b) Traducció literal en prosa:

La vida no és sinó una ombra ambulant, un pobre actor / que es mou enrigidit i consumeix el temps que li toca d'estar a escena / i després ja ningú no el sent més. És un conte / explicat per un idiota, ple de soroll i fúria / que no significa res.

TRADUCCIONS CASTELLANES

(2) (a) Luis Astrana Marín:

¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa.

(b) José M. Valverde:

La vida es sólo una sombra caminante, un mal actor que, durante su tiempo, se agita i se pavonea

en la escena, y luego no se oye más. Es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, y que no significa nada.

(c) Ángel-Luis Pujante:

La vida es una sombra que camina, un pobre actor
que en escena se arrebata y contonea
y nunca jamás se le oye. Es un cuento
que cuenta un idiota, lleno de ruido y furia,
que no significa nada.

TRADUCCIÓ AL FRANCÈS I A l'ITALIÀ

(2) (a) Maurice Maeterlick:

La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre histrion qui se pavane et s'échauffe une heure sur la scène et puis qu'on n'entend plus. Une histoire contée par un idiot, plene de fureur et de bruit et qui ne veut rien dire.

(b) Cesare Vico:

La vita non è che un'ombra in cammino; un pietoso guitto che sulla scena si pavoneggia e si sbraccia quell'ora, e dopo no se ne parla più: una favola contata da un idiota; tutta rumore e furia che non significa nulla.

TRADUCCIONS CATALANES

(1) (a) Josep M. de Sagarra:

La vida és sols una ombra passatgera,
un trist comediant que gasta fums
i s'escalfa damunt de l'escenari
una hora, i no se'l sent piular mai més.
Una història que ve a contar un beneit
inflada de soroll i ferotgia,
que al capdavall no significa res!

(b) Salvador Oliva:

La vida no és res més que una ombra que camina;
un pobre actor que es mou enrigidit,
i consumeix el temps que està en escena,
i, després, ja ningú no sent mai més;
és un conte explicat per un beneit
ple de soroll i fúria, i sense cap sentit.

La traducció de Sagarra, per exemple, està calcada de la francesa (Maurice Maeterlick). L'actor que «s'escalfa» damunt de l'escenari ve de *s'échaufe* amb el sentit d''acalorar-se'. Perquè és

obvi que aquesta hora d'escalfament sobre l'escenari que indica Sagarra, no és res que tingui a veure amb l'excitació sexual de l'actor, sinó que prové d'una mala traducció generalitzada de *to fret*, entès com a verb intransitiu (que voldria dir 'neguitejar-se'), quan de fet és transitiu i *his hour* n'és l'objecte directe (i el sentit real és 'consumir la seva hora' —sinècdoque per 'la coberta de la el seu temps'— sobre l'escena), cosa que és molt diferent d'escalfar-se durant una hora dalt de l'escenari.

Per als lectors o espectadors no anglesos, doncs, les traduccions són el primer obstacle entre nosaltres i el text de Shakespeare. No és cap exageració afirmar que hauríem de fer el possible per llegir Shakespeare en anglès, o bé, en tot cas, amb una bona traducció al costat que ens fes purament la feina del diccionari. És una mostra d'una falta total de capacitat de discriminació pensar que l'important és llegir l'obra, sigui quina sigui la traducció. Però el fet, tal com acabem de mostrar, és que una traducció incompetent pot arribar no solament a no donar-nos les qualitats de l'original, sinó que pot fins i tot destruir-les. Naturalment, una mala traducció en una representació en condiciona tot el resultat final.

