

VITO PANDOLFI

HISTÒRIA
DEL
TEATRE

2



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

VITO PANDOLFI

L'autor de la monumental HISTÒRIA DEL TEATRE, l'italià Vito Pandolfi, va néixer a Forte dei Marni l'any 1917 i va morir a Roma el 1974. S'havia llicenciat a l'Acadèmia d'Art Dramàtic, de Roma, l'any 1943, en plena Segona Guerra Mundial. Tot seguit va dedicar-se com a professional a la direcció, amb obres de Gorki, Steinbeck, García Lorca, Camus, Ernst Toller i altres autors, i destacà pels seus muntatges inspirats en la *Commedia dell'Arte*. Simultàniament, va distingir-se com a crític teatral en moltes publicacions del seu país, com a traductor i com a investigador del món de l'espectacle. Autor de llibres sobre els actors italians, sobre el teatre italià i alemany i sobre la història universal del teatre, va cloure la seva trajectòria de gran investigador amb la present HISTÒRIA DEL TEATRE, publicada originalment l'any 1964 i corregida i reestructurada en l'edició francesa de 1968-1969. Es tracta de la més exhaustiva història de l'art dramàtic, on l'autor demostra uns extraordinaris coneixements dels corrents dramàtics al llarg del temps, dels autors i de les obres, sobre el rerefons de la situació social i cultural de cada període històric.

MATERIALS PEDAGÒGICS

VITO PANDOLFI

HISTÒRIA
DEL
TEATRE

2

Traducció de Jaume Fuster

Edició a cura de
Josep M. Benet i Jornet

¹
Josep M. Carandell



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Jordi Coca

MATERIALS PEDAGÒGICS

Comissió de Publicacions:

Avelina Argüelles
Isidre Bravo
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Joan Castells
Feliu Formosa
Joan-Enric Lahosa
Jaume Melendres
Joan Ollé
Ramon Simó
Lluís Solà

Títol original: *Storia universale del teatro drammatico*

© UTET, Torí 1964

© de la traducció: Jaume Fuster, 1989

Disseny Gràfic: Salvador Saura i Ramon Torrente

Primera edició: febrer 1990

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Carrer Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona

Telèfon: 317 20 78. Fax: 301 79 43.

Realització: Punt i Ratlla, S.A. Serveis Editorials i de Comunicació

Dipòsit legal: B-345/90

ISBN: 84-7794-084-3

Impressió a: Imprimeix, SCCL

LA TRAGÈDIA CLÀSSICA

El gran segle

Inicis de la tragèdia a França

La dramaturgia de Corneille i de Racine —on s'efectua i es perfecciona la inserció més legítima de la tradició i de la forma tràgica antigues dins la civilització moderna— neix després d'una gestació llarga i complexa. Durant gairebé un segle, s'enregistren una sèrie de temptatives rarament fructíferes, entre les quals la tragèdia *Abraham sacrificiant* (Abraham sacrificant), de Théodore de Bèze seria el primer tronc. Aquesta tragèdia tendeix a exposar, dins un quadre d'unitats aristotèliques, la matèria bíblica que durant segles havia inspirat les representacions sagrades que aleshores acabaven (foren prohibides a París el 1548 pel Parlament, a causa de la seva indecència).

Així doncs, el despertar de la tragèdia sobrevé gairebé amb mig segle de retard sobre el moviment teatral italià: el desenvolupament de la cultura humanista a França anava retardat en un període gairebé equivalent.

Etienne Jodelle (1532-1573), a qui es deu la primera comèdia francesa clàssica, *Eugénie*, va fer representar una obra classicista, *Cléopâtre captive* (Cleopatra captiva) alguns mesos abans que *Abraham sacrificiant*. Però, mentre que Jodelle es limitava a un exercici retòric, Théodore de Bèze intenta renovar la forma clàssica segons els nous continguts i el nou esperit. Així anuncia el camí que menarà cap a Corneille i Racine.

Els elements que afavoreixen l'eclosió d'aquesta època florent per a la cultura i la civilització, sota el llarg regnat de Lluís XIV (fins a la seva unió amb Madame de Maintenon, que el portarà a un puritanisme beat), semblen en part el mateixos que contribuïren al Renaixement italià, a l'època

elisabetiana o al *Siglo de Oro*. Es descobreix el món antic, se li atribueix una hegemonia ideològica a la qual serveix de quadre el respecte per la religió oficial.

En el contrast sobreentès entre les dues ideologies s'afirma la llibertat de la recerca científica. El llarg pas de poder de la classe aristocràtica a la burgesia, sovint afavorida pels monarques a fi d'ocupar una posició d'àrbitre, es limita de moment al món comercial i financer. En fi, el xoc de la reforma religiosa que, a Itàlia, causa un enduriment paralitzant, suscita a altres bandes una dialèctica que permet un aprofundiment i, sobretot, treu al pensament religiós el seu caràcter de tutela social que l'havia fet, pràcticament, el recolzament més sòlid de l'ordre constituït.

En cada civilització del temps, retrobarem l'un o l'altre de aquests grans factors històrics a l'origen de cada gran època teatral. A França, o més exactament a París, i en particular en els ambients de la Cort de Luís XIV, els veiem equilibrar-se harmoniosament gràcies a aquesta relació directa i efectiva que s'instaurava entre la monarquia i la direcció cultural.

Naturalment, la interdependència monarquia-cultura acabava gairebé sempre amb la submissió de la cultura. Era estrany que el públic intervingués, com a Londres de l'època shakespeariana, per permetre a la cultura l'autonomia i una independència relativa. Les conseqüències immediates d'aquesta submissió, vinculada també a unes circumstàncies financeres (la Cort gastava sumes molt importants per muntar espectacles), no van tardar a revelar-se entre els predecessors directes de Corneille i de Racine. Conseqüència important: la dominació de les arts poètiques clàssiques, els preceptes d'Aristòtil i d'Horaci, contemplats ja no per la seva oportunitat i les seves possibilitats per a les que els autors les havien elaborades, sinó com a normes que fluïen del principi d'autoritat i que s'interpretaven amb un rigor escolàstic. La llibertat de concepció va haver de cedir el lloc a regles i metres rígids. L'opinió pública i la crítica persistien a jutjar les obres segons aquests criteris.

La comèdia de Molière reflectia els humors del seu públic i, àdhuc de vegades, les veus liberals del sobirà; la tragèdia de Corneille i de Racine, pel contrari, mostrava les evolucions psicològiques de la Cort tal com s'imposaven a fora. És el debat entre els homes el que apassiona Molière; és el sentiment interior, en tant que finalitat de la vida, el que apassiona Corneille i sobretot Racine (els quals reprenen la vida pastoral italiana, àmpliament difosa en la cultura francesa). El formalisme, inherent a cada Cort i a cada poder centralitzat, havia, per força, de repercutir a les obres concebudes segons el seu gust, com en els espectacles muntats per les seves festes. Però, sota l'esquema neoclàssic, inspirat per l'antiguitat o pel material legendari, o encara per l'exaltació del turment cristià, hi penetrava una saba espiritual sortida dels estats d'ànim que la tragèdia havia d'abordar, per viure, a interpretar-los. Es reflectia la imatge d'un món, el de la

classe dirigent francesa, en les seves dificultats i les seves evasions. Una vegada més, s'havia disfressat de vestits exòtics pertanyents a civilitzacions allunyades en el temps i en l'espai i que, pel seu caràcter al·lusiu, permetien una sinceritat psicològica ben clara.

Al segle XVI hi va haver, doncs, un intent acomplert per Théodore de Bèze (calvinista fervent i que feia autoritat) de donar una forma clàssica al propi sentiment religiós, autèntic i renovador. Jodelle va intentar retrobar les possibilitats espectaculars de la tragèdia després de Sèneca. A continuació va néixer una producció densa i mediocre, que culmina en el drama popular (encara que de tema clàssic) d'Alexandre Hardy, destinat a les companyies ambulants, ja nombroses, i al públic burgès que es reunia en els teatres construïts o adaptats de feia poc.

Robert Garnier (1545-1590) va escriure, fins al 1582, unes tragèdies de tema clàssic, limitades voluntàriament a l'exercici literari i retòric. Amb *Bradamante*, inspirat en els esdeveniments i els personatges de *Orlando furios* d'Ariosto, va obtenir el favor del públic. *Les Juives* (Les jueves, 1583) agafa el tema bíblic, es refereix a la captivitat dels jueus a Babilònia i està inspirada, a més, en *Les Troïanes* d'Eurípides. Així doncs, Robert Garnier substitueix, amb més impuls artístic que Théodore de Bèze, el sentiment religiós cristià, els seus contrastos, els debats, la fatalitat, amb el mite clàssic i amb els seus incidents històrics i psicològics. Corneille (*Polyeucte*) i Racine (*Esther*, *Athalie*) van tenir la mateixa finalitat al segle següent, però sense assolir-ne resultats definitius. Encara que afavorits per l'exaltació de la religió d'estat, i encara que la seva bona fe estigui fora de tota discussió, les seves obres no deixaven pas als conflictes ni a la recerca d'on surt un autèntic esperit tràgic.

De fet, els exemples antics continuaven tenint un poder més gran i una influència decisiva sobre els esperits, en l'exercici normal de la professió literària. Jules César Scaliger, el 1561, i Jean de la Taille, el 1563, havien elaborat cadascun una exposició de la poètica aristotèlica en matèria de tragèdia.

Antoine de Montchrestien (1575?-1621), de vida aventurera, va escriure entre 1596 i 1601 (data de la publicació) una sèrie de tragèdies d'argument clàssic: *La Carthaginoise* (La cartaginesa), *Les Lacènes*. D'argument bíblic, *David*, *Aman*. D'actualitat, *L'Ecoissaise* (L'escocesa); efectivament, a partir d'aquell moment, i per altra banda com a Itàlia, Maria Estuard esdevé un subjecte de tragèdia i d'exaltació de la fe catòlica. L'estil demostra un cert refinament. Les conclusions obeeixen a finalitats didàctiques i edificants d'una moral estoica.

El 1599, els Confreres de la Passió que, després de la prohibició d'interpretar els misteris (1548) havien ofert, al seu Hôtel de Bourgogne, unes representacions profanes ocasionals, cediren la gestió a la companyia itinerant de Valleran Lecomte. Així va néixer un teatre regular i professional,

que més tard Lluís XIII reconeixerà oficialment i donarà a la companyia el títol de *Troupe Royale* (Companyia reial).

D'aquest fet neix igualment l'autor professional en la persona d'Alexandre Hardy (1569?-1632), a qui devem centenars d'obres, de les quals només en queden trenta-quatre. Hardy es proposa sobretot escriure obres d'èxit segur. Qualsevol tema li sembla bo per a aquesta finalitat: bíblic, cavalleresc, clàssic, pastoral. Segui quin sigui el gènere que utilitza, la tragèdia, la tragi-comèdia o el melodrama, Hardy aposta per l'espectacular, per la teatralitat en si mateixa, i descarta les regles clàssiques. fustigat per les exigències immediates. El seu cas no havia de tenir continuació: la cultura oficial començava a exercir una influència determinant en el propi teatre professional.

Jean Mairet (1604-1686), des de la joventut (el seu primer èxit amb la pastoral *Sylvie* data del 1626), va obtenir l'aprovació general precisament pel seu respecte a les regles clàssiques i a unes fonts d'inspiració literàries. Amb *Sophonisbe* (1634), Mairet assoleix el punt culminant. Malgrat el ridícul d'algunes situacions (obligació a limitar-se a l'espai d'un dia, per respecte a Aristòtil), malgrat l'èmfasi del discurs, el seu èxit va ser llarg i indiscutit.

Corneille

Mentrestant, un nou grup de repertori tràgic, dirigit per l'actor Mondory, s'havia instal·lat a París. Fixa el seu estatge permanent a la sala dita del Jeu de Paume, o del Marais, i s'hi queda fins al 1673, data en què el grup es divideix i una part passa a l'Hôtel de Bourgogne, i l'altra al Palais Royal amb Molière. El 1637, al teatre del Marais, es representa *Le Cid*. És una obra de Pierre Corneille (1606-1684), advocat a Rouen. Amb *El Cid* tot el teatre francès adquireix la seva fesomia pròpia i pren consciència de les seves tasques específiques. *El Cid* pot ser considerat com una obra d'art acabat, precedit, això sí, per les primeres experiències del seu autor, com per exemple la temptativa desgraciada de *Médée* (Medea, 1635), acompanyada de la vasta producció contemporània de Tristan L'Hermite, Benserade, La Calprenède i Rotrou. Com passa sovint en el teatre, és precisament en una situació inicial i oberta on veiem concretar-se unes possibilitats d'expressió i d'interpretació que no es tornaran a repetir.

Corneille pertany a una família burgesa benestant, les aspiracions i els ideals de la qual es dirigien d'una manera natural a la Cort inaccessible. Va començar als vint-i-tres anys, amb una obra sentimental que es desenvolupa en un mitjà burgès: *Mélite*, eco de les seves primers experiències amoro-

ses. No hi van faltar les repercussions favorables en el món intel·lectual parisenc.

La Suivante (La següent), una altra comèdia de fons realista, data del 1635; *L'illusion comique* (La il·lusió còmica), evocació fantàstica on hi apareix la màgia, del 1636. *Clitandre ou l'Innocence déliivrée* (Clitandre o la innocència alliberada), tragicomèdia d'intriga, era del 1632, i *La Galerie du Palais*, (La galeria del palau) que té com a base el Palau de Justícia i la galeria dels Merciers, del 1633. *La Place Royal ou l'Amour extravagant*, (La plaça reial o l'amor extravagant) que presenta un heroi estrany, que tem comprometre's massa en amor i que a tot preu vol conservar la llibertat, és del 1634.

Amb *Médée*, Corneille retia homenatge a Sèneca i a la tragèdia clàssica. Però, com ho demostra la sèrie de comèdies precedents, el seu esperit se sentia sempre atret per la llibertat de la imaginació fins al punt d'acostar-se, encara que fos subreptíciament, als dramaturgs elizabethians.

Hi havia en ell una visió lliure i aguda dels conflictes dramàtics, que trobava matèria per a la idealització dramàtica en la llegenda del Cid, que Corneille coneixia del drama de Guillén de Castro *Mocedades del Cid* (1618), drama imitat diverses vegades pel seus predecessors francesos. Corneille no aporta variacions substancials ni als personatges ni als esdeveniments que Guillén de Castro havia tret del *Romancero*, poema medieval dedicat a aquest heroi. A més, tement les crítiques, que no li havien faltat en les seves primeres obres, intenta respectar les unitats de lloc i d'acció, decretades indispensables per a que una obra fos considerada digna d'examen. Dins els límits inherents al tema i a la forma, Corneille va aconseguir amb *El Cid* oferir-nos una història tensa, amb una mena de *suspense*. Encara que la psicologia dels personatges sigui esquemàtica, es tracta d'una història atractiva en la mesura que veiem aquests personatges en lluita amb els seus turments íntims. És una obra que expressa una veritable concepció de la vida, que trobarà un eco profund en el món espiritual francès. Concepció que es pot dir que pertany a Corneille, però que només en *El Cid* es precisa i pren extensió.

La tragèdia es desenvolupa en dos plans. El primer és el dels conflictes d'ordre moral entre l'amor i el deure, que podria traduir-se en un conflicte entre la passió i l'honor a la manera espanyola; però aquí es manifesta segons una lògica i una claredat d'ordre ètic, en l'evidència del discurs i del discerniment. El segon és el de les decisions concretes i quotidianes; com que es tracta d'un món de cortesans, aquestes decisions pertanyen al rei i tenen conseqüències d'ordre general, de fet prenen un color polític. La història i els conflictes que la tragèdia demostra per alternatives contínues, procedeixen amb la claredat d'un teorema. Don Rodrigue estima Chimène i ella l'estima a ell; però, de moment, l'amor encara no té aparença oficial. Els dos pares, Don Diègue i Don Gomès discuteixen perquè el rei ha

confiat a Don Diègue l'encàrrec d'educar la Infanta. De les paraules passen als fets, i el pare de Chimène, irat, bufeteja Don Diègue. Immediatament l'honor entra en joc. L'edat de Don Diègue no li permet defensar-se en un duel. La tasca pertoca, doncs, a Rodrigue, designat per l'honor i pel deure, malgrat que Don Gomès sigui el pare del seu gran amor. La Infanta també intervé, molt enamorada de Rodrigue, però ha de renunciar a ell perquè no és de sang reial. La Infanta intenta evitar el duel. Però és inevitable, i Rodrigue mata Don Gomès. Ara toca a Chimène venjar el seu pare. Reclama una justa venjança al rei, encara que tingui el cor partit entre el deure i l'amor. S'esdevé una greu i dolorosa explicació entre els dos enamorats. Per sort, un assalt inesperat dels moros dóna a Rodrigue la possibilitat de demostrar el seu valor. El Cid, anomenat així pels àrabs a causa de la seva intrepidesa, els fa recular i se'n duu presoners els dos caps. Així, el rei no el pot castigar amb la mort o l'exili. Però Chimène no pot renunciar a venjar el seu pare i troba en Don Sanche el paladí del seu honor. Gràcies a una falsa alarma de la mort de Rodrigue, el rei i la cort s'adonen de com Chimène estima Rodrigue, i admiren encara més el seu orgull. Rodrigue vencerà Don Sanche (a qui Chimène s'havia promès si hagués vençut), però només el desarma perquè creu que Chimène l'estima. És normal que tantes peripècies anunciïn noces. Però les noces no es podran dur a terme fins que el Cid torni victoriós d'una nova empresa guerrera on ha anat enviat pel rei.

Malgrat una ingenuïtat evident i de la rigidesa demostrativa tant de l'acció com dels personatges, *El Cid* es pot considerar una obra fonamental des dels punts de vista artístic i històric. El sentit escènic que demostren tant el mecanisme com els personatges ho testimonia, i, sobretot, la manera en què Corneille marca certes tendències i aspiracions de l'esperit nacional francès. Durant els segles següents, hi haurà a França una vena corneïliana feta del sentit del deure, de rigor, de coherència, de puresa, tals com els manifesten aquests herois, tots igualment nobles i positius. Per alguna cosa hi ha, sens dubte, les concepcions de la Cort i, encara més, les de la monarquia absoluta, que Corneille interpretava i idealitzava (des del principi, Richelieu va creure en ell i li va encarregar comèdies; però fou també a causa de Richelieu que li va arribar la condemna de l'Acadèmia Francesa per *El Cid*, perquè no observava suficientment les regles aristotèliques).

En la història de l'espectacle teatral, no hi ha hagut cap altra època en la qual la direcció cultural fos assumida més directament i de manera més instruïda per una classe política. Corneille aplicà l'«esperit de claredat» a un món del qual se sentia representant. Alguns anys més tard, Racine hi aplicaria el seu «esperit de finor».

Me'n recordo tan bé que escamparia la sang
abans que rebaixar-me a desmentir el meu rang

proclama la Infanta a les primeres rèpliques de l'obra. I Don Rodrigue dirà:

Endavant el meu braç, salva almenys l'honor,
ja que, després de tot, cal que perdi a Chimène

Les disputes que tenen lloc entre els grans, a propòsit de l'honor, són de vegades ridícules qüestions d'orgull, però no hi ha mai submissió. Venjar l'honor és el primer imperatiu per Chimène (La seva sang damunt la pols escrivia el meu deure) i per Rodrigue (La seva vida era la meua vergonya: El meu honor ha volgut l'esforç de la meua mà). Sobre aquesta base, la trobada d'ells dos serà decisiva:

CHIMÈNE:

Ah! quina crueltat, que tot mata en un dia
El pare amb el ferro, la filla amb la vista!
Treu-me aquest objecte, no el puc sofrir;
Vols que t'escolti i em fas morir!

DON RODRIGUE:

Jo faig el que tu vols, però amb les ganes
D'acabar a les teves mans la meua deplorable vida;
Perquè no esperis del meu afecte
Un empenediment covard d'una bona acció.
L'irreparable efecte d'un afecte molt ràpid
Deshonoraria mon pare i m'ompliria de vergonya.
Tu saps que una galtada arriba al cor d'un home;
Jo era part de l'afront i n'he cercat l'autor;
L'he vist i he venjat mon honor i mon pare;
I ho tornaria a fer si ho havia de fer.
No és que contra jo i contra el meu pare
La meua flama no hagi combatut per tu.
Jutja tu el seu poder: amb una ofensa tal
He pogut deliberar si en prendria venjança.
Posats a desplaure't o a sofrir una afronta,
He pensat que el meu braç era massa ràpid;
M'he acusat de massa violència;
I la teua bellesa, sens dubte, omplia la balança,
Si és que no m'oposava als teus encants més forts
Perquè un home sense honor no et mereixeria,
Que malgrat la part que tenia en la teua ànima,
Que m'estimava generosa ara m'odiaria, infame;
Escoltar el teu amor, obeir la seva veu,
Era fer-me'n indigne i infamar la teua tria.
T'ho torno a dir i fins i tot suspiro,
Fins al darrer sospir vull repetir-ho:
T'he fet una ofensa, i te l'he haguda de fer

Per esborrar la meua vergonya i per merèixer-te.
Però en pau amb l'honor i en pau amb mon pare,
Ara és a tu que vinc a satisfer.
Em veus per oferir-te la meua sang,
He fet el que devia i faig el que dec.
Sé que un pare mort t'arma contra el meu crim;
I no vull robar-te la teua víctima.
Immola amb coratge la sang que ell ha perdut
Aquell que es glorifica d'haver-la escampada.

CHIMÈNE:

Ah Rodrigue, és cert! Encara que sigui la teua enemiga,
No puc blasmar-te de voler fugir de la infàmia;
I si per una banda esclaten els meus dolors,
Jo no te n'acuso, ploro la meua desgràcia.
Jo sé el que l'honor, després d'un tal ultratge,
Demanava a l'ardor d'un generós coratge:
Tu has fet el que faria un home de bé,
Però fent-ho, ara m'obligues a mi a fer-ho.
El teu valor funest m'ensenyà la teua victòria;
Has venjat el teu pare i mantens la teua glòria:
La mateixa sort m'espera i tinc, per afligir-me,
El meu pare per venjar i la meua glòria per mantenir.
Ai las! El teu interès per mi em desespera:
Si alguna altra desgràcia m'hagues robat el pare,
La meua ànima hauria trobat en el bé de veure't
L'únic alleujament que podria rebre,
I contra el meu dolor hauria sentit l'alegria
D'una mà estimada que eixugava les meves llàgrimes.
Però ara t'he de perdre després d'haver-lo perdut;
Aquest esforç de l'ànima es deu al meu honor;
I aquest espantós deure que m'assassina,
Em força a treballar per la teua ruïna.
Perquè no espero de la meua afecció
Sentiments covards pel teu càstig
Que el nostre amor m'entretingui per tu,
La meua generositat ha de respondre a la teua:
Ofenent-me, t'has mostrat digne de mi:
I amb la teua mort jo m'he de mostrar digne de tu.

Més que els personatges, sentim viure la consciència del autor. Aquesta consciència es manifesta en les dues parts en conflicte i construeix un codi moral, una pràctica rigorosa que sobrepassa, sense excloure-la, la moral cristiana; i, alhora, proporciona un patró i una regla de vida d'acord amb la realitat per a aquesta «élite» que respecta, i que proposa a l'admiració de la classe burgesa.

L'eloqüència arriba a les gran idees del drama i s'inflama de sentiment. Així, Chimène:

Tu que dones força als meus ressentiments,
Veles, crespons, vestits, lúgubres ornaments,
Pompa que prescriu la seva primera victòria,
Contra la meva passió manteni la meva glòria;
I quan el meu amor tingui massa poder,
Parleu-li al meu esperit del seu trist deure,
Ataqueu sense témer una mà triomfant.

L'únic caràcter realment emotiu i humà sembla que és el de la Infanta, disposada a afavorir l'amor dels dos desgraciats però també disposada a aprofitar-se de la seva separació: suggereix a Chimène, amb una certa dignitat: «Pren-li el teu amor, però deixa'ns la seva vida». Rodrigue és el més turmentat i ha d'admetre, com una fatalitat, que: «Després del meu honor, no res m'és preciós». Rodrigue «prefereix el seu honor abans que Chimène, i Chimène abans que la vida». Chimène «envermelleix de vergonya» per una paraula d'amor «covarda», i el seu «orgull obstinat» continua sent l'amo. Aquesta harmoniosa i severa construcció, on l'honor s'identifica amb el deure, assumeix una caracterització moral molt més clara que amb els espanyols (on tendeix a confondre's amb el respecte social i els tabús sexuals), i està dominada pel primer precepte: Com que el rei mana, cal obeir-lo.

Els efectes i els cops de teatre responen al desenvolupament dels conceptes, a l'esqueix dels personatges entre el símbol ideal i la realitat humana. Corneille no assolirà mai més un equilibri tan gran en l'expressió, un acompliment tan gran en la realització. L'èmfasi i el càlcul acabaran prevalent sobre les emocions íntimes i els ideals de l'ànima, i Corneille sabrà, adès i ara, fins al final, fer-se'n el pintor perspicaç.

No torna a la còmedia tret de *Le menteur* (El mentider, 1643), elegant imitació de *La verdad sospechosa* d'Alarcón. Per contra, es dedica a la història romana i li manlleva episodis i material de tragèdia per una sèrie d'obres: *Horace* (1640), *Cinna* (1640), *Polyeucte, martyr* (Polieucte, màrtir, 1641) —evocació d'un màrtir cristià—. *La Mort de Pompée* (La mort de Pompea, 1642), *Nicomède* (1651) i, per fi, *Suréna, général des Parthes* (Surena, general dels parts, 1674), quan el públic ja s'havia desinteressat de la seva obra.

Corneille consagra altres nombroses tragèdies a temes mitològics, llegendaris o històrics. Les convencions retòriques i l'artifici de la construcció ofeguen a poc a poc la seva vena dramàtica.

Amb *Andromède* (1650) i *La Conquête de la Toison d'or* (La conquesta del tossó d'or, 1652), Corneille fa lloc al cant i a l'escenografia barroca de

Giacomo Torelli, plena de perspectives fantàstiques, i així s'acosta al drama líric.

Amb *Horace*, l'exaltació d'un heroisme inflexible arriba de vegades a convèncer, per una grandesa més que retòrica; però la majoria de les vegades, és una eloqüència que cau en el buit. L'episodi llegendari de la lluita entre els horacis i els coriacis es vesteix d'exemples i de sentiments lloables, d'una manera obertament didàctica. S'esgota en el gest.

Amb *Cinna*, l'heroisme del guerrer romà deixa pas a l'art de governar i a les ambigüitats de la política. Mitjançant una tortuosa dialèctica oratòria, Corneille ens presenta l'autoritat absoluta com una necessitat, atemperada pel dret a la clemència i justificada pels recurs al compromís. Aquesta vegada, els parlaments a favor de Lluís XIV i de la seva política tenen per objecte August i la seva Cort, plena de personatges inquietos i dedicats als complots.

Polyeucte, un cristià que desafia amb temeritat déus i pagans per afirmar la fe a tot preu, sorprèn més per l'obstinació que per l'heroisme. Les oposicions neixen d'una moral clarament burgesa i quotidiana. La teatralitat i els diàlegs vessen d'artificis.