II

Passem ara a veure quines són les qualitats de l'obra de Shakespeare i a saber fins a quin punt les podem raonar. Darrerament, Harold Bloom ha escrit un llibre que porta per títol *Shakespeare: The invention of the human*. Segons Bloom, doncs, Shakespeare va inventar la humanitat. Aquest títol podria ser perfectament l'eco del d'una gran obra de teatre contemporània de Tom Stoppard, *The invention of love*, on un personatge diu que la lírica de Catul representa en la cultura la invenció del sentiment amorós. Jo interpretaria el títol de Bloom dient que la grandesa artística i sobrehumana de Shakespeare aconsegueix donar forma a la humanitat, entenent com a humanitat el compendi de tots els vicis i de totes les virtuts dels éssers humans. Donar forma a l'experiència humana és el poder i el miracle de les arts, i, en darrer terme, allò que en garanteix la supervivència. El gran Oscar Wilde, a *The critic as artist*, ho veu d'aquesta manera:

> *Després de tocar Chopin, sento com si hagués plorat per pecats que no he comès mai, com si em lamentés per tragèdies que no han estat mai les meves. Sempre em sembla que la música produeix efectes així: crea per a nosaltres un passat que fins ara desconeixíem, ens omple d'un sentiment de dolor que havia estat amagat de les nostres llàgrimes. Em puc imaginar un home que hagi portat una vida totalment normal i que, sentint per atzar una curiosa peça musical, descobreix de sobte que la seva ànima, sense ser-ne conscient, ha*

passat per terribles experiències, ha conegut alegries terrorífiques, amors romàntics salvatges o grans renúncies.

Aquests efectes es poden aplicar no tan sols a la música de Chopin, sinó a totes les arts. Fins fa poc, els teòrics de la literatura, influïts per tota la tradició i sobretot per tot el que Roman Jakobson va dir l'any 1960 sobre la funció poètica del llenguatge, intentaven explicar la grandesa de les obres literàries apel·lant a les característiques de la seva estructura, de les seves metàfores o bé a alguna qualitat específica del llenguatge, etc. Sense afirmar que això sigui impossible, penso que potser seria millor que abandonéssim una mica aquesta fe en les característiques de la tria i combinació de mots per intentar trobar el valor en aquesta capacitat de donar forma a l'experiència.

D'altra banda, les escoles del ressentiment afirmen que el valor que s'atorga i que sempre s'ha atorgat a Shakespeare és fals, que Shakespeare era antisemita (*El mercader de Venècia*), masclista (*L'amansiment de la fúria*), políticament conservador *(Ricard II, Enric V*), etc. Per als iconoclastes, els textos de Shakespeare no són essencialment això ni essencialment allò, ni essencialment res. Són com una serra de muntanyes a la qual nosaltres donem valor segons la nostra ideologia. Els textos no signifiquen res, som nosaltres que signifiquem a través d'ells, tal com diu el títol, *Meaning by Shakespeare*, d'un representant d'aquest corrent.[5]

Davant de la dificultat que significa demostrar racionalment el valor estètic de Shakespeare, gent com Bloom ha optat per no discutir. Diu, per exemple, el següent:

Des d'un punt de vista pragmàtic, el valor estètic es pot reconèixer o experimentar, però no es pot transmetre (comunicar) a aquella gent que és incapaç de copsar-ne les sensacions i les percepcions que provoca. Discutir a favor del plaer estètic és una bestiesa.[6]

Els que ens dediquem a l'ensenyament sabem això des de sempre, però sabem també que ens hem d'esforçar a transmetre la manera de reconèixer els valors estètics a aquells que no l'han experimentat mai (i entre ells hi ha no pocs professors de literatura). I una de les coses que sabem ara és la impossibilitat de mostrar aquests valors a partir d'una anàlisi del text. A veure: un bon poema suporta una anàlisi severa, un mal poema no. Però un mal poema es pot sotmetre a una anàlisi ideològica i sortir-ne ben parat.

[5] Terence Hawkes. El llibre està editat a Roudledge, Londres, 1992.
[6] *The Western Canon*, Harcourt Brace & Company, Nova York, 1994, pàg 17.