Corneille va fer precedir la publicació de les seves obres per alguns *Discours sur la tragédie*, (Discursos sobre la tragèdia) on exposa el seu art poètic, que es vol superior al d'Aristòtil. En la tragèdia, l'autor havia de representar un esdeveniment o un personatge extraordinari, capaç de revelar conflictes, interiors o exteriors, de proporcions grandioses, dels quals en sortiria una presa de consciència moral.

Racine

Racine (1639-1699) condueix l'esperit de la tragèdia francesa en una direcció ben diferent. Les desenes d'anys que el separen de Corneille són d'una evolució històrica profunda. Després de l'exaltació de l'heroisme, fruit lògic d'una època marcada per les lluites i per oposicions ferotges, vénen els anys més gloriosos del regnat de Lluís XIV. La prosperitat i la pau permeten conrear les arts i les lletres, i el que suscita més interès del públic és l'espectacle. Naixen el gust pel novel·lesc, la complaença sentimental i, dins aquesta, la introspecció psicològica de les novel·les de Mme. de la Fayette, els caràcters de La Bruyère i les màximes de Rochefoucauld. L'élite es reuneix a Versalles i a les Tulleries, en l'atmosfera de la Cort i a l'entorn de diversos centres del poder. Crea una forma de vida civilitzada que cultiva el sentiment amorós com l'única i autèntica possibilitat d'evasió dels càrrecs que cadascú suporta per força. El rei mateix en dóna exem-

ple: els assumptes d'Estat no l'ocupen més que el necessari i deixen el camp lliure als assumptes del cor, mentre que el seu esperit es distreu amb espectacles, en els quals sovint hi participa directament.

Racine es farà el poeta d'aquest món i de les seves penes. Els personatges són devorats per les passions amoroses però no poden negligir els afers d'estat, tant si es tracta de guerres com d'esdeveniments polítics. Explica les angoixes secretes i els turments deliciosos de la classe dirigent, a la qual no pertany, però de la qual n'és un satèl·lit dedicat a comprendre-la, a interpretar-ne les vicissituds internes, quan alia la responsabilitat del poder i la fogositat de les passions. Els seus personatges —històrics o mitològics, això no hi fa res— assumeixen funcions polítiques de primer pla, i aquestes funcions interfereixen de manera determinant en les seves angoixes, en la recerca de la felicitat i de l'amor. Per fer parlar les passions utilitza un llenguatge directe. Però sap donar-li un to majestuós, i situa els herois (o millor encara, les seves heroïnes, perquè és a elles que Racine confia la tasca d'aixecar un eco tràgic) sobre el pedestal que els convé segons la seva posició preeminent, segons la seva missió representativa.

La Reforma religiosa havia estat deixada de banda des de feia un cert temps. No obstant això, com passa sovint, a la desfeta havia seguit l'adopció del rigor i dels impulsos, una reconsideració severa de les doctrines que feien referència a la predestinació i a la gràcia. El lent esforç del moviment de Port-Royal i del pensament de Blaise Pascal susciten, per oposició, la beateria de Mme. de Maintenon i, per tant, l'actitud hostil de Lluís XIV envers les manifestacions artístiques que no siguin exclusivament edificants. Racine participa en aquesta evolució. De la complaença amorosa dels seus herois, que culmina en la passió indomable i mòrbida de Phèdre, arriba ràpidament al sentit oposat, a la renúncia total, a un moralisme intransigent i fanàtic. No és la primera vegada que una psicologia dissipadora troba una tendència immediata en una mortificació masoquista, que el gust del pecat acaba per caure en el gust d'una autoflagel·lació també mòrbida.

Jean Racine va rebre educació a Port-Royal, de la mà de teòlegs i d'humanistes com Nicole, Lancelot, Hamon i Le Maître. El moviment es volia que fos l'ensenyament del jansanisme i pretenia, substancialment, menar el catolicisme al rigor i a la puresa dictades pels textos sagrats. Reprenia els problemes fonamentals, els temes plantejats per Sant Agustí. Ben precoçment Racine va donar mostres de tendències literàries, absolutament estranyes a Port-Royal. Quan va arribar a la maduresa, es va ressentir dels ensenyaments rebuts de jove, i va ser per la seva influència que va canviar completament el curs de la seva existència i del seu treball. Als vint anys, fa els estudis a París i hi freqüenta els cercles literaris, on fa amistat, entre d'altres, amb Boileau i La Fontaine. L'educació humanista i la influència que sobre ell exerceixen els corrents literaris i les crítiques més de moda fan

que mai no gosi allunyar-se, pel que fa a les formes, d'un classicisme rigorós. No obstant això, l'esperit de les seves tragèdies sembla completament nou perquè fa confiança sobretot, si no únicament, a les vicissituds dels sentiments humans, que són, la majoria de vegades, sentiments amorosos. En Racine la tragèdia viurà més forta com més hagi aconseguit l'autor alliberar l'acció, els personatges i l'estil del record de Sèneca i d'Eurípides.

Els seus inicis no es van fer esperar gaire. El 1664, el grup de Molière representa la seva primera tragèdia: *La Thébaine ou les Frères ennemis* (La tebaïda o els germans enemics), inspirada en el mite teixit a l'entorn de les lluites que es van desenvolupar a Tebes després de la marxa d'Èdip. Les reminiscències clàssiques encara són en primer rengle. Però en aquest primer intent ja es pot constatar una habilitat notable en el vers, un sentit agut del dinamisme escènic i, sobretot, una disposició al novel·lesc (Creont estima Antígona, Antígona es mata).

La seva segona tragèdia data del 1665; *Alexandre* s'imposa al públic per l'atracció dels caràcters. El 1667, *Andromaque* és un veritable èxit. L'argument és clàssic, però Racine no té en compte el model d'Eurípides, que no era dels millors, per altra banda. Així, retrata sense problemes les vicissituds íntimes dels herois, ficats en una aventura ombrívola. Orestes estima Hermione, promesa i enamorada de Pirrus. Pirrus estima Andròmaca, feta esclava a Troia; Pirrus ha salvat el seu fill i li promet salvar-la dels perills amenaçadors si ella consent a casar-se amb ell. Pirrus s'havia de casar amb Hermione, i no amb Andròmaca, a causa dels compromisos amb el seu poble i amb els grecs. Orestes, que ha de venjar Hermione de l'afront, mata Pirrus quan és a punt de casar-se amb Andròmaca. Hermione no perdona a Orestes que hagi mort el seu amor, i se suïcida en un moment de desesperació. Orestes ha de fugir.

Els herois s'esqueixen entre el dubte i la indecisió, per impulsos inesperats. Es descobreix la saba de la tragèdia en les angoixes íntimes dels personatges, en la fatalitat inherent a la passió. Racine posseeix la maduresa plena dels seus mitjans d'expressió. I aquí ens dona la manifestació total de la seva poètica i del seu món tràgic; toca la corda sentimental de l'espectador, que vibra amb els sofriments dels personatges trastornats, tan aviat per un amor maternal, com per la gelosia, com per l'odi que en resulta, o fins i tot per la humiliació i la frustració del desvari amorós. Els seus herois abandonen la tipologia clàssica i corneliana. Racine es dedica a una anàlisi subtil dels sentiments, que esdevé la base del joc escènic. La naturalesa dels seus herois revela ja, per sublimació, la societat burgesa (el com es voldria ser, l'aspiració a un estat superior on es nodreixen només de sentiments escollits i embellits).

Vaig sentir que l'odi s'acabava,
O, millor, vaig sentir que encara l'estimava

diu Orestes; i Pirrus:

Vençut, carregat de ferros, consumit de laments,
Cremat amb més focs que els que podia encendre,
Tantes cures, tants de plors, tant d'ardors inquietos...
Ver-aquí! He estat jo tan cruel com ho sou vós?
Però bé, basta de castigar-nos.

Pirrus amenaça de passar de l'amor a l'odi més furiós. La tragèdia serveix per il·luminar els personatges, i no són les persones que serveixen la tragèdia. L'amor és el terme i el mòbil que els defineix: és la dilecció i l'evasió fonamentals, en una civilització com la nostra, des del passat fins al dies actuals. Cadascú viu un conflicte interior. Andròmaca vol salvar el seu fill, però refusa Pirrus. Pirrus vol casar-se amb ella, però sap que actua contra el seu deure. Orestes estima Hermione però, conscient de no ser estimat, dubta de les seves actuacions. Hermione voldria odiar Pirrus a causa de l'afront que li ha infligit, però no pot deixar d'estimar-lo. Passió, gelosia, orgull, remordiments i conveniència pràctica actuen sobre l'esperit d'aquests herois i els fan tendrament quotidians. Només cal veure, per això, el monòleg d'Hermione:

On sóc? Què faig? Què he de fer?
Quin deliri m'agafa? Quina pena em devora?
Errant, sense destí, corro pel palau.
Ah!, és que no puc saber si odio o si estimo?
Cruel, amb quina mirada m'ha acomiadat!
Sense pietat, sense dolor ni estudiat.
L'he vist torbar-se i plànyer-me un moment?
Li he pogut treure un sol gemec?
Mut davant els meus sospirs, tranquil davant les meves alarmes,
Semblava, solament, que participés a les meves llàgrimes?
I jo el planyo encara? I per comble d'enuig,
El meu covard cor s'interessa per ell?
Tremolo només de pensar el cop que l'amenaça?
I abans de venjar-me ja l'he perdonat?
No, no revoquem el disegni de la meva ira:
Que mori! Igual que no viu ja per nosaltres.
El pèrfid triomfa i es burla de la meva ràbia:
Es pensa que els plors dissiparan la tempesta;
Es pensa que, feble i de cor incert,
Pararé amb un braç els cops de l'altra mà.
Em jutja encara per les bondats passades.
Però potser el pèrfid té un altre pensament.
Triomfant en el temple, no s'informa
Si hom desitja la seva vida o el seu traspàs.

Em deixa, l'ingrat! aquest embaràs funest.
 No, no, un altre cop: deixem actuar Orestes.
 Que mori, perquè al cap i a la fi ho ha d'haver previst.
 I perquè al capdavant m'ha obligat a voler-ho.
 A voler-ho? I doncs! Que potser sóc jo que ho ordeno?
 La seva mort serà a causa de l'amor d'Hermione?
 Aquest príncep, de qui el meu cor antany
 Amb tant de plaer es feia explicar les victòries,
 A qui fins i tot en secret m'havia destinat
 Abans que m'haguessin enviat a aquest fatal himeneu,
 Que potser he creuat tantes mars i tants estats
 Per venir de tan lluny a preparar el seu traspàs?

Orestes, que ha arribat a causa de la tragèdia, cau en la follia. Els personatges s'abandonen plenament a la delectació dels propis impulsos sentimentals i als dels altres. Cadascú cedeix a unes lleis interiors. Racine, igual que els seus contemporanis, cultivava abans que res una inspiració personal, fugia —sortosament— de la temptació de definir-se.

Després de l'assaig decisiu d'*Andromaque*, comença una comèdia: *Les Plaideurs* (Els pledejadors, 1668), sàtira bufona (presa explícitament de *Les vespes* d'Aristòfanes) del món de la llei, dels magistrats, dels advocats, de la justícia. L'acció és confiada a una sèrie de personatges monòmans, en els quals és fàcil reconèixer l'empremta de Molière. La bufonada té un aspecte agradable, però no desenvolupa les seves intenció i, per tant, no té conseqüències.

El 1669, Racine fa representar *Britannicus*. L'atreuen les malifetes i la monstrositat de Neró, tal i com Suetoni ens les ha trameses. És evident que l'autor vol trobar, al principi, les causes que van conduir Neró per aquest camí. Efectivament, en els primers anys de la seva vida pública, Neró havia donat proves d'un caràcter normal i assenyat. Però l'anàlisi fracassa i el personatge de Neró no s'insereix en un context psicològic versemblant. Britànic representa un paper convencional de l'heroi desgraciat, bell i generós; Júnia el de l'heroïna previsora que, veient-se perduda, sacrifica la vida al seu amor. Agripina afegeix color novel·lesc a l'obra: és la mare que tan aviat es desespera con presumeix de dominar el seu fill, fins que es troba completament vençuda. El mateix passa amb una sèrie de lliberts, que intervenen amb tot el seu pes en els moments decisius de l'acció, com els esclaus en la comèdia de Plaute. A diferència d'altres tragèdies, aquí és rar que els sentiments siguin analitzats i que els personatges siguin col·locats sota una llum veritablement reveladora. Es diria que la vena més autèntica de Racine ha estat ofegada pel món històric i per les figures, consagrades per la llegenda, que ell volia ressucitar.

Bérénice (1670) no es pot considerar una tragèdia en el sentit estricte. No hi passa res de dramàtic. Es tracta d'un vertader drama sentimental, íntim,

que té la particularitat de desenvolupar-se enmig dels grans del món. Berenice i Titus s'estimen profundament. Però Berenice és una reina estrangera i, després de la mort de Vespasià, Titus ha esdevingut emperador. Els romans no admeten que un emperador es casi o comparteixi la vida amb una estrangera. Titus vol portar una vida exemplar. La raó d'estat el força a una actitud que obliga Berenice a deixar-lo. L'obra explica amb un to elegíac, les esperances sense fonament i la pena de Berenice, fins a la seva submissió dolorosa i la seva renúncia final. Naturalment, el testimoni no hi manca: Antíoc, rei oriental i vassall de Titus. Antíoc, per la seva desgràcia, estima tímidament Berenice. Aquesta història típica podria passar a la Cort, entre Lluís (el nou Titus) i dos prínceps estrangers. Però la necessitat política fa doblegar les exigències sentimentals. Les amargors de l'amor es fan mestresses dels tres personatges. Titus és el més feble perquè és el que està més exposat. Els sentiments són tendres, femenins, destinats a ser trastornats. En l'heroi de Racine, la renúncia i la fuga tenen sempre la darrera paraula:

Si el cel, no content d'haver-me-la robada,
Vol encara afligir-me amb una llarga vida...

Antíoc és el més apartat dels esdeveniments històrics i posseeix una gran generositat d'ànima. Berenice serveix de contrapunt, amb el seu temperament apassionat i orgullós, destinat però a apagar-se tristament. Titus és incapaç de reaccionar i modificar la situació:

Sento en l'ànima que sense vós no sabré viure,
Que el meu cor està punt d'allunyar-se de mi,
Però no es tracta ja de viure: cal regnar.

Per altra banda («Ma glòria inexorable em persegueix»), per Racine i els seus contemporanis, l'ambició sempre vé seguida d'una victòria trista i certa. Antíoc i Titus es dediquen als sacrificis, i fins i tot amenacen amb suïcidar-se. Berenice els interromp en el seu duel de generositat:

Per tot trobo la imatge de la desesperació.
Només veig plors i no sento parlar
Més que de torbacions, d'horror, de sang a punt de vessar.

per acabar, finalment, amb una nota extremadament patètica:

Jo estimava, Senyor, estimava i volia ser estimada.
Adéu, servim tots tres d'exemple a l'univers;
La més tendra en l'amor, i la més desgraciada...

Entre els grans d'aquest món i de la història, la grandesa de l'amor decebut!

Bajazet (1672) ofereix un gran sortida als recursos de la imaginació de Racine, i això sens dubte perquè la tragèdia es desenvolupa en una atmosfera deliberadament novel·lesca, entre els exotismes i les singularitats del serrall, el palau reial de la Porta Sublim otomana. El soldà assetja Babilònia i el seu imperi s'estén a partir d'ara des dels Balcans fins a l'oceà Índic. Aleshores s'ordeix contra ell un complot banal de palau. Els soldans disposaven d'un harem, però no s'apressaven a contraure matrimoni. A més, tenien la tendència a desfer-se de manera expeditiva dels germans i parents, és a dir, dels qui podien aspirar a succeir-los, recurrent a la revolta i a la conjura. Roxana reina en el cor del soldà, però no aconsegueix que s'hi casi, i cau perdudament enamorada del germà més jove, Bajazet, destinat a morir. Des que era un infant, Bajazet estima Atalida. Roxana encoratja Bajazet a rebel·lar-se contra el seu germà i, així, a salvar-se. Li proposa elegir entre casar-se amb ella o morir. Atalida, aterrorida, intenta convèncer Bajazet que cedeixi, però el fingiment de Bajazet dura poc: es descobreixen els dos enamorats i Roxana els fa matar. El Soldà, que entre una guerra i una altra és posat al corrent de la traïció de Roxana, la castiga a mort. Atalida, assaltada pels remordiments, es fa responsable de la mort del seu amant perquè, a fi de comptes, ha estat ella que l'ha induït a traïtar amb Roxana. I se suïcida. Tres morts donen compte amb claredat del tràgic dels costums i de les circumstàncies. Aquest clima d'intrigues, de perfídies i de crueltat al serrall respon al gust secret de Racine, igual que el caràcter apassionat i desprietat de Roxana, que prefigura la *femme fatale*. Uns cops de teatre repetits mantenen la progressió de la tragèdia en una atmosfera ansiosa. Però la veritable fascinació resideix en els sentiments d'amor desesperats que s'hi expressen, en la delicada fluïdesa, en el foc íntim que hi ha en ella i que el posa d'acord amb l'estat d'esperit de l'espectador, als somnis d'una imaginació seduïda per les passions orientals perquè són molt distants i mítiques.

Mitridate (1673) pertany gairebé tota ella a la imaginació de l'autor. És cert que hi abunden les referències històriques de la lluita empresa per Pompeia per dominar Mitridates. Serveixen de fons de la tragèdia i determinen el curs dels esdeveniments. Però els caràcters dels quatre personatges principals —Mitridates i els seus fills Xifarès i Farnaces, tots dos profundament enamorats de Mònima, promesa de Mitridates— es mouen en una atmosfera completament novel·lesca. És novel·lesc, també, el final feliç: les noces entre Xifarès, el fill bo, bell i valent, amb l'enamorada Mònima. Aquí l'autor recorre a un únic detall històric: la passió de Mitridates pels verins, i d'aquí la seva habitualitat que, arribat el moment, l'impedeix d'enverinar-se. Mònima, figura ardent, pura i generosa més enllà de tota expressió, domina l'obra. Evoluciona en una atmosfera pesada

de lirisme sensual i eròtic, subrallat per la furiosa gelosia oriental de Mitridates. Aquí també trobem uns personatges elevats, que es formen en la mentalitat i en la vida de Cort més que no pas en batalles. Neix entre ells un drama sentimental de tendència romàntica. Els cornuts molierescos es transformen aquí en una situació triangular, sense arribar a l'adulteri perquè l'acció es desenvolupa amb vista a un matrimoni reglamentari. A l'última escena del segon acte, Mònima dona curs lliure al seu sentiment per Xifarès, suggerint així un lligam romàntic entre l'amor i la desgràcia.

En Racine, i particularment en aquesta tragèdia, les dissertacions d'ordre pròpiament polític sobre les campanyes militars i els plans que hi fan referència, no deixen de tenir el seu interès. Per exemple, la descripció que dona Mitridates del seu projecte d'atacar Roma per l'esquena, baixar dels Alps. També es reflecteixen les preocupacions quotidianes del rei i de la cort. Els cops de teatre se succeeixen. La primera escena del quart acte entre Xifarès i Mònima assoleix un pathos ardent i molt humà. Com passa sovint en el teatre de l'època, el desenllaç, que ha d'obeir a les exigències del públic, sembla artificial. Però la voluntat forta i sòlida de Mònima basta per sostenir-lo.

En *Mitridate*, Racine donava prova d'una potent imaginació constructiva i responentadora. En *Iphigénie* (1674), no trobem aquelles profundes investigacions dels sentiments humans. Potser en aquesta obra es troba paralitzat pels models euripidians i portat a un patetisme massa fàcil, probablement exigint pel públic. L'únic personatge convincent és el d'Erífila, esclava enamorada d'Aquil·les, completament nou. És duta al sacrifici en lloc d'Ifigènia perquè és filla il·legítima d'Helena i de Teseu, és a dir de la línia de Tíndar. Gràcies a Erífila el mite grec té una solució imprevista: Aquil·les i Ifigènia es tornen a casar en justes noces. L'amor d'Erífila, que ella mateixa descriu en el seu naixement amb accents modosos i púdics, la mena amb sinceritat al sacrifici; sinceritat que no talla pas les obligacions de la intriga i la teatralitat exterior dels conflictes. Ara i adès, el lirisme es desborda i esdevé una manera de comportar-se.

Phèdre data del mateix any (1674). Amb aquesta obra, Racine, que només té trenta-cinc anys, posa pràcticament un final a la seva recerca i a la producció tràgica. En la intimitat d'un personatge totalment seu, assoleix el paroxisme de l'amor impossible, de l'amor-catàstrofe, de l'amor-auto-destrucció, de l'amor ofegat i irrealitzable que el poeta porta en ell, com qualsevol ésser humà. L'intent de pintar Fedra en un text modern ja s'havia dut a terme diverses vegades a França. Racine es refereix directament a Sèneca i a Eurípides, i no aporta variants sensibles al mite original. Com ja ha estat observat en altres ocasions, el que compta en aquesta tragèdia són els estats d'ànim de Fedra. S'ha atret l'enemistat de Venus i Venus la

condemna a un amor irresistible per Hipòlit (en lloc del cast adepte de Diana, Racine el converteix en enamorat fidel i ansiós d'Arícia). En realitat, assistim a un llarg monòleg de Fedra, al qual els altres personatges serveixen únicament de quadre. La passió de Fedra és tan cega que arriba a l'al·lucinació, a la follia:

Ja no és un ardor amagat a les venes:
És Venus ben sencera a la proa lligada

A més, Racine gosa presentar una trobada directa entre Fedra i Hipòlit, a l'escena V del segon acte, durant la qual Fedra no dubta pas a declarar-se («El meu foll ardor malgrat jo es declara») i on els múltiples moviments de l'ànima es desborden i es confonen. El personatge de Teseu serveix d'eix a la progressió dramàtica, primer amb el fals anunci de la seva mort, després amb el seu retorn, i finalment per les decisions que pren. Les tempestats psicològiques de Fedra segueixen aquest moviment. De la passió a la gelosia, que sent de cop dins ella:

... Ah! Dolor encara no experimentat!
A quin nou turment m'he reservada!
Tot el que he sofert, els temors i els deliris,
El furor dels meus focs, l'horror dels remordiments,
I l'insuportable injúria d'un refús cruel,
No eren més un feble assaig del turment que m'impregna.
S'estimen! Amb quin encant han enganyat els meus ulls?
Com s'han vist? Des de quan? En quins llocs?
No em podries explicar el seu ardor furtiu?
Se'ls ha vist tot sovint que es parlaven o se cercaven?
Anaven a amagar-se als fons dels boscos?
Ai las, ells es veien amb plena llicència.
La innocència dels seus sospirs era aprovada pel cel;
Seguien sense remordiments el seu enamorament;
Tots els dies començaven clars i serens per a ells.
I jo, trist rebuig de tota la natura,
M'amagava de dies, fugia de la claror.
La mort és el sol déu que gosava implorar.
Esperava el moment que em moriria,
Em nodria de fel, m'abeurava de llàgrimes.
I encara, en la meva desgràcia tan de prop observada,
No gosava ofegar-me en els meus plors,
I tastava tremolant aquest funest plaer;
I, sota un front serè amagant les alarmes,
Em calia sovint privar-me de les llàgrimes.

De la gelosia a la fúria venjadora, a la consciència (típicament cristiana) de l'abjecció on havia caigut:

El meu marit és viu i jo encara cremo!
Per qui? Quin és el cor que volen les meves pregàries?
Cada mot fa aixecar els cabells del meu front.
El meus crims han passat la mesura.
Jo respiro, ahora, l'incest i la impostura.
Les meves mans homicides, prestes a venjar-me
Volen caure sobre la sang innocent.
Miserable! I encara visc?

Aquesta vegada, els deus són invocats sovint per Fedra i per Teseu. Però Racine situa la fatalitat dins la mateixa ànima, en el moviment més variat i més impetuós: en l'amor, que en Fedra és desbordament de l'ànima i dels sentits. D'aquesta atracció de l'individu per la parella, que ja havia turmentat l'antiguitat clàssica, i que en l'edat mitjana havia dictat símbols audaciosos o un realisme cru, Racine en dona una representació que seria ben difícil de sobrepassar en el pla psicològic, perquè constitueix el veritable punt d'arribada d'una investigació apassionada i mil·lenària. La bellesa i el foc de la passió (nodrits en la vida privada mediocre de l'autor) s'ho emporten tot sense que ningú es pugui defensar. El mateix Racine es devia espantar d'haver arribat tan lluny, més enllà del seu propòsit, d'haver proposat involuntàriament una ètica que prefigurava la de Sade i que havia de torbar profundament tothom que estigués ancorat a la doctrina catòlica, impotent davant d'un desordre així i just disposat a reprimir-lo dins els lligams matrimonials.

D'altra banda, Racine va tenir molt d'èxit amb el poble i amb el rei. Va ser nomenat membre de l'Acadèmia, conseller del rei i historiògraf oficial. No li mancaren els honors i els beneficis. Va abandonar les actrius de les quals era amant i es va casar, es va reconciliar amb Port-Royal després d'haver-s'hi revoltat violentament alguns anys abans contra la seva censura de l'art. Esdevé un cap de família virtuós i un fidel cortesà de Lluís XIV. Té converses familiars molt agradables amb el rei i les seves amants, extremadament amatent a conservar el seu favor. Fins al 1689 no reprèn la seva activitat d'autor tràgic, amb *Esther*, i dos anys després amb *Athalie*. Aquestes tragèdies les va escriure a petició de Mme de Maintenon, per ser recitades per les pensionistes de Saint-Cyr.

També devem a Racine els *Cantiques spirituels* (Els càntics espirituals, 1694) i un *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal* (Resum de la història de Port-Royal), en els darrers anys de la seva vida. Però aquesta última obra està inacabada: circulava en manuscrit i s'arriscava a l'acusació de jansenisme. Va morir el 1699, després de demanar que l'enterrassin a Port-Royal.

Les dues tragèdies edificants són més importants per la història interior de Racine que per les seves qualitats artístiques i teatrals. La reina Athalie, vella dama rebel a la voluntat del Déu dels Jueus, és un personatge imponent i ben dibuixat. Malgrat la finalitat edificant, l'amor entre jueus i no

jueus es transforma en odi, amb expressions i fets explícitament cruels, signe d'un temperament refusat. Racine insisteix en el sadisme, en la set de venjança, en la perfídia i la traïció que hi ha tant a una banda com a l'altra. L'únic instant emotiu és l'enfonsament de la fermesa d'Athalie, el seu sentit inconfessat de la maternitat que sent per l'adolescent, Eliacin, que sota les despulles d'un infant trobat, amaga el futur rei d'Israel. La tragèdia no va ser representada per les pensionistes, perquè es va pensar que el teatre era contrari en si mateix a la moral i la religió. I Racine va haver de resignar-se.

La seva decisió de renunciar, després de *Pbèdre*, a la composició de tragèdies, sembla inexplicable. És probable que hi contribuïssin diversos factors. Cal tenir en compte que a l'època, una posició social com la que tenia Racine era més important que la mateixa activitat creativa. Els escrúpols religiosos van poder eliminar, sense dificultat, les darreres aspiracions per una tragèdia centrada en el sentiments individuals i aliena al sagrat. Però, en realitat, diverses circumstàncies donen fe de l'esgotament de la seva vena creadora, després de la seva obra mestra. Es coneixen diversos projectes que no es van realitzar mai.

El llenguatge i les formes de Racine arriben, en els seus resultats definitius, a la perfecció d'estil. Porten el segell d'una civilització que compleix un dels seus cicles, en un bell equilibri exterior i interior. Els seus herois, incapaços de sobreposar-se a les dificultats, fermes i coherents en les seves passions, decidits a no renunciar-hi, es ressenten de la predestinació cristiana; però també saben acceptar el destí que els persegueix. Són representatius d'un univers clarament definit en els seus termes, en les seves constants, i això és per la interpretació d'una versificació melódica i natural. El treball literari assoleix aquí un punt extrem, un estadi definitiu, on s'uneixen art i poesia, veritat i forma, segons el gust d'una èlite poderosa i ben definida.

Voltaire

Des dels principis del segle XVIII, els intents de trobar la vena tràgica en l'estil cornellià o racinià no mancaren. Però era evident que aquests desenvolupaments només podien realitzar-se en un sol terreny: el de la reforma que preparaven al mateix temps Diderot, Lessing i Goldoni. Aquesta reforma va donar pas primer a la comèdia llagrimosa, després al drama burgès pròpiament dit i, finalment, a la comèdia seriosa que, sense representar esdeveniments tràgics, comprometia fortament la consciència de l'espectador perquè representava fets, llocs i personatges quotidians, a

més de burgesos, dels quals exposava el sentit, els conflictes i els problemes. Això no era per atzar. Les «élites» reunides al voltant de les Corts es feien miques i la nova classe dirigent, d'extracció principalment burgesa, avançava amb exigències innovadores.

És singular que un esperit obert i il·lustrat com el de Voltaire (1694-1778) no hagués comprès la crisi de la tragèdia, i que hagués volgut quedar en aquest camí, recorrent a l'exotisme amb *Zaïre* (1732), *Alzire* (1736), *L'Orphelin de la Chine* (L'orfe de la Xina, 1738), *Sémiramis* (1744), *Mabomet* (1741), d'un efecte fàcil; a la història amb *Brutus* (1730), *La mort de César* (1736); o bé a la cavalleria amb *Tancredi*, tot en nom d'una teatralitat exuberant. Voltaire volia renovar l'estil clàssic utilitzant els recursos més variats de les atmosferes i dels pretextos espectaculars. A més, aquest estil havia de ser fatalment revolucionat en la seva estructura íntima, per adaptar-se a les necessitats del nou públic, de reflectir-se i de jutjar-se sense cap vel interposat. Només a *Mabomet* ressonen els accents que pertanyen a les concepcions polítiques i morals de l'autor. Hi evoca al·lusivament la llibertat de pensament, que permet de tombar les barreres elevades per les castes habituades a nodrir el seu poder d'ideologies imposades dogmàticament.

La tragèdia italiana

La necessitat de la cosa tràgica

L'aspiració a la tragèdia roman viva en la civilització italiana, però com a finalitat ideal que no ha estat assolida fins als nostres dies (veure, a aquest propòsit, les visions teòriques de T.S. Eliot i la *Beatrice Cenci* d'Alberto Moravia). Hi conflueixen impulsos nombrosos i complexos, perquè a Itàlia, a diferència d'altres civilitzacions teatrals, la tragèdia se separa molt aviat de l'atmosfera religiosa per prendre una fesomia independent del ritus i de no recórrer al mite a no ser amb un esperit de psicologia i de realisme, buscant-hi personatges però abandonant l'al·legoria i la llegenda.

En l'Edat Mitjana cristiana abunden els elements de representació tràgica, però no s'arriba gaire a manifestacions cabdals. Per contra, el que sembla decisiu com a gèrmen de desenvolupaments futurs, és la imitació dels clàssics —sobretot en allò que fa a l'elaboració formal— i el gust per la narració, que neix de les cròniques i dels relats. Naturalment, els creadors tenen tots el seu propi món, que els diversifica profundament; no se'ls pot posar en un mateix pla pel que fa a l'expressió artística. Però vesteixen el seu talent amb una forma teatral per a la qual, inevitablement, segueixen un fil d'Ariadna, és a dir els models: així entren en l'òrbita de moviments culturals, independentment de les situacions històriques on s'han produït.

És, doncs, a Itàlia on la tragèdia profana troba les fonts, perquè és allí on el moviment humanista ha esdevingut, des del segle XIV, una força determinant, amb el gran exemple renovador de Petrarca.

Un tema de gran actualitat el tracta Mussato: l'*Eccenirris* (1302) explica la gesta d'Ezzelino da Romano. La influència dels escriptors antics sobre Mussato i els altres escriptors llatinistes que estaven al voltant de les universitats del nord d'Itàlia denota la solidesa de les bases humanistes d'una

cultura que es refereix a les fonts literàries de l'antiguitat clàssica, fins i tot des d'un punt de vista formal, i que les porta al pla dels principis d'ordre civil. A *Eceniris*, que imita sobretot la tragèdia de Sèneca, la moral estoica pren, en la consciència de l'autor, la forma d'una lluita contra tota espècie de tirania. La figura d'Ezzelino està en el centre del drama. La rebel·lió s'aixeca contra el terror, atjada per un poder que provoca la indignació. El gust estrictament literari i específicament retòric acaba treient força a l'acció dramàtica, al conflicte d'abast històric.

Als segles XIV i XV, la influència de Sèneca es fa cada vegada més important i els autors de tragèdies en llatí el segueixen, començant per Loschi, amb el seu *Achilleis* (1390). Estem en el domini de l'exercici més o menys aconseguit, però susceptible de prolongaments. L'únic episodi original sembla la composició i la representació d'una *Historia baetica* (1491), de Gherardi. S'inspira en la presa de Granada als moros per Ferran el Catòlic. Es tracta, més que en qualsevol altre cas, d'un *tour de force* destinat a no tenir continuïtat.

Al segle XVI, al costat d'un gran desenvolupament de la comèdia, no falten els intents de tragèdia en italià segons els principis humanistes. La subjecció que exigeixen els exemples clàssics, la dificultat de l'empresa fan inútil tot l'esforç. Només veiem un acabament formal més o menys ben assolit, una capacitat més o menys gran de caracteritzar els personatges, menor en l'*Orazia* (1545) d'Aretino, superior en la *Sofonisba* (1515) de Gian Giorgio Trissino.

La producció és abundant però massa poc variada en el to i en la forma. Els temes són en gran part mitològics, però s'introdueixen també temes bíblics com a *Marianna* (1565) de Ludovico Dolce, i temes vagament medievals, com el *Torrismondo* (1585) de Tasso. Certes tragèdies se separen del model ofert per Sèneca, com *Il libero arbitrio* (El lliure albir, 1538) de Francesco Negri, i *Il soldato* (El soldat, 1550) d'Angelo Leonico. La primera és l'obra d'un monjo esdevingut protestant (adepte de Zwingli). Mitjançant personatges al·legòrics i reals, aquesta obra està animada per una polèmica ferotgement anticatòlica i anticlerical. La segona presenta un cas encara més original; és una tragèdia burgesa, inspirada per un fet divers, versificada; però l'autor sembla donar molta més importància al tema i als caràcters que no pas a la bellesa i l'harmonia del vers (un militar enamorat de la muller d'un amic, refusat per ella, l'acusa d'adulteri i empeny el marit a matar-la, alhora que al seu presumpte amant). Entre tants d'exercicis, el realisme d'aquesta peça és positiu, els personatges i el desenvolupament són prou convincts. Així comença una vena tràgica popular, que no tindrà mai una extensió important però que podrà assumir tasques menors amb els mitjans més directes i més simples per divertir.

A la *commedia dell'arte* i a les peces de Cicognini retrobem temes tràgics de to popular però inspirats clarament pels espanyols del *Siglo de Oro*. Hi

constatem un tombant molt espectacular, adornat amb humor i hecatombes sanganoses. Els autors puen a mans plenes en la història i en els cicles heroics, amb una inspiració indubtablement melodramàtica.

El noble esperit de Federico della Valle (1565?-1628) se'ns apareix dotat d'una concepció personal (greument catòlica) i d'una finesa de versificació en les seves tres tragèdies: *Judith* (1627), *Esther* (1628), i *La reina di Scotia* (La reina d'Escòcia, 1628). La seva construcció dramàtica és inexpressiva en escena, encara que tinguin un relleu històric real, encara que els personatges femenins siguin dibuixats amb trets incisius i poètics.

Carlo de' Dottori (1618-1680) se separa dels models literaris estrictament barrocs i, en el seu *Aristodemo*, s'inspira en el teatre grec, del qual reprèn la situació fonamental (lluïta cega i inútil contra el destí) i el contingut seriós, d'inspiració religiosa. La veritable protagonista és Merope, l'infant consagrat a la mort i salvat. Merope no pot viure una vida tan precària i accepta estoïcament la mort. Aristodemo, el pare, encarna el drama de la raó d'estat d'aquell que deu o creu que li ha de sacrificar allò que més estima.

Al segle XVIII es manifesta el nou propòsit de donar a Itàlia una tragèdia nacional. Es reprèn el filó clàssic del segle XVI però es dóna una clara prioritat a l'acció sobre la psicologia. En aquest sentit, una obra teatralment sòlida, d'inspiració mitològica, és *Merope* (1713) de Scipione Maffei (1655-1755). Aleshores Vittorio Alfieri emprèn la tasca amb consciència i tenacitat.

Alfieri

La vida de Vittorio Alfieri (1749-1803) és el testimoni, d'una evidència cristal·lina, del caràcter específic de les seves tragèdies. La seva exigència de llibertat —una llibertat concebuda en termes estrictament individualistes— es reflecteix fidelment en la seva vasta producció tràgica.

Militar de carrera, encara que durant molt poc temps, va emprendre de molt jove una sèrie de viatges que el portaren a les capitals més importants de les corts europees, en contacte amb idees noves i vives, i amb personalitats que n'eren els representants més significatius. El 1774, quan assistia a una dama malalta, va escriure una tragèdia, *Cleopatra*, que va ser representada l'any següent amb un cert èxit, al mateix temps que la farsa *I poeti* (Els poetes). D'aleshores ençà, la seva vocació teatral va poder més que tot. El poeta es va capbussar en l'estudi dels clàssics i es va constituir una base cultural sòlida. El 1787, quan va marxar a França —en va tornar cinc anys més tard a causa de certes intoleràncies de la política francesa de l'època—,

havia ja recorregut bona part del seu camí en el terreny de la tragèdia. A la seva autobiografia precisa les etapes de la composició de les obres. Ho anomena *respiri* (inspiració), *ideazione* (concepció), *stesura* (redacció) i *verseggiatura* (versificació).

Després de l'esbós que va significar *Cleopatra*, la vena creadora d'Alfieri es va obrir al teatre amb *Filippo*. Aquesta tragèdia està inspirada en els esdeveniments dramàtics protagonitzats per Felip II, rei d'Espanya, i el seu fill Carles. Alfieri la va escriure el 1775, però no va ser publicada fins vuit anys més tard. Hi trobem el motiu dominant de la dramaturgia de l'autor: l'aspiració al poder absolut obliga l'individu a dedicar-se a tota mena d'indignitats, àdhuc les més inútils; la seva desconfiança cap els qui l'envolten el tanca dins un aïllament on el seu poder ja no té sentit. Don Carlos, acusat injustament pel seu pare d'atemptar contra la seva vida, és tancat a la presó, on s'assabenta de la mort del seu amic Pérez, assassinat per un sicari del rei. Per altra banda, Don Carlos estima apassionadament Isabel, la segona muller de Felip. No resisteix el dolor que li causen la pèrdua de l'amic i, sobretot, la seva passió amorosa. Se suïcida davant el seu pare i la seva estimada. Isabel el segueix en la mort, mentre que Felip, cada vegada pres més pel terror, es dedica a nous crims. L'obra presenta ja les característiques del que serà tota la tragèdia d'Alfieri: concisió, passions intenses, foscor de psicologies (que sovint esdevé obsessiu).

Polinice apareix el mateix any. La peça està inspirada en *La Thèbaïde* de Racine. La tragèdia proposa de bell nou el tema de l'enemistat entre Polinice i Eteocles. Alfieri modifica els elements principals del mite, tal com s'expliquen en la concepció tràgica grega i els adapta a les noves exigències de l'espectacle. Són, en definitiva, més pròximes a l'esperit melodramàtic que a l'esperit tràgic.

Antigone, escrita el 1776 i publicada el 1783, continua i acaba el cicle tràgic dels fills d'Èdip. Alfieri segueix la trama de Sòfocles, però tria per a personatge central la víctima i no el tirà. Després de sobreviure a la tragèdia de la seva família, Antígona és empresonada amb Argia, la vídua de Polinice. Aquesta, alliberada, aconsegueix reunir-se amb els seus fills. Antígona mor a mans dels esbirros de Creont. Retroem el personatge d'Argia, tendra i comprensiva. La puresa d'Antígona s'expressa de forma concisa i lineal, amb un sentit púdic de l'emoció.

El 1776, l'interès per la tragèdia grega impulsa al poeta a escriure *Agamemnone* i *Oreste*, totes dues segons la tradició clàssica. Però la psicologia de Clitemnestra i Orestes, protagonistes de les dues tragèdies, revela el sistema d'interpretacions de l'autor: Alfieri es mou en l'esfera d'un instint sanguinari, d'un malfat que no es pot evitar. Venjança i delictes s'uneixen i es fan terrorífics amb l'ajuda d'un estil lapidari, martellejat fins a fer-se forçat i voluntariós.

A la primera d'aquestes tragèdies tot concorre a fer de Clitemnestra

l'assassina del seu marit: el retorn d'Agamèmon, la mà insinuant d'Ègist que arma el seu braç homicida, el record de la fi d'Ifigènia. Ni la vacil·lació davant el crim, ni el record d'una vida passada amb l'home que ara es decideix a sacrificar, ni el petit Orestes, ni Electra que intenta aturar el seu braç, no poden alliberar-la a la fatalitat. Només l'ombra d'Ifigènia aconsegueix obrir-se un camí en el seu cor, i aquesta imatge l'empeny al crim.

Quant a les raons d'Orestes, el poeta les agafa pel seu compte en una tragèdia, potser l'única de les d'Alfieri on l'acció acaba per sobreposar-se al discurs poètic. L'heroi, pur i franc, és abatut per la tasca que ha hagut d'emprenre.

Aquell mateix any Alfieri començava una tragèdia d'inspiració ben diferent, que va ser publicada després del 1789. *Don Garzia* repren la llegenda del fill de Cosme I de Mèdici, contaminada per uns detalls que responen al gust de l'època. El clima psicològic és si fa no fa el de *Filippo*, encara que els esdeveniments i el caràcter de l'heroi siguin ben diferents. Una vegada més, el tema central de la tragèdia és el debat entre la tirania, personificada per Cosme, i la llibertat, personificada pel seu fill Don Garzia.

Virginia, escrita el 1777 i publicada el 1783, segueix de prop el relat de Titus-Livi. La peça té un caràcter explícitament polític; la polèmica i l'eloqüència hi prenen part. El tema confronta una vegada més la violència de la tirania i l'aspiració a la revolta que anima alguns dels personatges principals. El sacrifici que el pare vol per l'heroïna per tal que no caigui a mans del tirà treu el poble de l'abjecció on havia caigut; l'impulsa a la insurrecció i a retrobar la llibertat perduda.

El 1777 Alfieri escriu el tractat *Della Tirannide* (De la tirania), que no aconsegueix publicar fins a dotze anys més tard. L'inspiració d'Alfieri obeeix a un alè llibertari que l'impulsa a expressar en forma de poesia unes conviccions polítiques molt arrelades. *Virginia* és exemplar a aquest propòsit pel comportament coratjós del seus herois. *La congiura de' Pazzi* (La conspiració dels Pazzi), que la segueix immediatament, empeny a un estadi més radical la ideologia política d'Alfieri, primitiva però sincera i interessant. El tema és un dels episodis més foscos de la vida política florentina a finals del segle XV. Alfieri es refereix al relat històric així com el presenta Maquiavel a *Histories florentines*; però se'n separa lliurement i hi barreja elements imaginaris que, no obstant això, no compensen l'aspecte artificial del conjunt.

Maria Stuarda, l'única de les seves tragèdies que no hauria volgut abandonar, con el mateix va confessar, és en definitiva una obra menor. El poeta no aconsegueix donar-li un accent viu, alliberar-la d'un clima de psicologia vaga. Escrita el 1778 però publicada el 1789, aquesta tragèdia gira a l'entorn de l'oposició entre Maria Estuard i el seu marit Enric. Al seu voltant graviten uns personatges poèticament més interessants, com el de Bothwell, ministre de la reina, que prepara i executa l'assassinat d'Enric.

Rosamunda, de caràcter històric encara que la imaginació hi tingui un paper preponderant, va ser escrita el 1779 i publicada quatre anys més tard. L'acció és manllevada d'allò que Maquiavel explica de les empreses sagnants de la reina llombarda. L'atmosfera tendeix al melodrama. Els personatges de *Rosamunda* i de *Romilda* assoleixen una dimensió mítica, no sense una poesia íntimista. Una situació complexa provoca un xoc de passions i acaba amb l'assassinat de *Romilda* per *Rosamunda*, als ulls dels dos prínceps enamorats de la malaurada.

Ottavia i *Timoleone*, totes dues clàssiques per les seves fonts i pel tema, foren escrites el 1779 i publicades el 1784. La primera fa referència a l'*Octavia*, erròniament atribuïda a Sèneca perquè estava influïda per les teories i la poètica del filòsof. La segona, en canvi, pren un camí de Plutarc, que idealitza.

Trobem un clima de tragèdia grega a *Merope*, escrita i publicada entre 1782 i 1783, segons la tragèdia de Scipione Maffei del mateix títol.

Aquestes tres obres no representen ni aporten res de nou en el terreny de creacions tràgiques de l'autor. Es diria que Vittorio Alfieri travessa un període de cansament abans de donar la seva obra mestra, *Saul* (1782). Hi reprèn, en uns termes que assoleixen una puresa solemne, el tema ja tractat a *Filippo* i, a continuació en *Don Garzia*, mal resolt des del punt de vista estètic. A la primera d'aquestes obres, la figura del tirà quedava empresonada dins un partit pres de deformació patològica, que feia del rei d'Espanya un foll visionari. A *Don Garzia*, aquesta figura es reduïa a la d'un petit intrigant.

A *Saul*, Alfieri es recolza en diversos trets psicològics. L'heroi assoleix una vegada més els límits de l'obsessió, però precisament en els moments més exasperats pren una dimensió en profunditat, única i típica dels personatges de les tragèdies d'Alfieri. El gran rei de la Bíblia esdevé un ésser malfiat i agitat, que solament tem perdre la seva força, és a dir, el ceptre reial de qual està tan orgullós fins a desafiar la voluntat divina. Veu que el seu poder està contínuament amenaçat i no dubta en cometre tota mena d'excessos per protegir-lo. Però assoleix la grandesa quan no tem pas presentar-se davant Déu, amb tot l'orgull de la seva voluntat, contra la qual la mà de Déu només pot alçar-se debades. En la contradicció íntima entre pensament i voluntat que es forma en ell, es manifesta un component profundament patètic. Rebel a la voluntat divina i obsedit pels esperits malignes, Saül persegueix David, que abans havia protegit i que havia promès a la filla preferida, Michol, a qui envia ara a l'exili. David torna al camp hebreu per ajudar el seu poble que combat contra els filisteus. Durant aquest temps Saül, pres dels remordiments, intenta alliberar-se de la seva gelosia obsessiva i confessa el seu turment al ministre Abner. David apareix a la seva tenda i després d'haver-lo interrogat, Saül sembla que reconeix la seva innocència. Però tot això és de curta durada. Ben aviat, el

rei es troba pres de sospites i de visions, mentre que David intenta debades asserenar-lo amb el seu cant (i aquí, en els himnes de David, Alfieri assoleix el lirisme més elevat i melodiós). Saül intenta matar David, després va en contra de tothom i s'acarnissa cruelment contra els que considera traïdors. El primer és el sacerdot Achimelech, només culpable d'haver salvat David en altre temps. Entretant, la batalla és terrible, i Saül cerca debades la mort. Dels seus fills, només Michol se n'escapa. Content de veure-la sana i estàlvia i de no haver estat doblegat per la voluntat de Déu, Saül se suïcida, mentre que els filisteus sembren la mort en el camp hebreu.

Amb aquesta obra, Alfieri arriba a un vigor teatral ple i a una representació plàstica dels personatges. Eleva el llenguatge parlat a la tensió dramàtica sense que perdi, aquesta vegada, espontaneïtat i versemblança. En una factura nova, el vers tradueix fidelment el pensament del poeta, dóna un so vigorós, carregat de passió. Aquesta passió que (pel fet del protagonista i de la seva follia) sacsegen els herois amb un deliri que esdevé l'eix de la seva existència.

Amb *Agide*, el camp d'interès d'Alfieri és de bell nou el món clàssic. Escrita el 1784 i publicada cinc anys més tard, la tragèdia veu aquesta vegada el tema polític ofegat per la oposició de caràcter personal entre Agis i Leònidias. Aquí, la psicologia substitueix la ideologia. L'individu culpable d'haver atemptat contra la llibertat és combatut i vençut, no en nom de la llibertat sinó per la substitució d'un abús de poder per un altre. Després de l'explosió poètica de *Saul*, Alfieri es dóna una pausa abans de concloure la seva gran època teatral amb *Mirra* i els dos *Bruto*.

Segons Mario Fubini, *Mirra* (1784) ha de ser considerat com el darrer exemple de la poesia tràgica d'Alfieri. Lliure ara ja de tot impuls ideològic —constant gairebé obsessiva de la seva poètica—, Alfieri pot deixar parlar la seva veritable naturalesa d'artista i aquest extens poema d'imaginació que són les *Metamorfosis* d'Ovidi. Enamorada del seu pare, Mirra viu en el malson d'aquest sentiment culpable i no aconsegueix deslliurar-se'n, encara que oposi el matrimoni a l'amor. La tristesa i l'angoixa que té la jove són interpretats com el símptoma d'una malaltia estranya. Mirra espera guarir-se en acceptar casar-se amb Pereu, però durant la cerimònia, es rebel·la i, impulsada per la gelosia, llança un doll d'invectives contra la mare. Amb el seu pare, que li demana el per què de la seva actitud, Mirra deixa escapar la veritat. No resisteix més a la desesperació, se suïcida tirant-se sobre l'espa-sa del seu pare. L'estructura lineal té com a base el desbordament d'un sentiment molt intens, horrible i alhora innocent, on l'autor concreta el seu temperament reaci a tota forma de vida social. La seva heroïna és perfectament convincent en el seu dolor, una criatura esqueixada per la tempestat que se l'emporta i que, alhora, es la seva raó de viure.

Les tres darreres tragèdies d'Alfieri, escrites entre 1784 i 1787, segons la tradició històrica romana, ofereixen al poeta no només material narratiu

—amb evidents aspectes polítics— sinó també un aprofundiment psicològic relatiu al contrast entre sentiment i moral.

Sofonisba (1784) segueix el relat de Titus Livi ja molt explotat pels autors de tragèdia; aquí es transforma en noble competició entre els quatre protagonistes. La funció poètica sobrepassa la veritat històrica. Sofonisba, Sifax, Masinissa i Escipió, que es disputen el dret a la llibertat i a la vida utilitzant totes les armes que posseeixen, aquí són presentats amb una increïble magnanimitat.

Bruto primo (Brutus primer), 1786-1787, reprèn també Titus Livi. La tragèdia va de la mort de Lucrecia a la revolta del poble romà, de la fundació de la república a la conspiració a favor de Tarquini, de l'arrest dels conjurats, entre els quals hi ha el fill de Brutus, a la seva condemna. Tot això en una atmosfera de gran espectacle teatral ofert com un himne a la revolució. El marc és estilitzat al màxim. Els episodis se succeeixen a un ritme trepidant, que no tolera ni pauses ni incerteses. Alfieri, amb grandesa de visió, narra el curs d'aquest moment culminant de la història romana. A les grans escenes de conjunt, el poble, els soldats i els senadors es mouen a un ritme que recorda el Shakespeare de *Coriolà* i de *Juli Cèsar*, però no obstant això *Bruto primo* no aconsegueix trobar l'anàlisi històrica ni la intenció crítica. El to retòric dels diàlegs, fins i tot en els moments de màxima intensitat, traïx l'autor. Malgrat aquestes mancances, es pot considerar que assoleix la finalitat de consagrar una obra vibrant al poble romà, a Brutus, a Collatinus i a tothom que la va defensar. Acostant el nom antic de Roma i el de George Washington, l'heroi de la revolució americana, completament nou, Vittorio Alfieri dedicava una vegada més el seu talent a la llibertat.

A *Bruto secondo*, del anys 1786-1787, dedicat al poble italià futur, dramatitza la conspiració contra Cèsar, n'exposa la missió i descriu el moment històric que va viure aleshores el poble de Roma, incapaç d'explotar després de la mort del tirà. En aquesta tragèdia hi manca el moviment de *Bruto primo*. La figura del rebel és presentada en termes gairebé psicològics; insegur de participar en el complot a causa del deute personal de gratitud filial que el lliga al dictador. Els altres personatges no tenen color ni relleu. L'acció és gairebé inexistent. La voluntat ideològica destrueix la unitat de la tragèdia que, en substància, és un document.

A una desena d'anys de distància, Vittorio Alfieri va voler experimentar altres formes dramàtiques. Va escriure un feble melodrama d'inspiració euripidiana, *Alceste secondo* (1796-1798) i sis comèdies de caràcter polític i al·legòric que revelen el canvi d'actitud del poeta cara al món i a la societat. L'experiència dramàtica de la invasió francesa, que acaba el 1792 amb la destrucció de casa seva i amb la seva fugida, que conta en la seva *Vida*, condiciona aquest darrer període creador del poeta, que abandona tota intenció ideològica per fer-se instrument d'un moralisme convencional,

traint l'alè llibertari de la seva joventut i donant pas a un constitucionalisme acomodaticí.

Les passions d'Alfieri quedaven gairebé sempre abstractes. Rarament conquistaven el públic; això només passava gràcies a l'art d'un gran intèrpret. Sovint hi domina l'artifici i, amb ell, una exposició de to despresa, encara que recorri a una teatralitat resolta. Els caràcters semblen sumaris i unilaterals, preestablerts segons els esquemes de la comoditat. No és per atzar que en els teatres italians s'abandoni o es defugui Alfieri, malgrat la seva glòria indiscutible de poeta tràgic nacional. El seu temperament queda tancat en un particularisme piemontès. Alfieri apareix als espectadors italians com un cas de lligam a ell mateix, ombrívol i al·lucinat, que per moments toca la felicitat de la creació artística però que encarna el fracàs d'un esforç que vol donar al país una forma de tragèdia capaç d'engendrar una simbiosi entre l'escena i el platea.

Apèndix: El teatre espanyol del segle XVIII per Maria Beneyto i J. Francesc Massip

Un prejudici comú assimila el teatre espanyol del segle XVIII amb un desert de genis on a penes floriren raquíticament uns quants esperits il·lustrats. El primer èxit autèntic del teatre neoclàssic, no obstant, no s'assoleix fins que, iniciada la següent centúria, *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín obté l'aplaudiment del respectable públic madrileny, mentre que el triomf més gran en els escenaris durant tot aquest període és una comèdia de màgia, avui oblidada, de José de Cañizares.