Si el valor no està en els textos, ni en la representació, sinó que ve del lector i del públic que va al teatre, aleshores Shakespeare equival a Barbara Cartland (la Corín Tellado de l'UK). Els iconoclastes diuen que afirmar que Shakespeare és millor és antidemocràtic. Hem de trobar, doncs, alguna manera de demostrar que els textos de Shakespeare són millors que els de Barbara Cartland. No tant per determinades "qualitats intrínseques" en el text sinó per la seva capacitat d'adaptar-se a diferents lectors de diferents generacions. Com en la teoria de l'evolució: els textos que sobreviuen són els que més s'adapten, els que tenen més potencial evolutiu.

El que necessitem per obtenir satisfacció literària no és «Això és bonic perquè ho diu aquesta o una altra teoria», sinó «Això està bé. M'hi sento bé a dintre. Sé la manera correcta en què aquesta obra està destinada a afectar-me a mi com a lector.» No sé si l'excel·lència estètica es troba o es trobarà en un temps futur en la teoria; però el que ara ja sabem és que es troba en la pràctica. La grandesa del geni s'ha de mesurar en termes d'efectes, no de causes.

És segur que els llibres de Barbara Cartland es venen més que els de Shakespeare, fins i tot a Anglaterra, que ja és dir. Però a la generació vinent, les novel·les roses de Barbara Cartland seran substituïdes per les novel·les roses d'una altra autora (o autor). I Shakespeare es continuarà llegint com avui. Així és com es manifesta la grandesa d'un autor.

Tot i això, les aportacions de Jakobson no han pas deixat de tenir valor, però les entenem d'una manera diferent. Per distingir un text literari d'un text referencial, no puc ja fer al·lusió a la funció poètica (la guia telefònica deu ser el llibre del món on hi ha més funció poètica), però podem dir: «la literatura cancel·la la funció referencial i ens dirigeix cap a la imaginació». Això és una cosa que sap tota criatura a la qual els pares hagin llegit contes. Un nen sap molt bé que, quan la seva mare li diu: «si no et menges el que tens al plat, no miraràs la televisió», allò té a veure amb la realitat, és una claríssima funció referencial del llenguatge. Ara bé, quan la seva mare li diu: «Hi havia una vegada...», el nen sap perfectament que allò que li expliquen és un joc, una proposta imaginativa, una proposta virtual.

Bé, és així com hem d'entendre les obres de Shakespeare. Si les entenem així, desapareixen totes les acusacions d'antisemita, de masclista, de políticament conservador, etc. Perquè el que compta és obtenir un miratge de *vida autèntica* (allò que Aristòtil anomenava *credibilitat*), no una incapacitat de donar aquest miratge que és el que veiem en el teatre que es fa a Catalunya. Poques vegades s'obté aquesta *vida autèntica*. Però entrem ja a Shakespeare. Començarem per *Romeo i Julieta*.

III

El primer que m'interessa destacar d'aquesta obra és que va ser escrita relativament aviat en la vida de Shakespeare. L'autor tenia només 30 anys. En segon lloc, m'interessaria remarcar què es va proposar fent aquesta obra. Podem intentar aproximar-nos al que a Shakespeare li interessava fer, examinant el material en què es va basar per escriure l'obra, les seves fonts, i veure quins canvis hi va operar.

Personalment, crec que Shakespeare es proposa la creació d'un món imaginari on l'experiència amorosa és la més alta que podem experimentar, i que aquest tipus d'experiència xoca tan fort amb el món real que està destinada a ser destruïda. Això no és la tesi de l'obra. L'objectiu de l'obra no és demostrar una tesi, sinó la construcció d'un artefacte que creï la il·lusió d'aquesta realitat, com més bé millor, naturalment.

La història d'uns amants de mala estrella és vellíssima. Però no és fins a l'obra de Shakespeare que aquesta història fa un impacte tan immens i depassa els àmbits del teatre per passar a la pintura, a l'òpera i al ballet. Bellini, Berlioz, Gounod, Txakowsky, Prokofiev, Opie, Delacroix, etc. M'agradaria, doncs, explicar bé què té l'obra de Shakespeare que no tinguessin les altres que li són anteriors.