Resulta obligat insistir en l'escassa importància dels textos en els espectacles de l'època; basta recordar, simplement, l'observació de Bernardo Iriarte, el 1767: «Se puede considerar la representación de nuestras comedias como un mero pretexto para sainetes i tonadillas». Un públic bullangós i avalotador s'acaramullava durant tres o quatre hores, des de les 2'30 o les 3 de la tarda a l'hivern, i des de les 4 a la primavera i a l'estiu, en coliseus descrits per Jovellanos com a roïns, estrets i incòmodes. Els espectadors anaven en to de gresca i no feien gala precisament de la bona política que recomanaven les ordenances, ans prorrampien en galanteries al galliner de les dones, o insultaven a pler els còmics, o es llançaven entre ells avellanets i pells de taronja, mentre trafegaven els refrescos d'aiguamel espiciada adquirits a les *alojeras* de l'extrem del pati. Atrets pels pregoners dels pobles a cops de tabal, o, a les ciutats per bròfecs cartells estratègicament situats —que, a finals del segle XVI, havia posat en circulació el còmic granadí Cosme de Oviedo—, feien valer els seus gustos sobre actors i assumptes amb espontània violència, es trencaven de riure amb les improprietats de l'escenografia i aplaudien sorollosament l'aparat de maromes i escotillons de la rudimentària i atractiva tramaioia.

Aquest quadre explica, més que cap altre punt de partença, tant l'estructura de l'espectacle com la resistència popular als ingenus i benintencionats plantejaments didàctics dels autors neoclàssics. Els il·lustrats constituïren una exigua dula social, mentre el poble romania aferrat al seu folklore, als seus romiatges i a les seves supersticions, auspicades interessadament per l'Església. L'espectacle s'iniciava generalment amb una *Introducció* o *Loa*, que podia contenir un comentari sobre el treball dels còmics o una dedicatòria, i estava orientada a guanyar la benevolència de l'intempertu auditori. Continuava amb la *Primera Jornada* de la comèdia, però entre aquesta i la segona s'intercalava un *Entremès*, anomenat sovint *Trullo*, d'estil tradicional i groller, que fou substituït, a partir de 1780, per la *Tonadilla*, amb la qual, de fet, s'alternava feia temps. Entre la *Segona* i la *Tercera Jornada* s'embotia un *Sainete* o entremès líric abans que s'imposés el sainet modern, codificat per Ramón de la Cruz, autor que comptava amb l'enorme favor popular i al qual els il·lustrats acusaren de retardar l'adveniment de l'estètica neoclàssica. Després de la *Tercera Jornada*, la representació es cloïa amb un *Fin de Fiesta* on l'animada música i el ball jugaven un paper decisiu.

Tot i que en principi pervivia el teatre calderonià, aquest aniria sofrint, al llarg del segle, un procés de desprestigi paral·lel a la nova tirania dels gèneres populars. Les obres de major arrelament són les anomenades *Comedias de magia*, on la truculència i la vistositat són els elements característics. Així, el 7 de novembre de 1716 s'estrena al Teatro del Príncipe *El asombro de Francia*, *Marta la Romarantina*, de José de Cañizares (que gaudí de continuacions com *El asombro de Jerez*, *Juana la Robicortona*, estrenada pel mateix autor el 1741).

Però també el *Teatre religiós* frueix, a principis de segle, de l'èxit en cartell, per raons semblants a les del gènere abans esmentat, enlluernat el públic sobretot amb la vida de sants miraclers.

Altres gèneres foren la *Comedia heroica*, que incloïa focs d'artifici i incendi de goleta (el 24 de febrer de 1797 fou representada d'aquesta forma a Màlaga, l'obra del prolífic Cañizares *Carlos V sobre Túnez*); la *Comedia del figurón*, de tradició barroca, sàtira de personatges ridículs que suscitava la hilaritat del públic; temes de *guapos* i bandolers, comèdies mitològiques i d'aventures, etc. A tot això caldria afegir el *Drama en música*, que cristal·litzà en les castisses sarsueles, airada resposta nacionalista a la preferència per l'òpera de Felip V i la seva esposa italiana.

Contra aquesta dictadura popular de la sal grossa i la fanfàrria s'alcen el límpids, artificials i exquisits preceptes dels seguidors de la *Poètica* de Luzán, llibre editat per primer cop el 1737 i inspirat principalment en fonts greco-llatines (Aristòtil, Horaci, etc.). Racine serà el model més admirat pels autors neoclàssics, i Juan de Trigueros en traduí, el 1752, *Británico*, mentre Llaguno y Amírola realitzà una excel·lent versió d'*Atalia* (1754).

El 1753, amb *Ataúlfo* de Montiano, sorgeix l'interès pels motius de tradició hispànica, gènere que tindrà un dels seus més brillants exponents amb *Guzmán el Bueno* (1777) de Nicolás Fernández de Moratín, i amb el qual es donarà a conèixer Cadalso (*Don Sancho García, conde de Castilla*, 1771). Però la tragèdia neoclàssica culmina, com és sabut, amb *La Raquel* (1778), l'obra més celebrada de Vicente García de la Huerta, que va escriure, a més, *La fe triunfante del amor y cetro* (adaptació de *Zaïre* de Voltaire, de l'any 1784), i *Agamenón vengado*, l'any 1778. I encara que «no importa a nuestro intento el saber los principios de la comedia, que aun en tiempo de Aristóteles eran oscuros e inciertos», com escriu Luzán, foren aquests exercicis d'humorisme lleuger i crític els fruits més assaonats del teatre culte divuitesc, arribant a voltes a competir en aplaudiment amb el popular.

Leandro Fernández de Moratín, seguint a Molière, estrena el 1790 *El viejo y la niña*, però la peça que simbolitza millor l'estètica neoclàssica és, sens dubte, *La Comedia Nueva o El Café*, (1792). Aquestes obres volgueren presentar-se al públic declamades de manera pausada, rítmica i harmoniosa, en oposició als histriònics esgarips de l'actor del teatre popular. Però la reputació d'aquest gremi no va merèixer mai les benediccions de l'Església. El pare Simón López, a la seva calumniosa obra *Pantoja* (1790), imagina la faràndula «revueltos ellos con ellas, casados y solteras, sin otro lazo ni conexión que los una, por lo regular, sino es la vil profesion que han abrazado y el sórdido interés que buscan».

Apèndix: El teatre català del segle XVIII per J. Francesc Massip

La dita «és aquí que fan comèdia?» que el visitant barceloní etziba quan algú de confiança li obre la porta, prové de les funcions de «sala i alcova» que tenien lloc en les cases particulars d'aristòcrates, burgesos i menestrals durant el segle XVIII i bona part del XIX, en les quals es representaven peces en català, proscrietes dels teatres públics o oficials. En aquestes manifestacions dramàtiques privades, realitzades per companyies d'aficionats, hem de cercar un dels punts d'arrencada de la recuperació del nostre teatre, en un moment on fins i tot alguns insignes il·lustrats catalans consideraven llur idioma «provincial y plebeyo, muerto para la república de las letras». Poc imaginaven que l'arcana llavor popular, gelosament conservada i conreada, tindria prou empenta com per superar les seves pròpies limitacions i desembocar anys a venir en produccions de més alta volada.

I és que el segle XVIII, marcat per la pregona repressió cultural i política en els Països Catalans sotmesos a la dominació borbònica, és una època on el teatre esdevé el gènere més fidel a la tradició, que sap desafiar les reials cèdules que prohibien les representacions en la nostra llengua.

L'espectacle popular de tema religiós segueix produint-se arreu, mantenint tot sovint les tècniques d'escenificació medieval, si bé entra en un procés de fixació escrita o de reelaboració a partir de la transmissió oral ben engiponada amb els nous esquemes dramàtics —primer barrocs, després neoclàssics— que tendeixen a rebaixar el tradicional component meravellós i sobrenatural. Així s'esdevé amb les inveterades Passions, el text de les quals arranja Fra Antoni de S. Jeroni, versió de gran popularitat, publicada el 1773, que encara se segueix en la més autèntica de les representacions

vivents: la Passió de Verges. Semblantment succeïa en els drames nadalencs i, en especial, els hagiogràfics que fruïren de gran predicament.

Però és en l'entremès burlesc i en els sainets satírics on s'adquireix major espontaneïtat i fluïdesa dramàtica. Es tracta de peces breus i còmiques, hereves d'un gènere antiquíssim, la farsa, que com els *exodia* i les atel·lanes romanes, s'intercalaven en els entreactes, inicis o cloendes de les grans representacions (òbviament en espanyol) però que, segons Moratín (que aprengué i escriví en català durant la seva estada a Barcelona) sovint eren més valuoses que l'espectacle oficial al qual farcién. Tant els temes com els personatges que presenten pertanyen a tipus paradigmàtics del teatre universal, i això facilità que s'adoptessin en una altra nova forma espectacular: el teatre d'ombres, iniciada el 1786 al carrer Ample.

El teatre culte, és a dir atent als nous esquemes estètics del Segle de les Llums, únicament pot produir-se a l'illa de Menorca que entre 1713 i 1783, sota la sobirania britànica, manté el català com a idioma oficial, s'allibera de la feixuga influència barroca castellana i s'obre als corrents neoclàssics i pre-romàntics d'arrel anglesa i germànica. Figura cabdal és Joan Ramis i Ramis (1746-1819), batxiller en filosofia, doctor en arts liberals i graduat en dret a Avinyó, humanista i dramaturg, autor de tres tragèdies (*Lucrecia*, *Arminda* i *Constància*) i una tragicomèdia (*Rosaura o el més constant amor*) en les quals, amb tremp, transporta a la llengua catalana els alexandrins apariats del neoclassicisme francès. Amb *Lucrecia* (1769), drama en cinc actes sotmès a les rígides tres unitats, presumptament clàssiques, de lloc, temps i acció, Ramis assoleix el grau màxim de perfecció en l'ús ferm i elegant de la llengua literària i en el tema de l'honor conjugal, la defensa de la llibertat i l'atac contra la tirania, que preludeja *La Marquesa d'O*. (1810) del romàntic alemany Heinrich von Kleist. Al teatre de Maó, construït pel virrei britànic, s'escenificaren tant les seves obres com les traduccions de Molière, Beaumarchais, Goldoni i Metastasio fetes pels escriptors del seu cercle. Traduccions i adaptacions semblants sovintejaren en l'altre nucli de cultura catalana lliure del jou hispànic: el Rosselló, a l'entorn de dos cercles d'especial vigoria: la Universitat de Perpinyà i la vila de Tuïr.

LA NOVA MORAL AL TEATRE

De Molière a la Revolució

Molière

A Itàlia el moviment que, després del redescobriment de Plaute, s'havia desenvolupat en favor de la resurrecció del teatre profà, havia conegut dues etapes fonamentals: la comèdia d'inspiració plautiana, en llengua i en dialecte, i la comèdia improvisada. La situació històrica va fer difícil, en aquest país, la possibilitat de noves creacions autònomes. L'evasió a França de les millors companyies de comèdia improvisada coincideix amb les primeres creacions de Molière. Unes i altres van ser acollides per la Cort i protegides per Lluís XIV fins que el rei va caure sota la influència de Madame de Maintenon i de la facció beata. Les companyies d'improvisadors feien llargues estades a França de feia decennis, afavorides alhora pels Medicis aliats dels Borbons, per l'italianisme que regnava en aquella època i pel gust del públic. Però va ser cap a la meitat del segle XVII que, sota l'efecte de l'agreujament de les condicions de vida i de llibertat a Itàlia, les estades van esdevenir èxodes definitius, fins al punt que les companyies es van afrancesar progressivament.

El 30 de juny de 1634, gràcies a l'herència materna que son pare li dona, el jove Molière, pseudònim adoptat per al teatre per Jean-Baptiste Poquelin, nascut el 1622 a París, es troba en possessió del mínim indispensable per fundar l'Illustre Théâtre amb Madeleine Béjart i altres amics. Després d'un desgraciat començament a París (a causa del qual Molière va anar a la presó per deutes d'on va sortir gràcies a la intervenció financera de son pare), la companyia reprèn les seves activitats a partir de 1645, però a províncies. Són tretze anys d'experiències diverses i tumultuoses. Final-

ment, el 24 d'octubre de 1658 el grup representa al Louvre, en presència del rei, *Nicomède* de Corneille. Així comença la veritable activitat creadora de Molière que acompanya la de la seva companyia, de la qual és alhora director i primer paper còmic. Aquesta activitat es perllongarà sense interrupció fins a la mort de Molière, el 17 de febrer de 1673, durant la quarta representació del *Malade imaginaire* (El malalt imaginari), el paper principal del qual representava i que va voler continuar interpretant tot i que patia una greu malaltia.

Molière va dur a bon terme un treball d'anàlisi i de vivisecció de l'estructura social que els còmics italians havien encetat en crear les màscares. Va poder anar més lluny. En va treure totes les conseqüències i una moral clara. Va expressar l'estat d'ànim i la força d'intel·lecció de la classe burgesa que, a França, s'havia desenvolupat àmpliament, gràcies a la seva aliança amb la monarquia absoluta per alliberar-se del control de les oligarquies aristocràtiques. Lluís XIV havia assumit la plena responsabilitat d'aquesta orientació; en conseqüència, havia afavorit la cultura que en sorgia i havia ofert a París aquest floreixement del teatre, de les ciències i de les lletres que hem anomenat el Gran Segle. En el sentit més ampli del terme, es pot dir que Molière és un fill típic de la burgesia. Son pare gaudia d'una posició social respectable i acomodada, gràcies al seu comerç de tapisseria, pel qual havia obtingut l'any 1631 l'honor (heretat de son germà Nicolas) de considerar el rei com a client seu. L'educació de Jean-Baptiste i la seva formació cultural, degudes a un col·legi jesuïta, foren d'un excel·lent nivell. Estava familiaritzat amb el llatí i amb l'italià (aquest darrer també gràcies a les representacions dels comedians italians), és a dir, amb Plaute i amb la producció italiana del segle XVI i de la primera meitat del segle XVII. Es pot dir el mateix de l'espanyol, o com a mínim de les obres del *Siglo de Oro* més populars a França i a Itàlia. La complexitat d'aquests antecedents forçosament havia de ser més important per a ell que les comèdies franceses de l'època: *Le menteur* (El mentider, 1643) de Corneille que reprenia esquemes i invents espanyols; les obres de Jean Rotrou (1609-1650) i *Le pédant joué* (El pedant burlat, 1654?) de Cyrano de Bergerac, dos autors italianitzants i plautians, sense gaire originalitat, tot i que trobem en les seves obres moments d'inspiració i efectes feliços. D'altra banda, Molière modifica poques vegades els temes clàssics de la comèdia, en tot cas en allò que fa referència al desenvolupament de la intriga. Sovint, s'inspira directament en models preexistents. No dona importància a la peripècia que, com és habitual, ens mostra com un amor contrariat triomfa dels obstacles, i en canvi aprofundeix en els caràcters. En les seves obres l'esperit és allò que apareix nou de trinca, de vegades de manera fonamental. Tant pel que fa al sentit moral que el sosté i que l'inspira, lluny això sí de l'honor medieval i espanyol (que Molière no dubta a criticar severament), com per la moral escolàstica, o com per la veritat que resti-

tueix als personatges, situant-los deliberadament en actituds quotidianes i prosaïques, fins i tot quan són mítics com en el *Dom Juan* (Don Juan) o en l'*Amphitryon* (Amfitrió).

Obligat a canviar de nom per la mala fama que tenia l'art còmic, perseguït per una aristocràcia i per un clergat d'allò més retrògrades (no va ser per atzar que li van refusar la extremaunció i l'enterrament en lloc sagrat; era la regla pel que feia als actors), estretament dependent del favor del rei i també del públic, Molière va haver de cedir sovint a les exigències dels que li permetien exercir la seva professió d'actor-autor. És per això que la seva obra, abundant, es desenvolupa en tres direccions a la vegada. La primera és la de conquerir tota mena de públic amb una comicitat deliberada i mena directament a la farsa. La segona, que limita sovint amb la primera, passa de la paròdia a la sàtira i aquesta sàtira no coneix gairebé mai el fre (només en el cas del *Tartuffe* les protestes van obligar Molière a fer un final conformista). La tercera és la de les pastorals, comèdies-ballets escrites per a la música de Lulli, destinades gairebé exclusivament a la Cort i a les quals Molière aporta una cura artesanal, entre altres causes perquè els seus dons no aconseguen desplegar-se en el lirisme necessari en aquest cas.

Quan Molière i la seva companyia es van presentar per primer cop a la Cort, va suplicar al rei «molt humilment de trobar agradable que li donés un d'aquests divertiments menors en què havia adquirit una certa reputació i amb els quals divertia les províncies: *Le Docteur amoureux* (El doctor enamorat)». L'èxit va ser d'aquesta farsa, probablement interpretada per Molière en el paper de Doctor, i no pas a la tragicomèdia de Corneille que era el plat fort de l'espectacle; i va ser, doncs, a la farsa que Molière va deure la seva carrera.

En el registre de La Grange trobem els títols de moltes altres farses interpretades per la companyia de Molière, primer a províncies i després a París; no se n'ha conservat cap i per tant no podem establir quines eren obres de Molière i quines eren atribuïbles a altres autors o revelen un canemàs ja existent i d'ús comú a l'època. Entre les que podem considerar que són de Molière, alguns esmenten *Le Docteur amoureux* (El doctor enamorat), *Les Trois Docteurs rivaux* (Els tres doctors rivals), *Le Docteur pédant* (El doctor pedant). Donneau de Visé a les *Nouvelles* (Notícies) de 1663 escriu: «Molière va fer farses que van tenir més èxit que les altres i que foren estimades a totes les ciutats molt més que les d'altres comediant». El sever i auster Boileau, en principi de la grolleria de la farsa i a determinades grolleries de Molière, que creia dignes de Tabarin, lamentava, això no obstant, «que s'hagi perdut aquella comedieta del Doctor enamorat» i admetia que «sempre hi ha alguna cosa destacable i instructiva en les seves obres més mínimes».

L'any 1731, Jean-Baptiste Rousseau va trobar un manuscrit que contenia *La Jalousie du Barbuillé* (La gelosia del potiner) i *Le Médecin volant* (El

metge volador), però Rousseau va creure que aquestes dues farses no eren dignes de Molière, degut a la seva rudesia i a l'estil sumari. Viollet-le-Duc que va publicar el 1819 la primera edició completa de les obres de Molière, va descobrir a la biblioteca Mazarine un lligall manuscrit que contenia les dues farses en qüestió «amb una vella escriptura» com es diu en el prefaci anònim. Viollet-le-Duc va ser el primer a atribuir-les a Molière, però encara avui en dia, l'atribució és incerta. Probablement són adaptacions del canemassos de la *commedia dell'arte* (que Molière va conèixer a París quan triomfava a l'Hôtel de Bourgogne i després durant les seves peregrinacions per províncies), escrites amb pressa i exclusivament per a un de la seva companyia, sense veritable aplicació de memòria per un actor. Un argument important a favor de l'atribució a Molière és el fet que trobem escenes i rèpliques de *La Jalousie du Barbouillé* al final del *George Dandin* igualment com retrobem *Le Médecin volant* a *L'Amour médecin* (L'amor metge) i a *Le Médecin malgré lui* (El metge a garrotades). Sigui com sigui, aquestes farses poden considerar-se com un document preciós del pas de la *commedia dell'arte* al gran teatre còmic francès, com la transmissió directa i evident de les tradicions populars i com un testimoni sense equívocs de la formació del personatge inventat per Molière, a partir de les màscares de la comèdia improvisada. Els temes, els tipus, els *lazzi*, els guionsvestiments, les situacions de les dues farses són moneda corrent als guions italians. A través de moltes manipulacions *La Jalousie du Barbouillé* es vincula a la quarta novel·la de la setena jornada del *Decameró*. Per altra banda, coneixem el títol de nombroses farses que tenen el mateix argument que *Le Médecin volant*: ens queda el record d'una d'aquestes, obra de Boursault, així com del *Médecin volante*, guió de Dominique.

La primera comèdia que, en tot cas, podem atribuir a Molière és en vers i data de 1655: *L'Étourdi* (L'atabalat). Fonts directes: *L'Inavvertito* de Beltrame i una adaptació que en féu Quinault. *L'Amant discret ou le Maître étourdi* (L'amant discret o el mestre atabalat, 1654). La comèdia només aspira a divertir, com una finalitat per ella mateixa, a través de l'habitual amor contrariat. L'élie estima l'esclava Célie, i el seu criat Mascarille (interpretat per Molière) intenta ajudar-la amb els embolics més variats i sorprenents que sempre fracassen per l'atabalament del jove, fins al moment que es descobreix que Célie no és una esclava, sinó la filla de l'amo que servia i la història acaba amb un casament just. L'esperit de la *commedia dell'arte* omple aquesta obra. El criat excel·leix en troballes enginyoses i l'enamorat en estupideses genials. El joc de l'astúcia i de la ximpleria es repeteix, sovint de manera mecànica, durant els cinc actes: i com tota repetició que no es preveu, està destinada a fer riure cada cop. Naturalment, a l'obra abunda el paradoxal i l'inversemblant. Teatralment, la intriga funciona de meravella. Es manlleven a la *commedia dell'arte* molts

lazzi i expressions acolorides. El criat domina tota la situació: es dedica amb cos i ànima a fer triomfar el seu esperit inventiu.

La primera representació del *Dépit amoureux* (El despit amorós) va tenir lloc a Béziers l'any 1656 i la seva estrena parisenca va ser l'any 1658. En substància, aquesta comèdia no s'allunya del model adoptat abans, però Molière l'afina, li dona distinció i elegància. Podem considerar com la seva font més immediata la comèdia de Secchi *L'interesse* (L'interès, 1581) o un canemàs que en deriva. Aquí encara, el record de la *commedia dell'arte* és molt viu, tant pel que fa a les escenes, com als *lazzi* i als tipus. Molière assoleix un gran encert en l'expressió polida i harmoniosa, com de costum més escènica que no pas literària. La base de la intriga és la substitució de persones. Valère creu que està amb Lucile però és sa germana la que ha estat introduïda a la cambra. Aquesta germana és coneguda amb el nom d'Ascagne i amb vestits d'home perquè, d'ençà de la seva infantesa per raons d'interès la fan creure del sexe masculí. Els equívocs se succeeixen fins que tot s'aclareix i se celebren els casaments de Valère amb Ascagne-Dorothée, d'Eraste amb Lucile i de Gros-René amb Marinette, una parella d'aquests criats entre els quals, un cop més, Mascarille es distingeix per la seva intel·ligència i esdevé el *deus ex machina* de la peripècia. És una típica comèdia d'intriga a la qual no falten trets satírics (contra els pedants), d'un tast nou.

Amb *Les Précieuses ridicules* (Les precioses ridícules, 1659), Molière s'endinsa en un camí del tot nou i, en cert sentit, revolucionari: la sàtira de costums i de persones estrictament actuals, sàtira que no estalvia els cops i que es dirigeix cap a una presa ben evident, de manera que el públic en pren consciència. En aquell temps a París es creaven salons literaris i mundans, el costum dels quals encara no ha desaparegut. Era moda, a l'època, una mena de novel·les alhora exòtiques i eròtiques, escrites amb un llenguatge rebuscat i pompós. En aquest gènere excel·lia la senyoreta de Scudéry. Molière imagina que dons gentilhomes són tractats amb desdeny per «dues precioses», fundadores d'un saló de províncies, còpia dels il·lustres exemples parisencs. Els dos gentilhomes donen instruccions als seus criats Mascarille i Jodelet, astuts i sobretot al corrent de la moda, per tal que es presentin a casa de les precioses i es facin passar per marquesos de pas, ben introduïts en el bell món parisenc i al corrent del bon to. Els criats ho fan i encanten les dues dames pel seu llenguatge grotescament preciós i barroc. Això fins que els dos gentilhomes intervenen per desvetllar l'enganyifa cruel i fer caure les dues precioses en el ridícul més gran. El rei sostenia obertament les intencions d'aquesta sàtira que, això no obstant, va ser poc apreciada per les seves víctimes. Els salons de l'època eren poderosos i van fer sentir amb duresa la seva opinió (sembla fins i tot que hi va haver una prohibició temporal). Molière va presentar batalla en nom del natural i va obtenir el ple favor del públic. Es va adonar que si s'acostava a la

realitat quotidiana del món en què vivia, es trobaria a ell mateix, amb les seves inquietuds i la seva comprensió de la vida: *Les précieuses ridicules* només tenia un acte, i en prosa, de tema quotidià i això no obstant, va significar l'afirmació ben clara d'un gust, del gust en general; és un testimoni en favor de la simplicitat i de la sinceritat, erigides en regles de vida. Molière posa en relleu la força del seny i dona a la burgesia consciència de la seva dignitat, tot satiritzant la mania, ja característica de la burgesia, de semblar antiburgesa. La construcció teatral s'allibera del convencional i roman ben sòlida, i el llenguatge dramàtic es vincula directament al llenguatge parlat.

L'assaig desgraciat que va ser *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* (Don Garcia de Navarra o el Príncep gelós, 1661) és un exemple de la inutilitat de les temptatives dutes a terme per Molière per sortir del còmic, el gènere més adequat al seu temperament amargament humorístic.

Una altra obra en un acte, formalment més aviat fàcil, desplaça l'atenció sobre el caràcter monomaniàtic que, a partir d'aquest moment, tindria la gelosia, tant a causa de la humiliació que fa patir als sentiments més secrets, com a causa de l'insult públic que representa. *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (Sganarelle o el cornut imaginari, 1660) inaugura la sèrie de comèdies que s'inspiren en el drama-clau de la institució familiar, sobre la qual reposa la vida comuna. Aquest llarg seguit de traïcions, imaginades, perpetrades o patides no s'ha interromput fins als nostres dies. Aquest tema és típic i dominant a través dels segles, central en la vida quotidiana de la parella. Molière, en casar-se amb Armande Béjart, va tenir en aquest terreny dures i humiliants experiències personals que li van pesar i el van oprimir sense cap mena de dubte. Es trenca així l'esquema de Plaute, del Renaixement i de la comèdia improvisada, segons el qual, els amors víctimes d'obstacles i equívocs acaben triomfant i se segellen amb noces com cal. En les comèdies de Molière trobem sovint els dos motius barrejats però, psicològicament, allò que compta és l'obsessió de ser traït. La farsa del cornut imaginari es limita a un malentès aclarit, però serveix per il·luminar la manera com els elements de la realitat són trastocats i falsejats per l'ombra de la sospita.

L'Ecole des maris (L'escola dels marits, 1661) apareix com un primer esborrany, encara groller i sumari de *L'Ecole des Femmes* (L'escola de les dones, 1662), obra acabada i complexa en la qual Molière aprofita les seves dots còmiques per dibuixar una ciència dels homes i de la vida. La situació, un cop més, és característica de la *commedia dell'arte*: un vell (Sganarelle i Arnolphe recorden Pantaló i el Doctor), tutor d'una noia, vol casar-s'hi. La noia és festejada per un jove enamorat que acaba guanyant la partida. El vell és humiliat i derrotat. A la *commedia dell'arte* els vells apareixen sovint àvids del patrimoni de les seves pupil·les. o com a mínim, de la seva joventut. Aquí, per contra, són personatges humans, sincerament enamo-

rats i afligits pel pes dels anys, per la por de les banyes. I, naturalment, cada cop són sacrificats. *L'escola de les dones* viu sobretot pel contrapunt delicat i de vegades patètic entre Arnolphe i Agnès. Arnolphe ha educat la seva pupil·la, una flor virginal, reclosa lluny de les mirades dels éssers humans que no siguin ell, o gairebé, amb la finalitat de reservar-se-la i assegurar-se la seva obediència i la seva fidelitat. Falsa ingènua, Agnès decideix escapar d'aquest destí i està disposada a caure en braços d'un marit jove i bell. L'eficàcia humorística d'aquest contrast s'accentua i assoleix una exasperació paradoxal pel fet que Arnolphe esdevé el confident del jove Horace, qui (ignorant la seva qualitat de tutor) s'acarnissa a informar-lo del seu amor per Agnès, amor cada cop més feliç i compartit, malgrat els paranys que li posa l'esquerp guardià de la noia. La intriga ja no compta. Compten les relacions psicològiques, i més que res el sofriment, el turment d'Arnolphe, el seu amor que creia pagat a tornajornals i que veu traït, la seva gelosia furiosa i impotent. Compta la temptativa patètica a què es lliura Molière (a través de Chrysalde, amiga íntima d'Arnolphe) per fer inofensiu l'espectre de les banyes, per reduir-lo a proporcions més modestes, contra l'opinió corrent de la societat.

CHRYSALDE:

És un fet estrany que amb tantes llums
us espanteu sempre d'aquestes coses,
que fixeu en això la felicitat sobirana,
i no concebiu al món un altre honor.
Ser avar, brutal, bergant, dolent i covard,
no és res, a parer vostre, al costat d'aquesta taca;
I s'hagi viscut com s'hagi viscut,
s'és home d'honor si no s'és cornut.
Si ens ho mirem a fons, per què voleu creure
que la nostra glòria depèn d'aquest cas fortuït,
i que una ànima ben nascuda hagi de retreure's
la injustícia d'un mal que no es pot impedir?
Per què voleu, dic, quan agafeu una dona,
ser digne, segons la tria, de lloança o de retret,
i poder esdevenir un monstre espantós
per l'ofensa que ens causa la seva falta de fe?
Fiqueu-vos al cap que es pot amb les banyes
fer-se una imatge més dolça d'home galant,
que dels cops de l'atzar ningú no n'és estalvi,
que aquest accident ha de ser indiferent,
i que el mal, digui el que digui la gent,
rau en la manera de rebre la cosa;
Car, per portar-se bé en aquestes dificultats,
cal, com en tot, fugir dels extrems,

no imitar aquesta gent, massa bonassa
que es vanten d'aquesta mena de coses,
sempre estan citant els galants de les dones,
i arreu en fan l'elogi i en ponderen els talents,
testimonien envers ells les seves simpaties,
en lloen els regals, comparteixen les partides,
i fan amb raó que la gent estigui sorpresa
de veure com s'escarrassen a ensenyar l'orella.
Aquesta conducta, sens dubte, és blasmable;
però l'altre extrem també és condemnable.
Si no aprovo pas els amics dels galants,
tampoc no estic per aquella gent turbulenta
la pena imprudent de la qual que esclata i retrona,
atrau damunt seu amb tant renou els ulls de tothom,
i que amb tant de soroll semblen no voler
que ningú pugui ignorar el que els passa.
Entre aquests dos extrems, hi ha un punt mig honest,
que és el que adopta l'home prudent;
I que quan se sap prendre, no cal envermellar
del pitjor que una dona ens pugui fer.
Es digui el que es vulgui, les banyes
s'han de mirar sota un aspecte menys espantós;
i tal com us dic, tota l'habilitat
rau en saber caure pel bon costat.

ARNOLPHE:

Després d'aquest discurs, tota la confraria
ha de donar les gràcies a Vostra Senyoria;
I sigui qui sigui que us senti parlar
n'estarà ben content de veure-s'hi embolicat.

CHRYSALDE:

No he dit pas això, perquè això és el que blasmó;
però com que és la sort que ens deparen les dones,
dic que cal actuar com en el joc dels daus,
en el qual si no us surt allò que heu demanat,
cal jugar amb prudència i amb l'ànim aconformat,
corregir l'atzar amb la bona conducta.

ARNOLPHE:

És a dir dormir i menjar sempre bé
i convèncer-se que tot això no és res.

CHRYSALDE:

Us penseu que us rieu, però per no amagar-vos res,
veig en el món cent coses molt més terribles
i que em causarien molta més desgràcia
que aquest accident que tanta por us fa.
Penseu que si hagués de triar entre dues coses prescrites,
m'estimaria més ser això que diueu vós,
que no veure'm marit d'una d'aquestes dones de bé,
el malhumor de les quals fa un procés de no-res,
aquests dracs de virtut, aquestes honestes diableses,
que sempre es vanten de les seves assenyades proeses.
Que pel fet que no ens causen aquesta desgràcia,
es creuen amb dret de tractar tothom amb menyspreu,
i que volen, a canvi de ser-nos fidels,
que els ho aguantem tot.
Un cop més, compare, aprengueu que en efecte,
les banyes no són més que allò que vol un,
i que pot ser desitjat en determinades causes
i que comporta els seus plaers, com les altres coses.

Arnolphe creu que es prevé contra la traïció tot mantenint la seva futura muller en un estat d'ignorància perpètua, tot creant en ella un complex d'inferioritat moral i intel·lectual, tot subjugant d'una manera egoista la seva voluntat, amb una tirania aplicada amb mètode a tot allò que fa i que diu. Però la natura es revolta i es venja abans, fins i tot, que arribin les noces. El final és convencional, com també ho és la intriga. Però l'espectador no està interessat en això, com no era això allò que interessava Molière, sinó en el contrast entre la natura masculina i la femenina, així com en la manera amb què aquesta es defensa contra l'egoisme i l'avidesa amb les quals se la intenta sotmetre. La prudència hipòcritament racional amb la qual Arnolphe preval, segur de la seva força (i que troba una síntesi còmica en el decàleg que imposa a la seva futura esposa per allunyar el perill de les banyes), sofreix un fracàs sonat: Agnès la fa caure en un parany, la desemmascara i, amb una crueltat involuntària, l'humilia i l'obliga a enfonsar-se en una vana i amarga súplica.

A través d'una intriga d'allò més banal, Molière havia revolucionat l'essència mateixa de la comèdia, basant-la en les relacions dels personatges i recolzant una tesi moral. Al mateix temps, havia donat un estil elegant i una ironia refinada a la forma còmica, fins aquell moment tractada amb grolleria a França i a Itàlia, i havia aconseguit posar en qüestió directament els costums socials. Les concepcions de la vida que dominaven a l'època estaven en crisi. Les reaccions del conformisme no van trigar a manifestar-se, menades per companyies i autors rivals a qui el gran èxit de *L'escola de les dones* molestava visiblement, pels jansenistes i pel príncep de Conti,

ex-protector de Molière que havia esdevingut teòleg amb l'edat. Molière es va veure obligat a aclarir les seves intencions, a través de dues obres-programa en un acte: una per al públic *La Critique de l'Ecole de Femmes* (La crítica de l'escola de les dones, 1662) i una altra per al rei i per a la Cort *L'improptu de Versailles* (L'improptu de Versalles, 1662). Cap de les dues no té importància artística. Eren estrictament funcionals: es tractava d'exposar una poètica, de justificar-se, de defensar-se, d'exaltar-se. Els personatges de *La crítica* ridiculitzen l'acusació d'obscenitat. Declaren, amb totes les lletres, que l'opinió de la platea (la burgesia) val tant com l'opinió de les llotges (l'aristocràcia) i que l'acollida de la platea ha estat entusiàstica. Defensen brillantment Molière de l'acusació de prosaic. Fan al·lusions sarcàstiques a aquella part de la Cort, hermètica en art, i que, això no obstant, vol jutjar; això, és clar, insistint en els mèrits de l'altra part, favorable a Molière. Dorante afirma:

Però quan pinteu els homes, cal pintar del natural. Es veu que aquests retrats s'assemblen; i vós no heu fet res, si no feu que la gent del vostre segle s'hi reconegui. En una paraula, a les obres serioses, basta, per no ser blasmar, dir coses que tinguin seny i que estiguin ben escrites; però això no és suficient en les altres, cal fer broma; i no deixa de ser una empresa estranya, la de fer riure la gent honesta.

A *L'improptu* l'espectador es diverteix per l'atmosfera que hi ha als assaigs i per la tensió que regna en la companyia mentre esperen la representació. El rei hi és lloat amb abundància. Els atacs contra els cortesans són repetits, se'ls paròdia; i hom arriba a proposar que el marquès esdevinguí el tipus còmic per excel·lència, una mena de màscara italiana.

Al mateix període pertany *Les Fâcheux* (Els empipadors, 1661)—comèdia de circumstàncies que es burla dels importuns i serveix de pretext per presentar una gran varietat de tipus i de situacions— i *La Princesse d'Elide* (La princesa d'Elide, 1664), pastoral on es barregen l'al·legòric, el patètic i l'humorístic, obra amb ballets i música, del gènere habitual als espectacles i a les festes de la Cort.

El 29 de gener de 1664, Molière presenta al teatre del Louvre la comèdia-ballet en tres actes *Le Mariage forcé* (El casament per força). Tres mesos més tard, a Versalles, participa amb els seus comedians a les festes dels *Plaisirs de l'Ile enchantée* (Els plaers de l'illa encantada), en les quals és el *deus ex machina* de la situació: es disfressa de déu Pan, adreça compliments a la reina, fa representar *Els empipadors* i *El casament per força*, en la qual tenen una gran importància les músiques de Lulli i les coreografies de Beauchamps. La Cort i Lluís XIV personalment prenen part als ballets. La dansa de quatre galants amb Dorimène és presentada per saltimbanquis de professió, tan aviat tràgics, com actors còmics, o acróbates a la manera dels clowns; el gentilhome gascò Tartas fa la piràmide amb cinc homes (dos sota

ell i tres damunt). De *El casament per força* en tres actes, Molière en treurà una comèdia en un acte, amb un sol ballet. Aquesta és l'única que ens ha arribat. És la primera abreviació dels seus divertiments musicals i coreogràfics. Al primer acte de la comèdia-ballet, Sganarelle s'adormia i veia en somnis la Bellesa, la Gelosia, les Penes i les Sospites que venien a inquietar-lo. Tot seguit intervenien quatre Faceciosos o Burletes que ballaven un pas divertit. Al segon acte cantava un màgic, uns dimonis feien ballarugues i uns bohemis i unes bohèmies contestaven les preguntes d'Sganarelle tot ballant. Al tercer acte hi havia concert i danses espanyoles, xivarri dirigit per Lulli en persona. Entre el compromís i l'escàndol de *L'escola de les dones* i la nova audàcia, el nou escàndol del *Tartuf*, el *El casament per força* representa una pausa, un caprici enginyós (tot i que no està desproveït de sal satírica, a costa de l'hermetisme i la pedanteria de la Universitat).

Afavorit per la seva plena afirmació a prop del rei i del públic, Molière pot, d'ara endavant, escriure lliurement. Que l'hagin acusat d'actuar contra la moral i la religió, a fi de comptes, li ha donat anomenada més que no pas crear-li obstacles. És així com escriu les seves grans obres, en les quals el seu pensament i el seu art, sempre triant entre els esquemes dramàtics pre-existents, es mostren capaços de definir un nou univers moral. Se succeeixen en poc temps, *Le Tartuffe* (El Tartuf, primera versió en tres actes, 1664; versió sota el títol de *L'Imposteur*, l'impostor, 1667; versió definitiva en cinc actes, 1669), *Don Juan ou le Festin de Pierre* (Don Joan o el Festí de pedra, 1665) i *Le Misanthrope* (El misantrop, 1666).

Tartuf apareixia (i apareix encara) com la més audaç. La figura del protagonista hi té un gran relleu. La resta pot semblar convencional i només existeix en funció del protagonista. A la fi de les escenes centrals del tercer acte, l'interès decreix i el pebre escènic s'afebleix. La primera versió, representada a la Cort, constava de tres actes i podem suposar que el desenvolupament en cinc actes no tenia altre finalitat que la de fer acceptar l'obra per part dels espectadors de les representacions públiques. Les serioses modificacions que Molière hi va fer intentaven mitigar la vehemència de la sàtira (que alguns creuen inspirada pel rei en persona, en contra dels jansenistes i del seu rigorisme). El personatge de l'hipòcrita no és pas nou: la comèdia d'Aretino que en porta el títol pot haver servit a Molière de punt de partida. Però hi ha dos factors del tot nous i van tenir una importància decisiva. El primer és la manera de situar els personatges, revestint-los amb un hàbit religiós (encara que sigui laic, per salvar les aparences: a l'època els laics beats es vestien com els capellans). El segon és fer descobrir la hipocresia per la invitació a l'adulteri que Tartuf dirigeix a la dona del beat, a casa del qual viu. El primer factor posa l'accent, sense cap mena d'equívoc possible, sobre el divorci entre la ideologia i la pràctica quotidiana que la traeix. El segon crea una atmosfera mòrbida d'enjòlit sensual,

en relació justament amb la importància que acaba prenent allò que és pecat, allò que és prohibit. Les escenes culminants són aquelles on Tartuf emprèn la seva temptativa de seducció («I és en nosaltres que trobem, acceptant el nostre cor, amor sense escàndol i plaer sense por»), fins al moment en què Elmire li posa un parany i fa que el seu marit el faci fora. La unció i la subtilitat fan que el pecat sigui atractiu, augmenten el plaer de la fruita prohibida. Aparentment, l'objectiu de Molière no va més enllà de certs límits:

CLÉANTE:

I com que no veig cap mena d'heroi
que mereixin més ser preuats que els perfectes devots,
no hi ha res en el món més noble i més bell
que el sant fervor d'un zel veritable,
així tampoc no veig res que sigui més odiós
que l'aparença enguixada d'un zel mentider,
que aquests francs xarlatans, que aquests devots de plaça,
dels qui la sacrílega i enganyadora ganyota
abusa impudent i es fa al seu grat
d'allò que tenen els mortals de més sant i sagrat,
aquesta gent que, per una ànima d'interès sotmesa,
fan de la devoció matèria de mercadeig,
i volen comprar crèdits i dignitats
al preu de picar l'ullet i de sospirs afectats,
aquesta gent, vull dir, que veiem amb un ardor no comú
pels camins del Cel córrer rere la fortuna,
que, abrusats i pregadors demanen cada dia,
i prediquen el retir enmig del pati,
que saben ajustar el zel als seus vicis,
són ràpids, venjatius, sense fe, plens d'artificis,
i per perdre a algú amaguen amb insolència
el seu ressentiment amb interessos del Cel,
molt més perillosos amb la seva còlera,
perquè prenen contra nosaltres armes que reverenciem,
i que la seva passió, ho sabem de bon grat,
vol assassinar-nos amb un ferro sagrat.
D'aquests falsos caràcters massa se'n veuen aparèixer;
però els devots del cor són fàcils de conèixer.

En realitat, Molière posa en qüestió uns costums a través dels quals la ideologia religiosa (però també política) esdevé un instrument de poder que contradia aquesta mateixa ideologia de manera flagrant. En aquesta obra es despulla la doble consciència, a través de l'exemplaritat del tipus, de manera declarada i per tant molt colpidora per als susceptibles. Les imperfeccions de la intriga, la planesa del desenvolupament, la inconsis-

tència dels personatge (tret de la fanàtica madame Pernelle) es perdonen fàcilment davant la grandesa i l'objectivitat de la visió satírica.

Si la considerem com l'acabament del *Tartuf*, el *Dom Juan* pren un aspecte declaradament destructiu. En el cas del *Dom Juan* tampoc no falten les fonts. Ja sigui d'una manera directa o bé indirecta, la que predomina és la de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Pel que fa als personatges i la trama, *Dom Juan* no és més que una variació que desenvolupa o suprimeix determinats episodis i que n'introdueix uns altres (pocs) nous de trinca. Però malgrat les filiacions, el *Dom Juan* de Molière no té gran cosa a veure amb els seus predecessors. Sobretot pel fet que el seu desenvolupament suscita constants situacions còmiques: per aconseguir-ho, Molière s'ajuda constantment d'Sganarelle, amb la seva covardia bufonesca, i el seu servilisme groller però sorneguer, que posa en relleu el valor dels actes i de les afirmacions atribuïdes a Don Joan (aquestes relacions recorden les de Don Quixot amb Sancho Panza). I a més, perquè Molière no s'identifica amb cap personatge, sinó que se'n serveix, un rere l'altre, per assolir unes constatacions d'una sinceritat evident i revolucionària. La seva innovació més gran és la de mostrar un heroi finalment sincer amb ell mateix, capaç de comprendre's a fons (i que per tant va més enllà de l'auto-consciència de Hamlet). La comèdia va ser escrita de pressa (i en prosa). Diríeu que Molière va utilitzar un tema inqüestionable, vista la moralitat de la seva paràbola, per tal de no haver d'atenuar les expressions i l'esperit, per arribar, fins i tot, a fer una paròdia que no és absurd anomenar ideològica: com en aquesta cèlebre escena en què Don Joan fa professió obertament de racionalisme materialista, quan afirma que només creu «que dos i dos fan quatre». Passa a segon terme l'enganyador de dones que acumula seduccions tot promentent que s'hi casarà i fins i tot casant-s'hi per lliurar-se de seguida que pot (l'engany, que en Tirso és material, esdevé espiritual en Molière). Allò que compta és el seu desafiament al Cel, deliberat, sense ambages; allò que compta és l'ateu sense remordiments ni penediment. El Cel el castigarà i el farà precipitar-se a l'infern per mitjà de l'estàtua del Comendador: però això no pot anorrear la seva revolta. El triomf moral del llibertí —el més preuat pel públic damunt l'escenari— pren un significat precís en el pla del pensament, tant si Molière va tenir-ne la intuïció, com si no. Arruïna l'hegemonia catòlica i anuncia les vies que recorreran els grans moralistes del segle XVIII, Chordelos de Laclos i el marquès de Sade. Potser Molière volia denunciar el cinisme dels aristòcrates? Seria arbitrari fer hipòtesis sobre les seves intencions. Si ens hi fixem bé, els seus personatges apareixen tots sota una llum fonamentalment ambigua i això és el que els dóna la força de la convicció. Ambigu és Don Joan, conscientment i volgudament hipòcrita amb els altres, fred i implacable en la sinceritat que exerceix amb ell mateix. Ambigu és Sganarelle que desaprova el seu amo però que, per dins, l'admira i l'enveja. Ambigües són les dones que cedeixen voluntària-

ment als afalacs de Don Joan —sota l'impuls de la carn, com Elvire, o per ambició, com Charlotte—, però que saben bé a què es comprometen, i que esperen que ben aviat tot torni a l'ordre. Ambigus, els pares que fan amargs retrets i que moralitzen perquè senten amenaçats els seus interessos. Don Joan pot burlar-se de tots, perquè en coneix les febleses i les baixeses. Quan el captaire li explica que passa el dia pregant al Cel, Don Joan li replica, sarcàstic: «Un home que prega al Cel tot el dia no pot pas anar malament en els seus negocis». La seva prudència íntima el fa apreciar aquell que és un home galant i li fa trobar sorprenent, a propòsit de la tomba del Comendador, que un home que va passar tota la vida en una casa tan senzilla, en vulgui tenir una de tan magnífica quan ja no en pot fer res. Sganarelle només es revolta quan obligat pel seu amo a posar-se els seus vestits, se sent en perill de mort. Exclama implorant: «Oh, Cel, atès que es tracta de la mort, fes-me la gràcia de no ser pres per un altre!» Don Joan, per contra, duu la seva revolta fins al final, quan crida a son pare: «Em fa ràbia veure pares que viuen tant com els seus fills». La memorable discussió entre Don Joan i Sganarelle posa en presència, en confrontació directa, la covardia pudibunda i el cinisme sense màscara, les creences i la veritat.

SGANARELLE: Voldria saber una mica els vostres pensaments a fons. És possible que no cregueu gens en el Cel?

DOM JUAN: Deixem-ho.

SGANARELLE: És a dir, no. I en l'Infern?

DOM JUAN: Eh!

SGANARELLE: Igual. I en el diable, si us plau?

DOM JUAN: Sí, sí.

SGANARELLE: Molt poc. No creieu en l'altra vida?

DOM JUAN: Ah, ah, ah!

SGANARELLE: Heus ací un home que em costaria convertir. I digueu, què en penseu del Frare sorrut?

DOM JUAN: Que sigui la pesta del fatu!

SGANARELLE: Això és el que no puc sofrir, perquè no hi ha res de més vertader que el Frare sorrut i em faria penjar per això. Però bé s'ha de creure en alguna cosa en aquest món. En què creieu vós?

DOM JUAN: Què crec?

SGANARELLE: Sí.

DOM JUAN: Crec que dos i dos fan quatre, Sganarelle, i que quatre i quatre fan vuit.

SGANARELLE: Quina creença més bella i quins articles de fe! La vostra religió, pel que veig, és, doncs, l'aritmètica? Cal confessar que es fiquen unes idees ben estranyes al cap dels homes i que pel fet d'haver estudiat no s'és més llest, sovint. Jo, senyor, no he estudiat com vós. Gràcies a Déu, ningú no podrà vanter-se d'haver-me ensenyat mai res; però amb el meu seny veig les coses millor que tots els llibres i comprenc molt bé que aquest món que veiem no és pas un bolet que s'hagi fet en una nit. Voldria preguntar-vos qui ha fet aquests arbres, aquestes

roques, aquesta terra i aquest cel que hi ha aquí dalt, i si tot això s'ha fet tot sol. Per exemple, mireu-vos vós mateix: que potser us heu fet vós tot sol? Podeu veure tots els invents que formen la màquina de l'home, sense admirar la forma com han estat posats l'un dins l'altre: els nervis, els ossos, les venes, les artèries, els... aquest pulmó, aquest cor, aquest fetge, i tots aquests altres ingredients que són aquí i que... Oh, Senyor, interrompeu-me si voleu: no sabria discutir si no m'interrompen; vós calieu expressament i em deixeu parlar per pura malícia.

DOM JUAN: Espero que acabis el teu raonament.

SGANARELLE: El meu raonament és que hi ha una cosa admirable en l'home, tot i el que vós pogueu dir, que els savis no saben explicar. Que potser no és meravellós que jo sigui aquí i que tingui alguna cosa dins el cap que pensa cent coses diferents en un moment i fa amb el meu cos tot el que vol? Vull picar de mans, alçar el braç, aixecar els ulls al cel, abaixar el cap, moure els peus, anar cap a la dreta, cap a l'esquerra, endavant, enrere, tombar-me...

DOM JUAN: Bé, el teu raonament té el nas trencat.

Don Joan també se sap servir de la religió en el moment oportú; i sap collir els fruits del compromís que la seva pràctica tolera, quan promet penedir-se. Vint o trenta anys més d'aquesta vida i després ja pensarem en nosaltres. Explica a Sganarelle els límits i les funcions de la hipocresia, la seva importància i la seva necessitat social. Sganarelle no sabrà oposar-li més que absurds i tortuosos sil·logismes de model escolàstic (... «I les riqueses fan els rics; els rics no són pobres; els pobres tenen necessitat; la necessitat no té llei; qui no té llei viu com una bèstia bruta; i en conseqüència, vós sereu condemnat per tots els diables»). L'ànima vertadera de Sganarelle i la veritable conclusió tràgica apareixen en el seu crit quan veu Don Joan enfonsar-se sota terra, després del convit a sopar del Comendador: «Ah! el meu sou! El meu sou!» (No és estrany que aquestes paraules fossin tretes de la rèplica final de l'edició definitiva). Allò que segueix a aquesta exclamació, la moral sganarelliana afegida després de la primera representació, sembla posat per ironia. La comèdia no té res de sobres i, en els moments crucials, proposa escenes animades i brillants, el desenvolupament i el joc còmic de les quals recorden la comèdia improvisada que havia tractat diverses vegades aquest tema (pensi's en l'àpat de Sganarelle o en l'habilitat de Don Joan amb el seu creditor, el senyor Domanche, o bé en el discurs dels pagesos Pierrot i Charlotte a propòsit dels nobles). L'estil és net, ràpid, d'una veritat i d'una comicitat en què regnen l'encant i el rigor, l'elegància i l'autèntica llibertat intel·lectual, amb una imaginació que revela el pensament científic de Descartes, gairebé contemporani de Molière.

La comèdia-ballet *L'Amour médecin* (L'amor metge, 1665) va ser escrita i muntada, segons una declaració explícita de l'autor en el temps rècord de cinc dies. Les rèpliques tenen enginy. La comicitat és un fi en ella mateixa i assolix la seva fita. L'obsessió pels metges comença a prendre-hi cos: d'ara

endavant seran declarats els enterraments del gènere humà. Com que no es veia obligat pel tema a expressar sentiments, Molière ofereix un esborrany, de construcció funcional, al seu compositor Lulli. En aquell moment acabava d'escriure *El misantrop* que no s'hauria de representar fins l'any següent.

Dom Juan va ser prohibida després de quinze representacions i no va ser tornada a representar... fins al 1841; la seva publicació va set sotmesa a diverses censures. Una malaltia va contribuir a retardar-ne la creació (d'aquí prové l'obsessió pels metges que a partir d'aquest moment retrobarem a l'obra de Molière).

El misantrop no va conèixer el gran favor del públic a què estava acostumat Molière; però va tenir un gran ressò en el món intel·lectual. Pensem que és la comèdia de Molière més analitzada i estudiada. El tema no era nou: havia estat àmpliament tractat en l'Antiguitat clàssica. Però pel que fa a l'odissea psicològica de l'heroi, cal considerar-la plenament original. La comèdia crea i il·lustra un conflicte dramàtic, de naturalesa alhora metafísica i moral, entre Alceste i el món on viu. Més que no pas les vicissituds que neixen d'aquest conflicte —i que són molt tènues—, allò que compta és la seva naturalesa i el seu desenvolupament. Alceste està enamorat de Célimène que, tot i que és lleugera i coqueta, sembla correspondre al seu amor. A més, té un procés, per raons no gaire precisades, i provoca una disputa amb el cortesà Oronte que vol costar el que costi fer-li apreciar els seus versos. Serà víctima d'aquest litigi, ja que Oronte es venjarà tot malparlant d'ell i festejant Célimène. Perd el procés. A causa d'una nota de Célimène que una comare li ha comunicat, Alceste s'adona que la dona dels seus somnis no l'aprecia pas més que als altres pretendents. Alceste podria fer callar Oronte amb un gest de fermesa, apel·lar contra la sentència del procés on el seu dret és evident, i casar-se amb Célimène. Però no vol doblegar-se, no vol cap compromís. No pot tolerar, per exemple, que Célimène accepti casar-se amb ell però que no vulgui seguir-lo al desert provincial on vol retirar-se, abandonant París i la Cort. Només li queda concloure:

Traït per tots costats, ple d'injustícies,
sortiré d'aquest pou on triomfen els vicis,
i buscaré damunt la terra un lloc allunyat
on de ser home d'honor tingui la llibertat.