Ja a l'època clàssica tenim històries d'aquest tipus. Dido i Enees, Píram i Tisbe, Hero i Leandre, etc. Tenim, a partir del Renaixement, un *novellino* italià que es titula *Romeo i Julieta* i està escrit per Mateo Bandello. Es va traduir al francès i a l'anglès al cap de poc, cosa que indica que va ser una obra popular i que va atreure l'interès de Shakespeare, el qual la va llegir segurament en una versió anglesa versificada d'Arthur Broke, *The tragicall Historye of Romeo and Juliet* (1562), que contenia ja una dida xerraire, un frare i un Mercutio. A la mateixa època un japonès, Chikamatsu, escriptor de Bunraku (una mena de teatre de titelles), tenia una història similar a la de Romeo i Julieta.

L'interès de Broke era aconsellar els seus lectors: (a) que els joves no s'haurien de casar mai sense consentiment patern, i (b) que sempre porta mals resultats ser catòlic i anar-se a confessar amb capellans. Shakespeare troba la història ja bastant elaborada; però hi posa el millor de tot, que és el miracle de la llengua (per això la traducció és vital, per llegir Shakespeare).

Què hi afegeix? La història dura 4 dies. L'edat de Julieta passa de 16 a 13 anys. L'escena de Tibald, amenaçant els Montagú a la festa. Això representa pocs canvis. La diferència del

llenguatge usat és la més important. Hi ha coses que només les pot fer Shakespeare: en una mateixa casa, el palau dels Capulets, i en un mateix escenari, tenim la famosa tirada de la Dida sobre l'edat de Julieta, etc. i, poc després, els amants que es declaren dient un sonet.

Hi ha, com a mínim, dues coses que Shakespeare va prendre's la molèstia de fer: posar l'amor de Romeo i Julieta en un context més aviat sòrdid, en una Verona que no és pas precisament un lloc idíl·lic; i, sobretot, fer que l'espectador tingués altres punts de referència sobre l'amor i el sexe. Ja a la primera escena del primer acte, Gregori i Samsó ens donen un exemple del gust per la violència i els jocs de paraula obscens que, en aquesta violència, hi mesclen justament el sexe. La violència pràctica vindrà sobretot després de l'arribada de Tibald, que amb la seva primer frase ja exhibeix una arrogància altament insultant per als criats. Gairebé des del començament fins a la trobada de Romeo i Julieta, no hi ha sinó punts de referència sobre els qual l'espectador contemplarà el nou amor.

La conversa entre Romeo i Benvolio ens aporta sobretot el caràcter melangiós del primer i una mostra d'amor cortès concretat amb el seu amor per Rosalina que no vol saber res d'ell. Quan Benvolio li aconsella que vagi a la festa dels Capulets (amb disfressa), perquè allí veurà noies més boniques que Rosalina, i així potser enterrarà la seva malenconia i tornarà a viure, Romeo li respon:

> *Si la devota religió dels meus ulls*
> *admetés una falsedat així,*
> *tant de bo que les llàgrimes que vesso*
> *fossin de foc, i aquests heretges transparents,*
> *sovint negats sense morir-se mai,*
> *que siguin condemnats per mentiders!*

L'amor cortès sovint es manifesta com una paròdia de la religió cristiana. És a dir: si els ulls de Romeo veiessin una altra noia més bonica que Rosalina, serien heretges i traïdors a la seva *religió*. En conseqüència, haurien de ser cremats pel foc amb el qual s'haurien convertit les llàgrimes justament vessades pel rebuig de Rosalina. Això és al final de l'escena tercera del primer acte. Immediatament després, al començament de l'escena següent, tenim un altre punt de referència: el discurs de la Dida, que llegirem complet:

> [...] *la mateixa vigília*
> *de l'u d'agost en complirà catorze.*

La meva filla...