L'acció transcorre en el món de la Cort, entre els seus personatges típics que Molière presenta com a estúpids, futils i vulgars; i sobretot abocats a la xafarderia. En les escenes que, amb detalls de la vida quotidiana, reflecteixen el joc de relacions de la Cort, el tret satíric agafa un tombant còmic. Molière exagera en el sarcasme. El rei s'agradava de veure humiliat

l'ambient que l'envoltava. Com a prova, la rèplica d'Alceste a propòsit d'això:

I què voldríeu, Senyora, que jo hi fes?
L'humor que tinc vol que mé'n desterrí.
El Cel no em va fer, en donar-me la llum,
una ànima compatible amb l'aire de la cort;
No tinc les virtuts necessàries
per triomfar-hi i fer la meua via.
Ser franc i sincer és el meu talent més gran;
no sé enganyar els homes tot parlant;
i qui no té el do d'amagar el que pensa,
no ha de viure en aquest país.
Fora de la cort, sens dubte, no es té aquest suport,
ni els títols d'honor que dóna avui en dia;
però, també es perd, perdent aquests avantatges,
l'obligació de tractar amb estúpids personatges:
no s'han de patir mai més mil menyspreus cruels,
no s'ha de lloar mai més els versos d'en tal,
o donar encens a la senyora d'en qual,
ni eixugar el cervell dels nostres francs marquesos.

D'ençà de feia segles —pel sol fet d'aparèixer com una presa fàcil i sense un rostre concret— la Cort era objecte d'atacs. Però Molière va més lluny. L'ambient de la Cort representa el món i els homes en la seva contínua mancança moral (Molière s'identifica diverses vegades amb el seu heroi). Allò que vol criticar, sobretot, és la insuficiència d'una élite, d'una classe dirigent. Alceste no accepta els homes tal com són. Només vol considerar allò que haurien de ser. («Vull que hom sigui sincer, i que com un home d'honor, no es digui cap paraula que no surti del cor». «Només trobo arreu covards afalacs, injustícia, interès, traïció, dolentia...»). Job retreia a Jehovà que recompensés els dolents i castigués els bons. Més realista, Alceste n'acusa la societat, i cada cop se sorprèn que l'acull que fan dels altres no estigui d'acord amb l'opinió que se'n té: que hom reverenciï i encoratgi justament aquells sobre els quals es té una opinió moral del tot negativa. Qualsevol compromís li sembla menyspreable. Amb tot, l'amor per Cèlimène l'ençega. El força a acceptar una naturalesa totalment diferent de la seva, subjecta a les lleis del món del qual forma part, disposada fins i tot a servir-se'n per satisfer el plaer intens que els seus diversos pretendents procuren a la seva vanitat, es disposa a jugar amb els seus sentiments, a afalagar-los perquè caiguin a les xarxes de les quals, finalment, també ella n'és presonera. Alceste no pot renunciar a Cèlimène i, fins al darrer moment, espera el seu amor, que en el fons del cor sap compartit, com a mínim en la mesura que permet aquesta emotivitat superficial, l'única cosa de què és capaç una dona de món. El duel psicològic del quart acte és revelador:

CÉLIMÈNE:

Au, esteu boig amb les vostres gelosies
i no us mereixeu l'amor que us tenen.
Voldria saber qui podrà contenir-me
a caure per vós en la baixesa de fingir,
i per què si el meu cor s'inclina cap a un altre costat,
no ho he de dir amb tota sinceritat.
Per què, la seguretat dels meus sentiments
no em defensa de totes les vostres sospites?
Tenen algun pes, davant d'una garantia així?
Que potser no és un ultratge escoltar la seva veu?
I atès que el nostre cor fa un esforç extrem
quan pot decidir-se a confessar que estima,
perquè l'honor del sexe, enemic del nostre foc
s'oposa del tor a semblants confessions,
l'amant que per ell veure franquejar aquest obstacle,
té dret a dubtar impunement d'aquest oracle?
Que potser no és culpable de no assegurar-se
d'això que només es diu després de grans combats?
Aneu, que aquestes sospites mereixen la meua còlera
i no val pas la pena de considerar-vos;
sóc estúpida i la meua simplicitat
no vol conservar per vós cap bondat;
hauré de buscar en un altra banda la meua estima
i fer-vos objecte d'una queixa legítima.

ALCESTE:

Ah! traïdora, la flaca que tinc per vós és estranya!
Sens dubte m'enganyeu amb paraules tan dolces;
però no importa, em cal seguir el meu destí:
la meua ànima s'abandona a la vostra fe;
vull veure, fins al final, quin serà el vostre cor,
i si tindrà el valor de traïcionar-me.

CÉLIMÈNE:

No, no m'estimeu com cal que s'estimi.

ALCESTE:

Ah! No hi ha res comparable al meu amor extrem;
i amb l'ardor que té per mostrar-se a tots,
arriba a pronunciar desigs contra vós.
Sí, voldria que ningú no us trobés amable,
que tinguéssiu una sort miserable,

que el Cel, quan vau néixer, no us hagués donat res,
que no tinguéssiu ni rang, ni naixement, ni bé,
per tal que de mon cor l'esclatant sacrifici
pogués reparar la injustícia d'aquesta mala sort,
i que tinguéssiu la joia i la glòria aquest dia,
de veure-us tenir les mans plenes del meu amor.

Veieu, doncs, com mostra cruament la naturalesa de la relació amorosa. I quan veu que l'acceptació del seu amor per Célime implica que se sotmet a les regles del món de Paris, de la Cort, Alceste no dubta a rebutjar l'intercanvi, a risc d'assecar-se en la solitud. Les experiències personals de Molière fan sincera i vehement la protesta d'Alceste. Atiat per cadascuna de les proves morals que ha de passar amb la seva presència als salons, la seva revolta esdevé total, decidida, tot i que pugui semblar grotesca i insuportable. La seva esquizofrènia no té remei, perquè Alceste és conscient d'allò que el torna esquizofrènic. El seu crit d'indignació qüestionava la mateixa natura de l'home i qualsevol possibilitat de vida social.

Entre 1666 i 1673, any de la seva mort, Molière va desplegar una activitat intensa, tant com a autor, com a primer paper còmic i com a director de la companyia. Va crear una desena d'obres, algunes francament còmiques, d'altres en el gènere pastoral i musical del qual ja hem parlat. Entre les comèdies més significatives, reprèn els seus temes habituals, però aquesta vegada sense anar més enllà del punt de partida: aquest és el cas d'*Amphitryon* (Amfitrió), de *George Dandin ou le Mari confondu*, (George Dandin o el marit confós), de *L'Avare* (L'avar) que deriven directament de comèdies plautianes i d'un relat de Boccaccio, ja explotat en l'obra en un acte *La Jalousie du Barbouillé*, que pensem que va ser una de les seves primeres experiències com a autor. *Le Femmes savantes* (Les dones sàvies) desenvolupa àmpliament i amb to moralitzador la sàtira de *Les Précieuses ridicules*. *Le Bourgeois gentilhomme* (El burgès gentilhome) i *Le Malade imaginaire* (El malalt imaginari) recolzen, un i altre, en els caràcters extravagants —el burgès que imita els aristòcrates o el malalt obnubilat pels seus mals i enganyat pels metges— i menen l'observació i la reflexió al terreny del divertiment coreogràfic i, per aquest fet, alleugereixen la sàtira i els seus motius en benefici de les fantasies escèniques bigarrades. Moltes d'aquestes obres tenen un ritme teatral ben trobat. No hi falten les escenes brillants i les consideracions agudes sobre els costums. Però no les podem constatar: ens trobem en presència d'un declivi. Diríeu que Molière duu la seva recerca no dintre seu, ni en el mirall que troba en ell del món, sinó cap als recursos de l'espectacle, ja siguin entesos com una comicitat que es realitza sencera en el seu propi joc, ja sigui com la bufoneria dels *lazzi* i de les troballes, ja sigui com a lliures i fantasiosos intermedis de dansa i de cançons, de vegades exòtics i de vegades burlescos (sovint inventats per Lulli

que, gràcies al favor creixent del rei, no dubtava a passar al davant de Molière). A més del cansament i de la por de comprometre's, els gustos del Rei Sol degueren exercir una influència precisa en aquesta producció. Amb els anys Lluís XIV s'inclinava, pel que fa a l'art, cada cop més, cap a un conservadorisme inofensiu. La seva voluntat prenia cada cop més pes pel que fa a l'opinió pública. Seguia els capricis nascuts de l'atzar (alguns temes havien estat proposats expressament a Molière i, en bona lògica, aquests desigs eren ordres), o bé una tendència a la cosa fastuosa i decorativa. Sembla clar que la personalitat del rei va tenir un paper decisiu en els desenvolupaments que Molière va poder o no va poder donar al seu art, abans i després de les seves grans obres. Els espectacles representats a la Cort eren una font de recursos morals i financers essencial per al funcionament de la companyia. La sàtira i l'actitud anticortesana es van apagar com a conseqüència d'això. Si abans el típic seny molieresc assenyalava el camí cap a noves estructures morals audacioses, ara veiem com Molière rellisca cap a posicions conformistes. Tant quan a *George Dandin* o *El burgès gentil-home* tendeix a restablir una jerarquia entre aristòcrates i burgesos, com quan a *Les dones sàvies* torna a col·locar la dona en una posició subordinada, limitada a l'ambient familiar. A *El malalt imaginari*, tot parodiant amb raó els excessos escolàstics de la ciència mèdica del temps, aconsegueix llançar el descrèdit sobre totes les ciències naturals. També amb aquesta paràbola, Molière segueix el seu rei. Amb tot, no manca aquí i allà d'alens autèntics, deguts a la seva naturalesa de burgès racionalista i sense prejudicis. A la seva darrera obra, la bufoneria de les situacions va tan lluny que deixa transparentar un contrast tràgic en el debat que enfronta Argante amb els metges, vertaders i falsos. La fixació mental del personatge esdevé allora grotesca i dolorosa. Feia temps que Molière estava malalt i se sentia fatalment víctima de les incerteses de la medicina, de la seva incapacitat i de la seva absurditat (la tornada dels metges-dansaires que examinen el *candidatus* repeteix triomfalment el seu remei per a totes les malalties: «*Clysterium donare, l Postea seignare, l Ensuiitta purgare*»).

Le Médecin malgré lui (El metge a garrotades, 1666) posterior en alguns mesos a *El misantrop* porta ja els signes de l'evolució que acabem d'al·ludir. Les seves intencions són únicament —tot i que amb finor— les de fer una farsa, en funció de l'habilitat i del talent amb què s'interpreta. Algunes escenes esdevenen d'alguna manera proverbials per la seva comicitat directa que, malgrat tota la seva força d'evidència, no manquen de gràcia. També en aquesta ocasió, Molière beu de fonts diverses, fàcils de reconèixer, i especialment s'inspira en canemassos de la comèdia improvisada. Per primer cop veiem que els vilatans passen a primer terme a la Cort: i això prové directament de fonts italianes (de Pulci a Giulio Cesare Croce). L'elaboració dels caràcters i del llenguatge assoleix una gran elegància i una irònica subtilitat.

La Pastorale comique (La pastoral còmica, 1666) es va quedar només en esborrany. *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (El sicilià o l'amor pintor, 1667), comèdia-ballet en un acte, no és res més que un breu croquis que mescla l'exotisme amb fàcils expedients còmics i que, sobretot, forneix pretext per a escenes de pantomima.

Amphitryon (Amfitrió, 1668) faria pensar en una identificació espiritual i afalagadora entre Lluís XIV, tan ben disposat a les aventures, i Júpiter. Però els acostaments van acompanyats de tocs satírics i, a més, l'espectacle no va ser preparat per a la Cort, sinó per als espectadors burgesos del Palais-Royal, on Molière feia les seves representacions públiques. Molière no se separa gaire de Plaute, ni de certes adaptacions renaixentistes (sense oblidar-ne una de Rotrou, escrita el 1636). Això no obstant, la farsa esdevé una comèdia brillant i s'aviva amb un lirisme tènue. Els esclaus, en Molière, tenen més lloc: sobretot l'esclava femenina, que de vella, es transforma en una dona jove i atractiva que se les té amb Sosie-Mercure.

George Dandin neix per a les festes de la Gran Diversió reial, que van tenir lloc a Versalles el 1668, per celebrar la pau d'Aix-la-Chapelle. *George Dandin* no constituïa més que una part de l'espectacle i s'enriquia amb balls i cants, amb música de Lulli. Com en el relat de Boccaccio (VII, 4) i com en *La Jalousie du Barbouillé*, hi trobem un marit enganyat per la dona que, no solament l'enganya descaradament, sinó que arriba a fer-lo bastonejar per haver gosat dubtar de la seva fidelitat. El moviment còmic incita Molière a posar l'accent sobre la diferència d'origens socials —Dandin és burgès, la seva dona aristòcrata— i sobre els inconvenients que deriven d'aquestes mescles. Molière no dubta a fer riure abundantment del cornut i a deixar sense càstig la dona infidel. Però aconsegueix inspirar una certa tendresa pel marit desgraciat i apallissat. *George Dandin* agafa plena consciència del que li passa, sense que pugui evitar-ho. El gust de la comèdia és tant en aquest contrast, com en el to immediat, àgil, del llenguatge parlat (aquest cop en prosa). La successió dels aparts de *Dandin* constitueix una anàlisi clara de la seva desgràcia, resumida per la cèlebre exclamació: Tu ho has volgut, *George Dandin*. El cornut es rebel·la, encara que acabi derrotat.

L'Avare (L'avar, 1668, també) treu la seva força del caràcter d'Harpagon, més enllà d'una intriga del tot convencional. El plaer de l'avarícia esdevé, en Harpagon, un turment i un vici secrets, que esclaten en el monòleg desesperat amb que es queixa de la desaparició del seu tresor. Pel que fa a la intriga, Molière s'inspira en l'*Aulularia* i els seus derivats. Però aquest heroi és més ombrívol que el de Plaute. La condemna moral s'equilibra per la fatalitat que vol que l'home estigui lligat al valor dels diners i que en un cert sentit en sigui la víctima. Aquí també la prosa fa el diàleg més clar i natural.

Monsieur de Pourceaugnac (El senyor de Pourceaugnac, 1669), comèdia-

ballet, es limita a la bufoneria i recorre amb abundància als temes tradicionals de la *commedia dell'arte*. El rude i ric promès que arriba del camp per casar-se amb una jove que li ha estat promesa, és refusat amb mil estratagemes diabòliques del jove enamorat i dels seus acòlits. Tema molt freqüent en el teatre corrent dels segles XVII i XVIII. Segons les companyies, «l'heroi» es deia Arlequin o Polichinelle. Les bromes eren més o menys les mateixes i es basaven en els temors que la vida ciutadana inspiraven als pagesos. Molière reprèn la sàtira contra la ciència mèdica («Està bé això de morir metòdicament, el condemnaria a ser guarit per mi»); de totes maneres, no té encara el to apocalíptic que trobarem més tard. Molière s'apropia amb enginy dels precediments dels comedians italians i juga, com ells, amb els dialectes. La víctima d'aquest joc és el lleusós, d'on prové el malaurat heroi.

L'any següent Molière escriu una obra que mescla més que de costum un exotisme pastoral (l'acció es desenrotlla a la Grècia clàssica) amb la comicitat i els divertiments coreogràfics: *Les Amants magnifiques* (Els amants magnífics), creat com a espectacle per a la Cort. La inspiració hi té poca cabuda. Forma part, també d'una diversió reial, va ser escrita per encàrrec del rei i reflecteix el seu gust per l'espectacle i per les escaramusses amoroses.

Le Bourgeois gentilhomme (El burgès gentilhome, 1670) dedica una gran part a l'espectacle pur amb danses i cants de caràcter burlesc (sempre amb música de Lulli). S'hi exerceix una sàtira bonhomiosa del burgès enriquit que vol aprendre bones maneres. Aquesta sàtira es queda a l'estadi de la paròdia. La comèdia va ser escrita i representada per al plaer del rei. Però aquest cop, la circumstància no mortifica el verb de Molière i les exigències de l'espectacle s'harmonitzen sense dificultats amb la representació de caràcter còmic. Més que no pas danses, hi ha pantomimes i la seva finalitat és, evidentment, burlesca, amb aquella barreja d'acrobàcies i de música que eren característiques d'alguns improvisadors. Una munió de personatges molt vius rodegen el senyor Jourdain: els uns i l'altre del tot realistes. A través de les manies del pobre home, Molière passa revista, amb enginy, als usos i costums d'una època, elegantment ridiculitzada.

Psyché (Psiqué, 1671), comèdia-ballet escrita també per encàrrec del rei, és més que res una altra obra de circumstàncies; i és cert que, per escriure-la, Molière va tenir diversos col·laboradors, entre els quals sembla que hi havia Corneille i Quinault. Sense cap aportació nova, duen a escena el mite d'Amor i Psiqué, tal com l'havia transmès Apuleu en la seva obra *L'ase d'or* i tal com l'havia reprès La Fontaine. Alguns personatges arranen el grotesc. El de Psiqué té una certa delicadesa sentimental.

A *Les Fourberies de Scapin* (Les trapelleries d'Escapí, 1671), també obra purament i volgudament còmica, Molière sembla dur a la perfecció el mecanisme de la comèdia, tal com havia estat elaborat d'ençà de Menandre. La intriga és clàssica: amor de joves, oposició de pares vells i tossuts, ben aviat

neutralitzats pels criats. Segons un esquema no menys clàssic, al criat trapella Scapin li donen una allisada per la seva audàcia, per comptes de rebre una recompensa per la seva habilitat. Feia més d'un segle que la comèdia improvisada recorria alegrement aquests camins: Molière en fixa en el paper els moviments i les troballes, amb un estil i una inventiva exemplars pel que fa al procediment còmic. L'escena del sac (Scapin tanca en un sac el vell Argante i el bastoneja fent veure que són uns altres qui li peguen, fins al moment que la seva víctima el descobreix) és la perfecció d'aquesta mena de teatralitat: el gust i el poder de l'arquetipus es renova gràcies als grans recursos de l'efecte còmic, esdevingut aquí símbol de l'acció. L'ús d'un apart doble en contrapunt, l'elegant simplicitat del diàleg, el joc geomètric dels conflictes i de les solucions amb cops teatrals, el pintoresquisme d'algunes rèpliques (com la final d'Scapin que es fa passar per malalt, durant l'àpat de noces: «I a mi que em duguin al cap de taula, a l'espera que em mori») formen un quadre mogut i variat. El ressort secret és el talent del criat, refinat fins al punt de deixar-ne endevinar la seva evolució definitiva cap al burgès hegemònic: Fígaro i *La Servante maîtresse* (La criada mestressa).

La Comtesse d'Escarbagnas (La comtessa d'Escarbagnas, 1671) és un entremès sense cap pretensió.

Les Femmes savantes (Les dones sàvies, 1672), com ja hem dit, torna al tema de les intel·lectuals pretencioses. Però aquest com «el seny» de Molière, abans ferment moral, innovador i sincer, es lliura als impulsos més retrògrades de la seva classe, negant pràcticament a les dones el dret a la personalitat. La comèdia va ser escrita sense presses, sense cedir a les exigències del moment; és en vers i segueix una línia acuradament pensada. És per això que Molière hi assenyalava els límits de les seves concepcions i de les seves possibilitats. El personatge ridícul de Trissotin, l'espiritual escena II de l'acte III (paròdia exasperada d'una ciència d'orelles llargues) no basten per compensar l'evidència de la construcció, la pesantor i la facilitat dels acudits. Clitandre, portaveu de l'autor, es lliura a constatacions més aviat prudhonianes que, per combatre la hipèrbole, acaben consagrant la banalitat. Aquest cop, el compromís de l'autor no falla. Però no correspon a la felicitat de l'invent i fa suposar que la consciència de Molière, malgrat les seves experiències humanes, ha arribat als seus límits, tant pel que fa a la imaginació, com pel que fa a la llibertat. Malgrat tot, el seu instint teatral li permet encara sobrepassar els límits que impliquen la seva situació històrica.

Potser a causa del presentiment de la mort, o potser a causa de l'experiència patida amb la seva malaltia i per la inutilitat dels esforços desplegats per guarir-lo, la darrera obra de Molière, *Le Malade imaginaire* (El malalt imaginari, 1672) té accents de gran sinceritat i exposa unes situacions violentament bufonesques o satíriques, fins a fer-les íntimament dramàtiques. Els intermedis pastorals es transformen en pantomimes i en pa-

ròdia. Les al·lusions al rei, obertament aduladores, deixen pas a visions grotesques dels metges armats amb xeringues i bisturís. A l'escenari, la palma de la victòria recau a la criada Toinette que domina i embolica el vell Argante, avar, però alhora àvid de metges i víctima de la seva explotació. Com és habitual, la fita darrera és fer contractar a Angelique un casament que li convé a ella i no al vell, disposat a donar-la per esposa a un jove i ridícul medicastre, per tal que hi hagi un metge a la família i que així s'estalviï de pagar honoraris. Per apartar tots els obstacles, Toinette recorre a l'expedient clàssic i radical de fer veure que el seu amo és mort, per sorprendre la sinceritat de les reaccions de la dona d'Argante, el gran amor de la qual només era falsedat i de la seva filla (d'un altre matrimoni) realment i sincerament endolada. Però allò que sorprèn, més que no pas el desenvolupament —un cop més previsible—, més que certs entremesos particularment agradables i espirituals, són els impulsos, per primer cop irracionals, de Molière. Dirigits contra el formalisme escolàstic, contra la ciència i, com Molière fa dir al seu portaveu Béralde, contra l'absurda pretensió de l'home de voler guarir un altre home millor del que ho pot fer la natura, desemboquen en una desesperació profunda, pel que fa als fonaments mateixos de l'existència. L'escena V de l'acte III tot assolint una comicitat absoluta, es revela asprament dissolvent:

SENYOR PURGON: Atès que us mostreu rebel als remeis us ordeno...

ARGAN: Ah, això sí que no.

SENYOR PURGON: He de dir que us abandono a la vostra mala constitució, a la intempèrie de les vostres entranyes, a la corrupció de la vostra sang, a l'acritud de la vostra bilis i a la feculència dels vostres humors.

TOINETTE: Molt ben fet.

ARGAN: Déu meu!

SENYOR PURGON: I vull que abans de quatre dies estigueu en un estat incurable.

ARGAN: Ah, misericòrdia!

SENYOR PURGON: Que caiguen en la bradipèpsia.

ARGAN: Senyor Purgon!

SENYOR PURGON: De la bradipèpsia a la dispèpsia...

ARGAN: Senyor Purgon!

SENYOR PURGON: De la dispèpsia a l'apèpsia.

ARGAN: Senyor Purgon!

SENYOR PURGON: De l'apèpsia a la lienteria...

ARGAN: Senyor Purgon!

SENYOR PURGON: De la lienteria a la disenteria...

ARGAN: Senyor Purgon!

SENYOR PURGON: De la disenteria a l'hidropisia...

ARGAN: I de l'hidropisia la privació de la vida, a la qual us mena la vostra bogeria.

L'experiència personal de Molière, turmentat per les malalties i pels metges, per la traïció dels homes (i més encara per la d'aquella que estima-

va) i per la de la natura, el mena a sobrepassar tant el pretext teatral, com els termes clarificadors de la raó, tant els reforçats metafísics (bonament ignorats), com els trets de la paròdia i de la sàtira. Arriba, així, sota els colors vius de la comèdia, a les darreres raons de la vida. Per un cop, l'invent també li pertany plenament (les tensions entre la víctima desitjosa de malalties i de remeis i els metges dedicats a explotar les seves febleses amb el terror). L'estil és despul·lat, directe, tot i que sovint recorre al llenguatge macarrònic i a la cita de falsos sil·logismes.

Molière va establir les bases de partida d'aquest gran *work in progress* que ha estat la comèdia, d'ençà d'aleshores i fins als nostres dies, per a la burgesia francesa. Va ser el pròleg a determinades realitzacions, a l'interior d'una concepció concreta de la vida, mediador entre les de l'aristocràcia i la de les classes populars, i per tant, capaç d'absorbir el suc de l'una i de les altres. En les exploracions dutes a terme per Molière, podem trobar aquells gèrmens d'anàlisi psicològica que veurem madurar i refinar-se en les comèdies galants de Marivaux. I, alhora, una anticipació ben clara d'aquells moviments socials que Lesage i Beaumarchais retrataran en el seu devenir històric (i que tornarà a examinar la comèdia russa del segle XIX). A més, la seva constatació d'allò que té de vàlid el joc de la dinàmica teatral, trobarà fidels continuadors en Labiche i Feydeau. El seu sentit dolorós del ridícul es reflectirà en els petits personatges de Courteline i, portat a les darreres conseqüències, en l'humor amarg amb el qual, a Itàlia, primer Pirandello i després Eduardo De Filippo, van més enllà del fer despreocupat del vaudeville. Si hem volgut evidenciar aquests desenvolupaments posteriors és perquè el significat de la comèdia de Molière es manté, sobretot, gràcies al valor de recerca moral oberta sobre l'esdevenidor, instal·lada en l'evolució històrica.

Marivaux

L'ensenyament i l'exemple de Molière van tenir, d'ençà de la seva aparició, un seguit de conseqüències i van suscitar una cohort d'imitadors, entre els quals tenen algun interès el Dancourt de *Bourgeois à la mode* (Burgesos de moda, 1692), el Regnard de *Légataire universel* (Legatari universal, 1708), el Dufresny de *La Coquette du village* (La coqueta del poble, 1715) que posseeixen un do innegable de teatralitat. Les seves comèdies de costums no s'allunyen de la convenció, dels seus esquemes i dels seus límits.

La veritable novetat va néixer de la mà de Pierre de Chamblain de Marivaux (1688 - 1763), polígraf molt fecund i home de teatre, representant típic del seu temps, però capaç malgrat tot de descriure'n l'esperit amb

imparcialitat. Marivaux demostra un talent particular i una finor especial de sentiments que hom anomena precisament *marivaudage* i que es revela a través d'una conversa de saló, amb les seves intrigues i les seves sorpreses.

Marivaux va exercir les activitats més diverses: fundador d'un diari —*Le Spectateur français*—, col·laborador assidu de molts altres, novel·lista, (*La Vie de Marianne* (La vida de Marianne), *Le Paysan parvenu* (El pagès enriquit)). Però va ser conegut, sobretot com l'autor predilecte del *Nouveau Théâtre Italien*. La companyia s'havia refet per iniciativa de Riccoboni l'any 1714, quinze anys després de l'expulsió de les màscares. Ben aviat van ser-ne primeres figures Joseph Baletti (Mario) i la seva dona Rosa Benozzi (Silvia), així com l'arlequí Thomassin que trobarem en un bon nombre d'obres de Marivaux. El període fecund de Marivaux comença l'any 1720 amb l'obra en un acte *Arlequin poli per l'amour* (Arlequí polit per l'amor) i es prolonga, amb diversa fortuna durant una vintena d'anys. Després vindrà un període d'activitat feble. Marivaux va ser admès a l'Acadèmia Francesa l'any 1743, quan es considerava acabat i sobrepassat.

No és per atzar que *L'Arlequí polit per l'amour* marqui el punt de partida d'una anàlisi sentimental ben característica. El vell mecanisme de la *comèdia dell'arte* rep una nova vida gràcies a una nova manera de considerar el transport amorós, que es presenta com un refinament de la sensibilitat. A l'inici de l'obra, Arlequí es mostra maldestre i pagès. L'amor que li té la fada li desperta l'esperit, que el tenia adormit sota l'escorça, el descobreix i l'ennobleix, fa néixer el sentiment. La pintura de Marivaux segueix fidelment aquest model, d'acord amb un món que acabava de trobar una raó per viure en la recerca de la natura d'aquestes manifestacions. El tema agafa un aspecte obsessiu, que l'acosta a les observacions fetes sobre el viu de Chordelos de Laclós i de les seduccions fantàstiques del marquèes de Sade.

Un altre tret fonamental de la comèdia de Marivaux —que podria semblar en contradicció amb les aparences de xerrameca riallera— és el de les relacions de classe: ja present i determinant en la comèdia d'ençà de Plaute, aquí esdevenen l'eix de l'intriga, gràcies al transvestiment pel qual les relacions s'encavalquen, però ahora es precisen. Els prínceps es disfressen de criats, els criats de prínceps, sorgeixen divertits equívocs, i el sentiment de l'amor posa les bases dels principis llibertat, igualtat, fraternitat. Instruments còmics fins aleshores, els transvestiments i el pas fingit d'una classe a una altra esdevenen ara un *leit-motiv*. De totes maneres, les contradiccions romanen sempre moderades i fàcils de resoldre; els caràcters són amables; el món i la natura, propis per rebre un ordre moral que els regula. Regna aquest optimisme de marca leitbnitziana, contra el qual el Voltaire del *Candide* proferia els seus sarcasmes.

El nou estil de la comèdia improvisada —subtil i elaborat—, tal com resultava de les teories i de la pràctica de Luigi Riccoboni, va tenir un pes determinant en l'orientació de Marivaux. A més d'això, veiem en les seves

comèdies l'utopisme del moviment de les Llums, en una fase encara teòrica, lluny de les incidències revolucionàries que vindrien més tard, més aviat tombat cap a la nostàlgia de l'estat natural. A *La Double Inconstance* (La doble inconstància, 1723), el Príncep s'enamora de Sylvia, promesa d'Arlequí, dos pagesos senzills que acaben empaitant, tot i els seus juraments d'amor, altres quimeres. Deixant madurar les seves reaccions, el Príncep i Flaminia —una dama de la Cort que se sent atreta per Arlequí— aconseguen separar-los, sense haver de recorre a cap mena de violència. El Príncep es casarà amb Sylvia, Flaminia farà l'amor amb el rude, gormand i simpàtic Arlequí. El Príncep ja no fa ús del *jus primae noctis*; es veu obligat a reconèixer la igualtat de les classes i a casar-se amb el seu amor. Però aconseguim, gràcies al seu paternalisme, vèncer el pobre diable. No hi ha res de gratuït: absolutistes, les monarquies esdevindran esclerides i paternals; i ben aviat hauran o voldran esdevenir monarquies constitucionals, sota la pressió de les noves classes. Les concepcions més o menys sobreenteses de Marivaux passen de totes maneres a segon terme, sobretot per a l'espectador, davant els mòbils sobre el que reposa el joc teatral: les mutacions i les ambigüitats de la passió, els seus eters tràfecs, el rostre inquiet de les seves metamorfosis. Assistim, en aquestes comèdies, a una modificació contínua de les actituds psicològiques, centrades, com és natural, en l'atracció amorosa.

Marivaux situa les seves comèdies al si d'una visió complexa i clara; però més enllà d'aquesta necessitat burgesa d'ordre i de temperança, allò que val, és el coneixement dels cors. A *La Surprise de l'amour* (La sorpresa de l'amor, 1722), *La Seconde Surprise de l'amour* (La segona sorpresa de l'amor, 1727), *Les Serments indiscrets* (Els juraments indiscrets, 1732), *Le Triomphe de l'amour* (El triomf de l'amor 1732), *L'Hereux Stratagème* (La felix estratagem, 1733), *La Méprise* (El menyspreu, 1734), *Les Fausses Confidences* (Les falses confidències, 1737), *L'Épreuve* (La prova, 1740) Marivaux ofereix elegants variacions sobre el tema de la intriga amorosa. Trobem el grau més elevat d'acabament d'aquesta anàlisi, sens dubte, a *Le Jeu de l'amour et du hasard* (El joc de l'amor i de l'atzar, 1730). L'estil continua sent de patent clarament italiana. La finor de la representació, la seva tensió interior, tal com les expressen l'art incomparable dels comedians, troben al text de Marivaux un eco precís i límpid. De la forma escènica passen a la forma literària; gràcies a la qual cosa poden polir-se i aprofundir-se sense perdre la seva transparència. Es tracta de fer viva, parlada, la comèdia de l'amor en els cors adolescents; i particularment aquesta modificació sensible i turmentada dels estats d'ànim que el destí imposa a la deliciosa Sylvia. El camí recorregut és ben diferent del de Molière: sobre les restes de les màscares, aquest reconstituïa l'estructura i les categories de la ment; Marivaux s'ocupa de reproduir els matjos impalpables, i la intriga tradicional només serveix per permetre la seva revelació progressiva. En el candor i les

emocions de Sylvia, sempre guiats per la subtil murrieria femenina, i per un sentit agut del plaer, no és difícil pressentir, a l'edat madura, el gust de les relacions perilloses, la sortida d'un destí.

Lesage

En el curs de la seva vida moguda i canviant, el teatre serà una temptació perpètua per Alain-René Lesage (1668-1747). S'hi va acostar de maneres diverses: primer tot vulgaritzant el *Siglo de Oro*, després inaugurant, per mitjà del teatre de la Foire, un gènere que va esdevenir il·lustre, el vaudeville, i tot recorrent a la comicitat d'intriga a *Crispín rival de son maître* (Crispí rival del seu amo, 1707).

Al punt culminant de la seva maduresa, va escriure una comèdia on, per primer cop, una parella de criats poc escrupulosos s'enriqueixen a través d'un frau (a començaments del segle XVIII, *només els diners oferien* l'autèntica possibilitat d'obtenir privilegis). Com en Molière, *Turcaret* mostra el pas d'un personatge, el financer Turcaret, al grat de les vicissituds que li creen les exigències del seu caràcter. Però mentre que en Molière el caràcter es presenta d'alguna manera com innat, en Lesage apareix com un fruit característic dels temps, en relació estreta amb les circumstàncies d'una època. La societat mercantil estava en plena afirmació i anorreava els darrers residus de la societat feudal. Naturalment el joc dels seus interessos no era pas dels més nets. Els moralistes i els pamfletaris l'omplien de retrets. Lesage se'n fa ressò. Personifica aquesta societat en Turcaret, que envolta d'una garlanda de paràsits: de la petita i gran noblesa que van cap a la ruïna i que intenten mesclar-se amb els negocis de les altes finances, fins als criats que viuen al marge d'aquest corrent però que intenten entrar-hi i guanyar-ne l'epicentre. Les coses es precipiten i Turcaret és detingut per deutes. Però allò que l'arruïna és la revelació pública dels seus orígens plebeus que havia dissimulat acuradament. Sa germana i la seva dona pertanyen a les capes més baixes de la societat i, en elles, això no es pot amagar. La seva irrupció inesperada a casa de l'amant de Turcaret, una coqueta que només el festeja per al seu benefici, constitueix una veritable catàstrofe. El criat Frontin i la seva amiga Lisette, que Frontin havia col·locat a casa de l'amant, seran els únics que s'aprofitaran de la conjuntura, tot deixant-se comprar i ascendint als fastos de la burgesia financera. El tema és aparent, la conclusió encara ho és més. El mecanisme de la comèdia de vegades es mostra esquemàtic, però per contra, funciona molt bé, a través dels seus engranatges en què, per sort, no hi ha lloc per als bons sentiments. Se'ns mostra sense vels i amb tota claredat l'aspror i la falsetat de les

relacions: relacions lligades sense equívoc possible a la ronda dels interessos i del desig, perquè enfonsen les seves arrels en l'estructura econòmica de la societat. Una netedat semblant, recolzada per un llenguatge directe, ràpid, quotidià, havia de trobar, naturalment, greus obstacles. Escrita l'any 1707, la comèdia no va pujar a l'escenari fins dos anys més tard, a la Comédie-Française, gràcies a l'aval de Monsenyor, fill de Lluís XIV. Després d'unes quantes representacions la van treure de la cartellera. I això fins que va desaparèixer l'hostilitat dels financers que s'hi veien retratats. Començava el segle de les Llums: cada cop més la llibertat d'expressió prenia cos. A *Turcaret*, Lesage fa la impressió d'haver agafat una societat en el tombant d'allò que era per a ella, d'una part un fonament, i de l'altra un esquinç moral. Damunt el canemàs clàssic de la comèdia va fer una descripció de caràcters i de costums que aquest cop s'escapava de qualsevol residu de convenció i s'adheria, sense diafragma, a la vida quotidiana, a les seves incidències tragicòmiques. El teatre francès recordaria durant molt temps aquesta lliçó d'adequació als mòbils reals i ocults que regeixen les classes dirigents.

La comèdia seriosa

Dins l'evolució particular de les èlites franceses durant la segona meitat del segle XVIII, l'activitat teatral va ocupar un lloc de primer pla, no solament sota l'aspecte artístic, sinó també per allò que respecta a la fixació o a la prolongació d'aquells salons on naixien les tendències i les afirmacions que volien promoure la renovació artística i sobretot la renovació cultural. L'escenari va esdevenir un banc de proves. Això explica que el fenomen teatral hagi omplert l'esperit de filòsofs com Diderot i Rousseau i els hagi duts —a *la Paradoxe sur le comédien* (Paradoxa del comediant, 1773) del primer i a la *Lettre sur les spectacles* (Carta sobre els espectacles, 1768) del segon— a una presa de posició teòrica, coherent amb la seva visió reformadora.

Jean-Jacques Rousseau reprèn aparentment la polèmica dels teòlegs per acusar els espectacles d'immoralitat i de facultats corruptores. En realitat, lluita per la seva restauració moral que permetria que fes tasques pedagògiques específiques, en el quadre d'una societat que hagués tornat a l'estat natural. En la seva opinió, el teatre hauria d'esdevenir un instrument de reforma, més enllà del divertiment que ofereix.

Denis Diderot teoritza la necessitat d'un teatre *seriós* a mig camí entre els artificis de la comèdia i els de la tragèdia, capaç de portar a l'escenari i d'aclarir amb utilitat els problemes morals que es plantegen al si de la nova societat burgesa; i ho fa amb la intenció d'oferir-li una tria. A la *Paradoxa*

del comediant, Diderot descobreix l'artifici de l'actor, el contrasta amb la seva possible sensibilitat, revela la fusió de l'art i de la poesia que recela la interpretació i treu a la llum la seva antítesi —el recurs a l'artifici escènic— a través d'exemples que s'han fet famosos (els dos actors que comouen interpretant en veu alta una escena d'amor, mentre que s'insulten en veu baixa). Les constatacions de Diderot, és clar, també aspiren a reformar l'experiència teatral i a revaloritzar-ne la sinceritat i la versemblança, tal com, d'altra banda, exigeix la comèdia seriosa. Diderot ofereix diversos exemples d'aquest nou gènere, que tindrà una importància tan gran en el futur, tot i que al començament es confongui amb el gènere *llagrimós*: és a dir, patètic, abocat a les tristes aventures i als infortunis generalment d'una noia jove, víctima del destí i dels homes.

Entre aquests exemples: *Le Fils naturel* (El fill natural, 1757), *Le Père de famille* (El pare de família, 1758) i *Est-il bon, est-il méchant?* (És bo, és dolent?, 1781); aquestes obres exposen amb evidència tesis morals i són més aviat àrides, ja sigui per la sequetat del llenguatge o per l'esquematisme dels personatges i de les categories que representen, tot plegat submergit en aquesta atmosfera familiar que, precisament, romandrà típica de la comèdia i del drama burgesos. L'aquíetat filosòfica i crítica de Diderot no basta, damunt l'escenari, per donar-nos unes figuracions humanament concretes.

Per un atzar singular, Diderot no es va revelar veritablement com autor teatral fins l'any 1962; però amb una adaptació teatral del seu cèlebre conte *Le Neveu de Rameau* (El nebot de Rameau, pòstum) que presenta amb la màxima vivacitat i convicció l'esperit de les seves anàlisis dels costums.

Diderot va tenir un deixeble fidel en la persona de Michel-Jean Sedaine (1719-1797) que en la seva àmplia producció va aplicar les teories de la comèdia seriosa, de manera especialment brillant a *Le Philosophe sans le savoir* (El filòsof sense saber-ho), comèdia en cinc actes i en prosa, on la voluntat edificant és manifesta. L'objectiu és doble: la igualtat social (aquest cop entre banquers i aristòcrates); la supressió del duel, costum bàrbar. Precisament, és ran d'una discussió entre joves sobre la dignitat o la indignitat dels homes de negocis que neix el duel. A casa del banquer Vanderk el casament de la filla es desenrotlla en una atmosfera de malson, perquè hom espera el resultat del duel on hi ha implicat el fill. Després d'un seguit artificial de cops de teatre, tot s'arregla per bé. Els personatges pateixen alguns defectes però posseeixen en el fons uns tresors inesgotables de bondat, sobretot el riquíssim banquer ex-aristòcrata. Hom celebra el triomf del nou món burgès. Aquesta comèdia té més importància històrica que no pas significat artístic intrínsec. L'examen realista d'una societat en moviment hi mena a proposar reformes dels costums. Aquest procés coneixerà una continuació d'àmplies proporcions amb els primers desenvolupaments del post-romanticisme.

Feliçment, el teatre no només va preocupar els filòsofs, sinó a gent de

tota mena. Entre altres, el marquès de Sade, també en va enfrontar els perills i va fer representar les seves obres —apagades i innocents, tanmateix!— fins i tot a la presó, on les interpretaven els seus companys de penes. També s'hi van dedicar, en moments perduts, els homes de món, els financers, els aventurers: Cagliostro, Casanova, etc. i, sobretot, amb resultats inesperats i excepcionals, Beaumarchais, que reunia brillantment les tres qualitats.

Beaumarchais

Pierre-Auguste Caron (1732-1799) es va fer dir Beaumarchais després d'un casament contractat el 1759 amb una vídua rica que havia heretat una possessió d'aquest nom. La seva vida va ser molt moguda, seguint les vicissituds tempestuoses de les seves empreses econòmiques. Va conèixer la presó, l'exili, la misèria, la riquesa, la glòria, la persecució. Tenia aquella mescla de paraula fantasiosa i de realisme sagaç, de generositat de cor i de baix càlcul, característiques de les figures aventureres que recorrien l'Europa d'aquella època. No podem certament afirmar que el teatre fos per a ell l'ocupació principal de la seva vida. Ens dubte va ser un dels seus amors més tenaços: però també en aquest terreny va conèixer alts i baixos, tant pel que fa a les seves facultats creadores o pel que fa al favor del públic. Entre les seves nombroses comèdies, només dues, vinculades entre elles per la identitat dels personatges van esdevenir populars: *Le Barbier de Séville* (El barber de Sevilla, 1775) i *Le Mariage de Figaro* (Les noces de Figaro, representada l'any 1784, sis anys després d'haver estat escrita). Però van tenir en contra, la primera la incomprensió total del públic en el moment de la seva creació i la segona, el veto persistent de la censura que només un ampli moviment de l'opinió pública, que en tenia coneixement, va poder eliminar. Aquestes dues obres emergeixen enmig d'un conjunt d'obres ben aviat oblidades, que només interessen en la mesura que reflecteixen les intencions i les experiències de l'autor.

Beaumarchais era un partidari convençut de la comèdia seriosa, i en va teoritzar la necessitat en cartes obertes i pamflets (recorria de bon grat al pamflet i els escampava sense reserves en ocasió dels diversos processos a què es va veure arrossegat). *Eugénie* (Eugènia, 1767) és la història llagrimosa d'una joveneta seduïda i abandonada pel pèrfid Clavijo (Goethe reprendrà el tema al seu *Clavijo*). *Les Deux Amis* (Els dos amics, 1770) posa en escena el món dels negocis del qual formava part Beaumarchais, però, tot i la versemblança de les descripcions, no aconsegueix fer un quadre eloqüent. Les dues obres majors van ser seguides per un *Tarare* (Ca, barret!,

1787), orientalitzant i faulesc, pretext amb música, coreografia i decorat; i després per *La Mère coupable* (La mare culpable, 1792), tercera baula de la cadena de Figaro, però aquest cop en el gènere patètic i novel·lesc amb lliçons de moral.

El que sorprèn de les dues primeres comèdies sobre Figaro —convencionals pel que fa a personatges i situacions— és la manera que Beaumarchais ha sabut treure una matèria teatral tan brillant i viva d'unes intrigues tan grises i d'un estil lleuger, però sense finor. Una matèria pròpia, que no solament marca una etapa fonamental en la història de les formes dramàtiques, sinó que fins i tot inspira obres mestres musicals, la de Mozart i la de Rossini, que són molt fidels a l'original; i per postres, presagia els grans moviments de la Revolució francesa. La trama respon als arquetipus clàssics d'ençà de Plaute i Menandre, sense voler allunyar-se'n de cap manera, fins al punt de situar l'acció a Espanya —pura comoditat, per escapar als rigors de la censura—, cosa que el desvincula dels precedents de Corneille i Molière, sense ni tan sols recórrer a la seducció costumista del perfum exòtic.

El barber de Sevilla: la jove i avinent Rosine és assetjada per les presses d'un vell i enutjós tutor que voldria casar-s'hi. Naturalment té un jove pretendent a qui estima i que estima: el comte d'Almaviva. Gràcies a l'art i als embolics del barber Figaro, que per aquesta ocasió Almaviva agafa al seu servei, els dos enamorats realitzen el seu somni.

Les noces de Figaro: han passat tres anys, només. El molt enamorat comte d'Almaviva s'ha cansat de Rosine. Només pensa en la seva jove i graciosa cambrera Suzanne que, per contra, estima Figaro i s'hi vol casar (un marit sempre és necessari). No és que el comte vulgui impedir el casament, ben al contrari, mentre li concedeixin l'antic dret de cuixa. En el transcurs d'una diada que Beaumarchais, amb encert, qualifica de «boja» al títol —el títol primitiu era *La Folle Journée* (La diada boja)—, Rosine, Suzanne i Figaro fan tot el que poden per oposar-se als projectes del comte, decidit a exercir el seu dret o a impedir les noces. A costa d'esforços incessants i laboriosos, en els quals col·labora l'adolescent Chérubin, que festeja la seva padrina, la comtessa, que veu amb bon ull el festeig, aconsegueixen finalment el que es proposen. El vençut no tan sols és el comte, sinó tot un sistema social que es basa en el principi indiscutit de l'autoritat atorgada a les oligarquies. Figaro, i Beaumarchais amb ell, tenen clara consciència de la seva lluita, com es desprèn del cèlebre monòleg:

Perquè sou un gran senyor, us creieu ser un geni!... Noblesa, fortuna, un rang, càrrecs: tot això dóna tant d'orgull! Però què heu fet vós per tenir tots aquests béns? Deixar-vos néixer i res més; per altra banda sou un home ben comú!, mentre que jo, diantre, perdut enmig de la multitud grisa, he hagut de desplegar més ciència i més enginy només per tirar endavant, que no pas n'han fet ús al llarg de cent anys per governar totes les Espanyes: i vós voleu jugar amb mi! (...) (*S'asseu al banc*) Hi ha quelcom de més estrany que el meu destí? Fill de no sé qui, robat per uns

bandits, educat en llurs costums, me'n canso i vull començar una carrera honesta i em fan fora de tot arreu. Aprenc química, farmàcia, cirurgia, i malgrat tot el crèdit d'un gran senyor, aconsegueixo tot just una llanceta de veterinari! Cansat de martiritzar les bèsties malaltes i per fer ofici ben contrari, em llenço de cap al teatre. Tant de bo m'hagués lligat una pedra al coll! Engipono una comèdia de costums del serrall. Com a autor espanyol, em pensava que podria ensorrar Mahoma sense miraments. A l'instant, un ambaixador de no sé on es queixa a les autoritats que jo amb els meus versos ofenia la Porta Sublim, Pèrsia, un bon tros de la península de l'Índia, tot Egipte, el realme de Barca, Trípoli, Tunis, Alger i el Marroc i vet aquí la meva comèdia cremada per complaure els prínceps mahometans que ni tan sols un, em penso, no sap llegir i que ens amiden les costelles tot cridant: *Gossos cristians!* —Quan no et poden envilir l'esperit es vengen apallissant-te'l. — Amb les galtes xuclades i el lloguer per pagar, veig venir cap a mi el monstre del cobrador, amb la ploma clavada a la perruca, tot tremolant, i vaig haver de guillar. Llavors es parlava molt de la naturalesa de les riqueses i també se n'escrivia molt i el poble rondinava, perquè no eren pas llibres que calien, sinó menjar. I jo em vaig posar a escriure, no per al poble, sinó per a mi, i com que no cal tenir les coses per parlar-ne, vaig escriure sobre el valor dels diners i sobre el producte real; ben aviat vaig veure, des del fons d'un cotxe de cavalls, abaixar-se per a mi el pont d'un castell, a l'entrada del qual deixava l'esperança i la llibertat. (*S'aixeca.*) Ah, com m'agradaria un dia fer-me amb un d'aquests poderosos de quatre dies que manen tant de mal amb tanta lleugeresa; després d'haver rebut una bona desgràcia, d'aquelles que despullen de tot orgull. Li diria... que les besties impreses tan sols són importants allà on no es pot dir cap altra cosa: que sense llibertat de criticar, els elogis no tenen cap valor i que només els homes mesquins s'esveren dels escrits mesquins. (*Torna a seure.*) Cansats de mantenir un llogater gris, em planten al carrer i com que cal treure el ventre de pena, mentre no ets a la presó, faig punta, un altre cop, a la ploma i m'assabento de l'estat de les coses: em diuen que mentre ha durat la meva absència econòmica hom ha establert a Madrid un sistema de venda de les produccions, que inclou fins i tot les de la premsa i que mentre no parli en els meus escrits de les autoritats, ni del culte, ni de la política, ni de la moral, ni de la gent situada, ni del cos de crèdit, ni de l'òpera, ni dels altres espectacles, ni de ningú que tingui alguna cosa, puc imprimir amb tota llibertat, prèvia inspecció de dos o tres censors. Per aprofitar aquesta dolça llibertat, anuncio un escrit periòdic i pensant-me no plagiar-ne cap altre, l'anomeno *Diari inútil*. Puff! Veig alçar-se contra meu mil redactors, acusant-me de llevarlos el pa. M'escridassen i torno a ser altre cop al carrer sense feina. Ja anava a desesperar quan hom pensa en mi per a un càrrec, però per malastruga era fet a la meva mida. Calia un comptable i fou un ballarí qui obtingué el lloc. Què podia fer, sinó robar? Em faig banquer del faraó. Llavors, amics meus, sopo a ciutat cada vespre i la gent dita *com cal* m'obren gentilment les seves cases, retenint-se per a ells tres quartes parts del guany. Jo m'hauria pogut refer, començava a comprendre que per fer diners, val més ser eixerit que no pas savi. Però com que tothom pispava, al meu voltant, exigint-me que jo fos honest, vaig tornar a estar a frec de la mort. Aquest cop estava decidit a deixar el món, i vint colzes d'aigua me n'haurien separat, si un Déu benefactor no m'hagués tornat al meu antic guanya-pà. Prenc els meus estris i la corretja anglesa, i deixant el fum per als babaus que

se'n nodreixen i la vergonya al mig del camí, perquè és massa pesada per al vianant, me'n vaig a afaitar de vila en vila, vivint per fi sense neguits. Un gran senyor ve a Sevilla, em reconeix, el caso i com a premi d'haver aconseguit, gràcies als meus tràfecs, la seva esposa, ara em vol prendre la meua!

Fígaro i Beaumarchais no podien preveure on aniria a parar la via que ells havien obert (ni la presó que esperava a Beaumarchais, encara que fos per poc temps); no podien adonar-se de les conseqüències que derivarien de l'obra. Com, amb els mitjans habituals i una psicologia del tot sumària, Beaumarchais va poder obtenir un resultat tan revolucionari —que no es tornaria a produir mai més en el teatre, tret, potser, del *Revizor* de Gogol—, només les qualitats del seu enginy ho poden explicar. Es manifesten de dues maneres: tot donant a la intriga coneguda una alçada i un ritme que imprimeixen al joc còmic una vivacitat excepcional i que l'enriqueixen amb tots els recursos de la diversió; i tot posant en boca dels personatges, i sobretot de Fígaro, que representa l'autor més que cap altre, unes reflexions que ajunten el contrast còmic amb l'enunciat de diagnòstics precisos. A través de mitjans que poden semblar marginals, Beaumarchais eleva a un grau sorprenent el poder de la comèdia. A *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* (El barber de Sevilla o la precaució inútil —la precaució inútil seria la del tutor de Rosine—), veiem aparèixer, sobretot, el primer element, la comicitat. Això no obstant, la presa de posició de Beaumarchais en favor de la intel·ligència i de la civilitat de Fígaro, és a dir, del Tercer Estat, era tan manifesta que les reaccions no van trigar a fer-se sentir amb violència. A *Les noces de Fígaro*, la intenció crítica davant l'aristocràcia es mostra clarament en les sortides de to («*El Comte*.- Una reputació detestable! *Fígaro*.- I si no valc més que ella? Hi ha molts senyors que puguin dir el mateix?»). Però no només hi ha això. L'escena de l'acte V on, a l'ombra dels castanyers, es desenvolupa un seguit d'equívocs burlescos, mostren allò que és pot obtenir de més refinat, però també de més alegre, tot jugant amb els errors i les prevencions dels personatges.

Beaumarchais es guarda prou de convertir Fígaro en un heroi. El descriu com un home del seu temps, bastant franc amb ell mateix i amb Suzanne com per dir: «La intriga i els diners, aquest és el teu ambient». Aquí rau l'atracció que exerceix damunt els espectadors. Una atmosfera d'ironia llanerosa i complaent envolta Chérubin. Bartholo i Marceline, Bazile i Brid'Oison formen un cor còmic que oscil·la entre la bestiesa i la trapelleria. El text és ple d'al·lusions a la Cort francesa («*Fígaro*.- Vaig néixer per ser cortesà. *Suzanne*.- Diuen que és un ofici molt difícil! *Fígaro*.- Rebre, agafar i demanar: heus-ne aquí el secret en tres paraules»). El Comte és descrit del natural, amb aquell egoisme desbordat propi de la seva classe i dels seu sexe. Vol posseir Suzanne a qualsevol preu, però no pot suportar la idea que la comtessa l'enganyi. Ha abolit a les seves terres el *jus primae noctis* perquè

és un costum bàrbar, però voldria aprofitar-se'n, tanmateix. Sap que s'equivoca però no canvia la seva conducta per això. I és gràcies això que amb uns hàbils parany Figaro aconsegueix el que vol. Una bona part del desenllaç vers el qual es dirigeix a poc a poc un *imbroglio* inesperat, segueix les fases del procés intentat contra Figaro per promesa de casament incompleta. Beaumarchais recorre aquí a les seves experiències personals, amb un gust exagerat per la caricatura. Un cop més, els pretextos més tòpics obren pas a un teatre nou de trinca. Passa el mateix amb l'habitual polèmica contra els rics: tot reprenent-la, Figaro la fa molt més punyent («Era pobre, em menyspreaven. Vaig demostrar que tenia una mica d'enginy i va córrer l'odi»). La defensa de la dona, la referència il·luminista a l'estat natural, l'epígraf ben clar («En favor del joguineig; perdoneu la raó»), la llibertat de factura, manllevada del vaudeville (els cuplets musicals van néixer un segle abans de les parades del Théâtre de la Foire), i també el desvergonyiment pamfletari, molt viu en l'autor, tot això junt contribueix a fer la progressió teatral arrossegadora i irresistible. Forma i contingut es presenten sota una llum provocadora. Per tot això, el fet de recórrer a una temàtica tradicional deixa de ser un factor de comoditat —que va ser la pràctica de Beaumarchais, mancat d'imaginació dramàtica, d'inventiva—, sinó que es converteix en una mena de conclusió lògica d'uns temes fonamentals que havien elaborat un món en què la jerarquia i els privilegis de classe tenien força de llei des de sempre. Aquesta conclusió fa caure el teló sobre tota una civilització. Naturalment, la jerarquia i els privilegis van subsistir, però la igualtat havia començat a ser defensada com a principi. Beaumarchais recull les tendències de l'opinió, les catalitza, les expressa i en desvela les conseqüències lògiques. A través d'això posa l'espectacle en contacte directe amb la realitat quotidiana, segons els ensenyaments d'Aristòfanes (generalment deixat de banda, a causa de la complexitat de les seves preocupacions). El temperament personal de Beaumarchais, capaç de submergir-se fins al coll en la seva època i de remuntar amb perseverància els obstacles que li posaven, ofereix un exemple d'espectacle llançat a la batalla de les idees. I, part damunt de tot, el personatge de Figaro parla sense equivocs a l'esperit de l'espectador, franquejant alegrement el fossar.