Immediatament després, a la mateixa escena, la senyora Capulet se'ns mostra com una cursi empedreïda quan compara el comte Paris amb un llibre. I, poc després, en començar la festa, el pare Capulet mostra la seva vulgaritat quan diu, en veu alta, que les dames que no tinguin ulls de poll als peus surtin a ballar, i que dirà, de les que no ballin, que tenen ulls de poll als peus. Tot això, al meu entendre, són punts de contrast per tal que l'amor de Romeo i Julieta aparegui amb tota la seva sublimitat, que ens és oferta bàsicament pel llenguatge dels amants. L'amor canvia la seva manera de parlar. Fins i tot a Romeo, deslliurat de la malenconia que li provocaven els desdenys de Rosalina, li neix un enginy verbal que sorprèn i derrota fins i tot Mercutio.

A l'escena 4 tenim el seu discurs antològic, que llegirem. Té lloc moments abans que Romeo i els seus entrin disfressats a la festa dels Capulet:

Ja veig que ha estat amb tu la Reina Mab,
que és la fada que fa de llevadora:
és menudeta com la pedra d'àgata
que porten a l'anell els regidors,
i entra el nas dels homes adormits.
Un grup d'éssers minúsculs li estiren la carrossa,
que no és res més que una avellana buida,
feta per un viró o un esquirol fuster
(de sempre els constructors de carrosses de fades);
els radis de les rodes són cames de libèl·lules;
la capota és una ala de llagosta;
les regnes són filats de teranyina;
les joies, de fulgors aquàtics de la lluna;
el fuet, d'os de grill, i la corda de gasa;
el cotxer és un mosquit vestit de gris,
ni la meitat més llarg que un cuc rodó
tret del dit peresós d'una noieta.
I és amb aquests arreus que recorre de nit
cervells d'amants, per fer-los somiar amb l'amor;
genolls de cortesans, per fer-los somiar amb genuflexions;
dits d'advocats, que somien a l'acte amb honoraris;

llavis de dames que somien besos,
llavis que Mab, ferotge, carrega de butllofes
perquè tenen l'alè saturat de dolçor.
De vegades galopa pel nas d'un cortesà
que somia al moment que flaire recompenses,
o amb la cua d'un porc pessigolleja
el nas d'un capellà mentre jeu adormit,
i, a l'acte, somia amb beneficis.
De vegades davalla coll avall d'un soldat,
que aleshores somia que degolla estrangers,
i veu bretxes, enganys, espases espanyoles,
i bons vasos de vi, i sent timbals batent
que el desperten de cop i, així espantat,
deixa anar una oració, o potser dues,
i torna al son. Aquesta és la mateixa Mab
que trena les crineres dels cavalls a plena nit
i masega els cabells que embullen els follets
i que, en desembullar-se, profetitzen desgràcies.
I quan les noies s'ajeuen d'esquena,
és aquesta la bruixa que les prem,
les ensenya a concebre i a ser dones
de bon portar...

Aquest discurs que deixava els surrealistes bocabadats és una gran visió, un immens suggeriment d'elements de misteri per ajudar-nos a constatar, com ja veurem més endavant, que la tragèdia es resisteix a qualsevol explicació racional.

Un altre recurs que posa de manifest la situació dels amants per damunt del món, representat per Verona, és l'ordre amb què apareixen els personatges. En primer lloc els criats, primer els de la casa dels Capulet, i després els de la casa de Montagú. En segon lloc, membres de cada família: Benvolio i Tibald. Immediatament després, els pares dels amants (amb una meravellosa broma a l'edat de Capulet, que demana una espasa i la seva senyora li diu: «¿Una espasa? El que necessites és una crossa!»). I en plena baralla, aleshores apareix el príncep de Verona, al capdamunt de l'escala social. I només després apareixen els amants, cadascun en el seu context.

L'estructura de l'obra mostra simetries curioses. D'una banda, les coses semblen provocar conseqüències diferents de les esperades. Romeo s'assabenta de la invitació de la festa dels Capulet, tot i que no anava adreçada a ell. En canvi, no rep la carta del frare que sí que anava adreçada a ell. Va a la festa per veure Rosalina i es troba amb Julieta. Les bones intencions del frare, així com de Romeo, quan intenta descompartir Tibald i Mercutio, acaben en tragèdia. I, en canvi, seran els suïcidis que acabaran amb la vella enemistat de les dues famílies.

Els amants es troben cinc vegades, que formen una curiosa simetria de mirall: primer a la festa (per veure's i parlar), després al balcó (per coneixe's), després a la cel·la del frare (per casar-se), altra vegada al balcó (per acomiadar-se abans que ell vagi a l'exili), i finalment a la tomba (per morir). Els esdeveniments crucials tenen lloc abans de l'alba i hi ha una participació important de la llum i la foscor (per no parlar del destí) al llarg de l'acció de la tragèdia. «Oh nit feliç, feliç, tinc por que tot / no sigui més que un somni de la nit, / massa afalagador per ser real.», diu Julieta al final de l'escena del balcó. Romeo s'enamora de dues noies, hi ha dues baralles pels carrers de Verona, dos preparatius de dues festes, i Julieta *mor* dues vegades. Aquestes i altres simetries responen a la necessitat bàsica de l'art de donar forma al seu material.

Un dels problemes que més ha preocupat la crítica és esbrinar què causa la tragèdia. En aquesta obra no tenim cap Edmund ni cap Iago ni cap Macbeth; tenim, però, l'enemistat entre dues famílies. A les tragèdies de passió, Shakespeare sempre presenta la societat dividida. A *Troilus i Cressida*, el protagonista es troba amb l'enemistat de grecs i Troians. A *Antoni i Cleopatra*, el món està dividit entre dues forces antagòniques: Roma i Egipte. I a *Romeo i Julieta* tenim una lluita entre els Capulets i els Montagú. A cada una d'aquestes tres obres és la divisió de la societat la responsable d'esclafar l'amor i la passió. Però Shakespeare hi va voler posar també l'atzar com a responsable: tota l'obra és un seguit de casualitats, la primera és que Romeo senti el pregó de la invitació a la festa dels Capulets, i l'última que Baltasar arribi a Màntua abans que el frare que porta la carta de Fra Llorenç. I Baltasar creu que Julieta és morta, comunica aquesta mala nova a Romeo.

Però tampoc l'atzar no ho explica tot. Com que la tragèdia no es pot racionalitzar, a la visió tràgica intervenen moltes més coses, com per exemple el món de la Reina Mab a l'antològica tirada de Mercutio. En tot cas, sense que res no ho pogués predir, el déu de l'amor salta com una àguila sobre els dos adolescents i els col·loca en una altra òrbita, els llança cap a una altra dimensió, que contrasta tant amb la vulgaritat de Verona que condueix els amants cap a la mort.

La tragèdia no té explicació, ni la necessita. La tragèdia parla d'allò que depassa les nostres capacitats racionals. La tragèdia sempre representa alguna cosa que ens depassa, una cosa que és més gran que la suma de totes les explicacions que vulguem donar-li. I com que res del que depassa els límits de l'experiència ordinària pot romandre en el món de l'experiència ordinària, l'amor de Romeo i Julieta acaba a l'únic lloc on podia acabar: fora del món.

Potser ja n'hi ha prou si aquesta tragèdia ens fa més conscients de la poquesa de la condició humana, dels somnis que provoca, de la impossibilitat d'atènyer-los, de trobar la capacitat de l'autoacceptació mentre, gràcies a la imaginació, podem volar i veure altres mons que són miralls del nostre, però on regna sobretot la bellesa.