Holberg

L'obra del dramaturg danès Ludvig Holberg (1684-1754) revela el desenvolupament de les lliçons de Molière. Les seves possibilitats de creació van beneficiar la iniciativa d'un actor francès, René Magum de Montaigne,

a qui es deu la fundació del primer teatre permanent danès a Copenhague.

Holberg es lliura a observacions, de naturalesa alhora satírica i social, sobre la burgesia danesa, de la qual extreu una galeria de caràcters: *L'estanyer polític* (1722), *L'intrigant* (1723), *Jeppe de la muntanya* (1723); però presenta també jocs de màscares.

El seu exemple transcendeix el quadre de la literatura danesa, car les seves comèdies van servir de pont entre la cultura francesa i les cultures escandinava i russa, encara en formació.

Tendències a la renovació

Lessing

El teatre de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) es vincula directament a les teories i a l'exemple de Diderot i de la comèdia seriosa. Hi trobem els ecos de la ideologia de les Llums, del moviment del pensament inspirat per Leibnitz i del teisme. Es desenvolupa a l'interior de les grans evolucions que veuen la llum en el cos de la nació alemanya i de la qual en constitueix la consciència racional.

Després de les experiències de joventut que van ser *Der junge Gelehrte* (El jove savi) muntat per Carolina Neuber l'any 1749, *Der Freigeist* (El lliurepensador, 1749) i *Die Juden* (Els jueus, 1749), després d'una tragèdia en un acte, *Philotes* (1759), d'inspiració sofocliana, Lessing escriu un *Faust* (1759), que no passa de l'estat fragmentari: en el pròleg que té lloc a una església, tres dimonis passen comptes de les seves empreses amb Belzebú; el primer parla de Faust i manifesta la seva intenció de prendre-li l'ànima; en el seu estudi, Faust evoca aquest diable i el coneix sota el nom d'Aristòril; però el diable no resisteix gaire temps la seva forma humana i es dissipa ben aviat. El fragment s'atura aquí. Hi trobem la tradició popular, però hi descobrim, també, la intenció de fer un drama burgès, de caràcter realista.

Miss Sarah Sampson va ser representada per primer cop a Frankfurt l'any 1755, amb un gran èxit, que es va reproduir quan aquest drama va ser traduït i representat a França. Seduïda per Mellefont, Sarah Sampson abandona son pare i fuig amb el seu amant. La parella viu en un modest hotel de províncies. Mellefont, que espera poder entrar en possessió d'una herència, es reuneix amb la seva primera amant, a qui acompanya Arabelle, fruit de la seva unió. Mellefont decideix dur una nova vida, fugir de la dissipació

d'abans. Però la seva amant explica tota la seva vida a Sarah i, aprofitant un desmai d'aquesta, l'enverina, en el moment en què el pare de Sarah, olvidant el passat dissolut de Mellefont, consenteix que es casi amb la filla. Desesperat, Mellefont es mata sobre el cadàver de Sarah. Després d'enterrar els dos joves, el vell Mellefont es posa a buscar Arabelle, que la seva filla li havia recomanat *in extremis*. El teatre llagrimós, molt de l'època, adquireix aquí un fons moral, de crítica de costums, prou indicatiu de la nova tendència.

Per una banda, Lessing aborda la realitat quotidiana de les estratificacions socials que emergien al seu país, i assaja, alhora, una anàlisi penetrant dels costums: *Minna von Barnhelm* (1767) i *Emilia Galotti* (1772). Per l'altra, desemboca en el simbolisme didàctic, provinent del teatre dels Jesuïtes i de Gryphius, i que tanta importància tindrà en els desenvolupaments ulteriors de la dramaturgia alemanya, de Schiller a Brecht.

A *Minna von Barnhelm*, Lessing planteja un problema candent —el dels ex-oficials, en una època de llargues guerres cansades— i preconitza la unitat nacional alemanya. Tot i que tancada en els termes tradicionals de la comèdia, aquesta obra té una evident importància històrica. Entre els elements nous que conté, notem la revalorització de la iniciativa femenina, que oferirà després temes romàntics per excel·lència. Un personatge exclama que «la natura ha fet la dona massa feble. En moltes altres coses val més que l'home».

Emilia Galotti, drama de tema no gaire nou (la innocència d'una noia jove violada per un gran), constitueix, això no obstant, una renovament profund del teatre alemany, per l'actualitat de l'ambient descrit —una petita Cort corrupta (italiana per la forma, alemanya per la substància)—, pel rigor moral de l'argument que condemna l'absolutisme, i pel pas visible de la comèdia al *drama*, aquest terme mitjà entre la comèdia i la tragèdia, que es convertirà en l'interès més legítim de la nova civilització teatral i que reprendran Hebbel i després Ibsen.

Nathan der Weise (Nathan el savi) va ser escrita entre el novembre de 1778 i el març de 1779. Però no va poder ser representada fins quatre anys més tard, a Berlín, amb grans modificacions, degudes a raons d'oportunitat. Els Estats catòlics no van autoritzar mai la representació d'aquest drama, potser perquè es feia ressò de la dura polèmica amb els protestants, en la qual Lessing havia participat. La tolerància religiosa, que configura l'obra, constituïa aleshores per a la consciència catòlica un element fora de propòsit i de temporada. L'acció transcorre a Jerusalem, durant la tercera croada. El jueu Nathan, a qui el poble anomena «el Savi», educa una filla adoptiva de la qual s'enamora un cavaller del Temple, a qui Saladí ha perdonat la vida. Nathan vol veure clar l'origen del jove cristià. Descobreix que els dos joves són germà i germana, allunyats d'ençà de la infantesa per diverses vicissituds. Les preteses diferències de raça, doncs, no tenien cap

mena de fonament. Davant d'aquesta constatació, Saladí i Nathan remunten l'abisme que la religió havia creat entre ells. Els dos personatges són trets d'una història del *Decameró* (en la qual Nathan s'anomenava Melquisedec), així com el tema de la mútua comprensió, de la relativitat i de la validesa de totes les creences, exposada en el famós apòleg dels tres anyells. Lessing ofereix en aquesta obra un exemple típic de comèdia seriosa, on allò que compta és la llavor del pensament, la demostració de la unitat i de la universalitat de l'home, tot i les races, les religions, les llengües, les nacions que el diversifiquen, però només en aparença perquè sempre es pot establir un vincle a partir de l'arrel. A la novetat revolucionària del contingut, a la seva gran significació històrica, no correspon una estructura teatral alliberada de les convencions del passat, i això disminueix el seu poder escènic. El diàleg, sobri i concret, no aspira més que a l'expressió directa del contingut.

La *Hamburgische Dramaturgie* (Dramatúrgia d'Hamburg) és un recull de recensions teatrals que Lessing va publicar a intervals, primer regulars i després irregulars, del 1er. de maig de 1767 a la Pasqua de 1769. Recensions que seria més oportú anomenar presentacions perquè únicament fan referència als espectacles del Nationaltheater d'Hamburg, on Lessing havia estat llogat com a *Dramaturg*, és a dir, programador. A mesura que el seu teatre ofereix nous espectacles, Lessing els sotmet a una anàlisi de gran envergadura, penetrant i molt complet. Al costat de notes de crònica teatral —naturalment, fins i tot a la crònica pròpiament dita, brillen observacions precioses i agudes—, Lessing tracta amb profunditat problemes d'estètica teatral, gairebé sempre en polèmica amb els escriptors del seu temps. Vol mostrar els perills de les males imitacions de les obres franceses, la proliferació dels epígons (entre els quals, i no sense raó, situa Voltaire): en resum, els obstacles més grans que impedeixen que el teatre alemany ofereixi un treball artístic original; i que dificultaven especialment el teatre que ell havia estudiat i elegit en repertori per oferir al seu públic hamburguès drames nacionals en el millor sentit de la paraula. Aquesta era l'exigència que Lessing col·locava en primer lloc en la vida espiritual del seu país, i que afirmava en els seus escrits, que omplia d'exemples aclaridors, trets de les seves obres dramàtiques (el Nationaltheater va representar per exemple *Miss Sarah Sampson*).

Per totes aquestes raons, la seva obra té una gran importància històrica, i ens ofereix la clau que permet comprendre el gran desenvolupament que gairebé de sobte, va prendre el moviment teatral alemany durant el mig segle següent. A través de les seves observacions, riques de vegades d'humor i de vegades de substància autènticament especulativa, Lessing provoca un nou moviment d'opinió (i no només en el terreny del teatre, com demostra el seu *Laocoon o els límits de la pintura i de la poesia*); és per això que se situa al mateix nivell que Wieland i Herder, i en comunitat d'inten-

cions amb la reforma goldoniana, encara que des d'una perspectiva del tot diferent.

Goldoni

Com testimonien les seves *Memòries*, la inspiració de Carlo Goldoni (1707-1793) neix d'un contacte directe amb la vida teatral de l'època. D'ençà de la seva adolescència, va ser enlluernat per les primeres temptatives que va realitzar tot seguint la companyia de Bonafede Vitali. Quan Antonio Sacchi (la màscara Trufaldino) el va convidar l'any 1747 a escriure, va abandonar la seva professió d'advocat. L'any 1748 Medebac el va llogar a Venècia per a la seva companyia. Fins al 1753 va treballar per al teatre San Angelo; de 1753 a 1762, per al teatre San Luca. Les amargors i les decepcions que li van causar l'activitat teatral el van fer abandonar Venècia l'any 1762 i anar a París, on la Cort el va contractar com a preceptor dels prínceps. Però va continuar treballant per als comedians, tot escrivint guions i algunes obres noves, tant en italià com en francès. Va morir poc després que esclatés la revolució francesa.

... Els dos llibres sobre els quals més he meditat, i que no em peneixo mai d'haver fet servir, van ser el *Món* i el *Teatre*. El primer m'ensenya tant i tants caràcters de persones, me'ls descriu amb tanta naturalitat que sembla fet a posta per oferir-me els més abundosos arguments de Comèdies gracioses i instructives: em representa els signes, la força, els efectes de totes les passions humanes: em proveeix d'esdeveniments curiosos: m'informa dels costums corrents: m'instrueix sobre els vicis i els defectes que són més corrents al nostre segle i a la nostra Nació, els quals mereixen la desaprovació i el menyspreu dels Savis; al mateix temps, em senyala en alguna persona virtuosa els mitjans pels quals la Virtut resisteix aquestes corrupcions. És doncs en aquest llibre que fullejo sens parar o que medito sovint sigui quina sigui la circumstància o l'acció de la meva vida en què em trobo, que recullo tot allò que és absolutament necessari que sàpiga aquell que vol exercir amb algun mèrit aquesta professió meva. El segon llibre, per la seva banda, és a dir, el del *Teatre*, quan el cinc a les mans, em fa conèixer sota quins colors he de pintar damunt l'escenari els caràcters, les passions, els esdeveniments que es llegeixen al llibre del Món; com cal ombrejar-los per donar-los més relleu i quins són els matisos que els fan més agradables als ulls delicats de l'espectador. Aprenc, en resum, amb el Teatre a distingir allò que és més capaç de fer impressió a les ànimes, de suscitar el meravellament, o la rialla, o aquesta mena de pessigolleig amable del cor humà, que neix principalment d'allò que hom troba a la Comèdia que escolta, pintat del natural, i posat amb gràcia al seu punt de vista, els defectes i els ridículs que hom troba en aquells que freqüenta sovint, d'una manera, això no obstant que no xoqui gaire i que no ofengui.

Heus aquí, en el prefaci de Goldoni a l'edició de Bettinelli (1750) del primer recull de les seves comèdies, una síntesi perfecta de la seva poètica, tal com en diverses ocasions la veurem aprofundida, motivada, dialectalitzada en altres prefacis, a les *Memòries*, en el manifest brillantment dramatitzat del *Teatre còmic*. Ens preguntem, un cop més, si la poètica no neix en contrast amb la realitat artística pròpiament dita, si les intencions de l'autor s'han realitzat, i en quina mesura; o, en altres termes, si la substància del seu art no se li ha escapat, com passa en la part més gran dels casos, perquè, en una mateixa persona, la visió artística no pot normalment ser acompanyada per una visió crítica i interpretativa d'ella mateixa, la consciència creativa de la consciència històrica. Coneixem bé, pel que fa això, l'encegament dels autors en la consideració i la valoració de la pròpia obra, de la qual se'ls escapa sovint el significat autèntic, destinat a inserir-se en la història. Doncs bé, en Goldoni es verifica un fet sorprenent: les intencions que informen la seva obra, n'esdevenen un factor positiu. Goldoni apareix com el millor crític i intèrpret d'ell mateix. Quantes vegades els reformadors no són escoltats, són incapaços de traduir concretament el seu projecte i els seus propòsits que han estat assimilats i executats per altres! És ben difícil que qui llança el manifest sàpiga aprofitar-se després de la crisi que obre. En aquesta regla, també Goldoni n'és l'excepció. la seva obra sencera es revela com la posada en pràctica exemplar dels principis continguts en la reforma.

Fa com diu: «El gran art del poeta còmic és lligar-se amb tot a la Natura i no separar-se'n mai». No solament això, sinó que amb el temps —fins i tot amb algunes regressions degudes a circumstàncies pràctiques més fortes que la inspiració— continua perpètuament penetrat pel pensament i per la poètica que havia elaborat d'ençà de l'adolescència, d'ençà del moment que va dedicar al teatre la seva atenció i la seva reflexió. I també això passa rarament. Només cal llegir-lo amb atenció: els equívocs i les polèmiques que sorgeixen en tot moment, encara avui en dia, sobre les seves relacions amb la *commedia dell'arte* es desfan a poc a poc. Les rèpliques que fa dir a alguns dels seus personatges a *El teatre còmic* sobre la supervivència de les màscares en les seves comèdies, són característiques a aquest propòsit. L'equilibri i la mesura amb què Goldoni sap obrar en el seu camp d'activitat, l'astúcia, podríem dir, amb què sap arribar al públic i busca, en tot cas, mantenir-lo desvetllat; el sentit pràctic que no abandona mai, i que és un dels elements més necessaris de l'espectacle: tot això constitueixen els aspectes positius d'aquesta coherència ininterrompuda i tenaç, d'aquesta unitat en la gran diversitat que ofereix la seva obra, gran fresc d'un món i d'una època, tal com només algunes vegades excepcionals el teatre i la literatura han pogut dibuixar (en teatre, l'únic exemple comparable en aquest sentit és Lope de Vega; en Lope com en Goldoni, els límits imposats a l'ambició del projecte són evidents: impedeixen un aprofundiment de la

matèria en benefici de la seva teatralització i de la seva transmissió al públic).

La reforma, doncs, lluita contra l'hàbit engendrat per la improvisació, per donar «...veritables comèdies i no escenes enfilades sense ordre i sense regla», perquè d'ara en endavant, com diu Placida a *El teatre còmic*, «la gent s'avorreix de veure les mateixes coses, de sentir sempre les mateixes paraules, i els auditors saben allò que dirà Arlequí abans fins i tot que obri la boca». Després d'això, Tonino intenta exposar els arguments dels actors, però ho fa d'una manera tan feble que porta l'aigua al molí del seu adversari: «Les comèdies de caràcter han capgirat el sentit del nostre ofici. Un pobre comediant que ha fet els seus estudis en les regles de l'art (*és a dir, segons les convencions de les màscares*) i que té el costum d'improvisar més o menys bé, tal com li ve, quan es troba en la necessitat d'estudiar i d'haver de dir coses premeditades, si té una reputació, caldrà que s'hi pensi, que es cansi estudiant, que tremoli sempre seguit, cada cop que fa una nova comèdia, amb la por de no saber-se-la prou bé o de no saber mantenir el caràcter com cal». Després d'algunes escenes, vénen explicacions exhaustives que fan referència a l'ús de «genèrics» (*generecci*), mena de reculls d'acudits, d'on les màscares treien les seves rèpliques i que exclouïa, per tant, tota improvisació real i creadora. «...Es podrà tant una bona recaptació amb una comèdia de caràcter, com amb *El convidat de pedra*, *Bernardo del Carpio*, *Arlequí*, *mag* i coses semblants, i els còmics que treballen per la caixa no pensen més enllà del guany, però cal plànyer el destí dels teatres d'Itàlia, condemnats en tot cas a l'impossible o al sorprenent. Els aplaudiments del públic, content sovint amb un bell vol, d'una bella transformació, són massa equívocs. Que hom escolti bé allò que es diu en els cercles, a les places, a les botigues, i els bons talents que saben allò que és bo no es traïran ells mateixos per satisfer el gust vulgar.» I en un altre lloc s'explicarà millor encara, observant una representació de la companyia Bonafede Vitali:

... el públic reia, però alguns dels que tenia més a prop i que reien a cor què vols, deien allora als Comediants: *xarlatans*. Pensava, aleshores, en el meu vell projecte, i em deia a mi mateix: Oh, si jo pogués arribar a fer riure els espectadors sense que diguessin Xarlatans!, ... d'ençà de fa més d'un segle el teatre còmic a la nostra Itàlia s'ha convertit en objecte abominable de menyspreu per les Nacions Ultramontanes. No apareix damunt els escenaris públics més que en brutes arlequinades, galanteries dubtoses i escandaloses, i jocs de paraules, faules mal inventades, i pitjor realitzades, sense costums, sense ordre, que en lloc de corregir el vici, com és la primera regla de la nostra Comèdia, el fomenten, i tot això recollint les rialles de la plebs ingnorant, de la joventut forassenyada i de la gent més estripada i causant, per contra, l'enuig i la còlera de les persones instruïdes i com cal...

O, encara: «Crec que més que no pas el meravellós, allò que arriba al cor de l'home és la simplicitat i el natural». De totes maneres reconeix: «No

sóc enemic de les Comèdies de canemàs, sinó dels còmics que no tenen prou habilitat per sostenir-les»; «... les Comèdies improvisades representades: cosa honorable i meravellosa, que fa distingir... la vivacitat d'esperit dels nostres actors».

Els vincles entre la *commedia dell'arte* i Goldoni són continus i directes, encara que sigui per contrast. Sobretot, Goldoni reprèn el mateix fil conductor que els primers còmics, inventors de les màscares, quan van abandonar els esquemes de les comèdies sàvies per assolir, amb la llibertat de la improvisació canalitzada en els tipus fixos que havien elaborat, la realitat actual, quotidiana que els voltava. A dos segles de distància, Goldoni reprèn el mateix procés de renovació: i igual que els Gelosi duïen a l'escenari els camàlics bergamascos, el mercader venecià, el doctor bolonyès, etc., igualment Goldoni construeix una tipologia social sortida de les estratificacions socials de la seva Venècia. En segon lloc, en gairebé la meitat de la seva obra, i sobretot en *El criat de dos amos*, Goldoni ens lliga, testimoniatge irrefutable, l'essència de l'art de la improvisació, transfigurant per la seva imaginació creadora: igual que les màscares havien creat, a través de la seva interpretació, tipus escènics triomfants, també Goldoni desvela, a través de l'elaboració dramàtica, la natura i les facultats del tipus, escènica-ment exaltades. En tercer lloc, Goldoni aprèn de la interpretació improvisada, molt més que Molière, a conèixer els engranatges de la construcció dramàtica, a la qual oferirà una matèria teatral ben diferent que la que fan servir els *genericis* i les seves bromes trivials.

En quina mesura Goldoni es va inspirar directament en el joc dels improvisadors, en els seus *lazzi* i en les seves paraules? No seria difícil d'establir-ne la filiació directa, comèdia per comèdia. Però allò que compta, sobretot, és la manera de procedir, i heus-ne aquí la clau: quan els comedians prescindien del *generico* (cosa que cada cop era més rara —el mateix Goldoni confessa haver enriquit els *genericis* d'una companyia, la de Bonafede Vitali, quan era jove) i improvisaven de debò, no podien deixar d'inspirar-se en les seves observacions de les experiències quotidianes, els aspectes més reveladors de les quals recollien. Goldoni procedeix de la mateixa manera; dóna forma, així, al llenguatge parlat del seu poble, i reproduïx *up to date* els tipus i els fets que corrien en boca de tots. Aquesta derivació alimenta una saba que, justament, prenia en les màscares el seu impuls més vigorós i que sorgia fonamentalment del seu invent. Però se situa també al final del procés: en constitueix el desenvolupament més ampli; mostra l'acompliment d'una evolució que mena a la maduració històrica d'un país i de les seves classes, reflectida en els nous estilemes del diàleg, en les relacions i en els intercanvis instaurats, al si de la comèdia, entre els elements de la vida social. Els personatges goldonians reprendran vida quan es faci la unitat italiana: una Itàlia encara suspesa entre la llengua i els seus dialectes, en una tensió encara sense resoldre.

Per poder representar les seves primeres comèdies —*L'Uomo di mondo* (L'home de món, 1739), *Il prodigo* (El pròdig, 1741), *La bancarotta o sia il mercante fallito* (La bancarrota o sigui el mercader arruïnat, 1741)—, Goldoni va establir un compromís amb les companyies. Per al paper principal, per al caràcter que donava títol a l'obra, admetien un paper escrit, que el protagonista acceptava de bon grat, pensant amb raó que en treuria profit damunt l'escenari. Però els segons plans, aquells que no afalagava la importància del paper, podien improvisar a lloure sobre la base d'un canemàs. A més, Goldoni no es preocupava gaire per l'originalitat:

Hi havia de feia temps als escenaris d'Itàlia, entre les males comèdies de canemàs, una de les més dolentes titulada: *Pantaló, mercader arruïnat*... El tema em va semblar digne d'una mica de reflexió i, tractat una mica més assenyadament, vaig creure que podia ser agradable i fins i tot útil, posant en evidència la mala conducta d'aquells que s'abandonen a la dissolució i hi deixen les seves facultats i el seu crèdit, i els artificis dolents dels impostors, que causen grans perjudicis al cercle respectable dels Mercaders, que són el profit i l'honor de les nacions. Per assolir els meus fins, vaig veure que em calia no convertir en estúpid al Protagonista, perquè aleshores hauria merescut més compassió que no pas retrets, sinó que l'havia de fer un d'aquests que s'arruïna ell mateix i que traeixen les seves famílies, els seus corresponsals i els seus amics, amb la seva malícia i la seva conducta fraudulenta.

Finalment, l'any 1745, va poder veure representada *La donna di garbo* (La dona de bé), comèdia enterament escrita, tot i que fos en benefici d'una actriu, la Baccherini, en la qual desenvolupa com a caràcter el paper i el tipus de criada (tenia sempre present l'exemple de Molière que li indicava el seu objectiu ideal).

Dos anys més tard i també per a una màscara, el Trufaldino Sacchi, va construir, damunt la base de canemassos existents, *Il Servitore di due padroni* (El criat de dos amos) que és el testimoni més directe i més fidel dels mitjans d'expressió, dels temes i sobretot de l'esperit que impregnava la *commedia dell'arte*. Ironies de la sort (però menys del que sembla), aquest testimoni va ser donat per aquell que precisament havia de teoritzar i posar en pràctica (amb una coherència mai no desmentida), no tant la fi com la transformació —de manera que fos operativa— d'aquesta forma teatral que havia donat a la societat europea el seu gènere de representacions còmiques, enteses com una activitat quotidiana i com un bé de consum.

Quan Carlo Goldoni tornarà a Venècia i hi exercirà la funció que més li convé, la d'autor llogat que treballa per als teatres i satisfà la seva demanda continuada d'obres, el seu nou repertori naixerà tal com preveu, amb *La vedova scaltra* (La vídua astuta. 1748). Dos anys més tard a *Il teatro comico* (El teatre còmic, 1750), farà servir una comèdia brillant per exposar la definició teòrica completa de la seva reforma.

Amb *La vedova scaltra*, Goldoni es lliura al gènere de la comèdia brillant, on el joc teatral esdevé un fi per ell mateix... D'aquí passa a les perspectives de la virtut, sobre les quals el veiem preocupat, amb accents patètics a *La putta onorata* (La noia honorada), a *La buona moglie* (La bona esposa) i encara en un llarg seguit d'obres, on només el mal —el funest Lelio de *La buona moglie* i totes les violències fetes a la virginitat a *La putta onorata*— salva d'un món (el seu) ofegat per l'avorriment. Allò que permetrà al mateix Goldoni d'evadir-se, serà observar el món popular i obrir-s'hi. La trilogia de l'*Estineig* serà el poema d'aquest avorriment i d'aquesta disgregació com Strehler va demostrar clarament en el seu muntatge de 1955.

La putta onorata pot considerar-se encara com un canemàs de la *commedia dell'arte*, amb els seus vells enamorats i els seus joves enganyats però finalment vencedors; i això fins i tot encara que el tema tendeix a exaltar la virtut.

La buona moglie, per contra, que en continua la història i mostra l'evolució dels seus personatges, apareix sobretot com una obra novel·lesca i llagrimosa: entra en el gènere de la comèdia seriosa i amb més justícia que les obres de Diderot. Com en una intuïció fulminant, l'intermedi violent i brutal dels gondolers ens duu molt més enllà: a una visió d'un grotesc amarg, a un naturalisme sense mitges tintes. Entre 1748 i 1749, data de la composició de les dues obres, Goldoni, doncs, fa el gran pas projectat de feia temps, però que les condicions objectives de l'escena italiana li impedien de fer. Desitjós de satisfer el seu públic amb una fingida bonhomia, es lliura a un moralisme pregonament impregnat de conveniències socials, on la rectitud serveix primer l'ordre i on l'honestedat segueix les regles com cal de la cursa cap a l'èxit i cap a l'enriquiment, quan tothom, com deia Napoleó, porta al sarró el seu bastó de mariscal. En aquestes circumstàncies, no té res d'estrany que l'avorriment de viure circuli entre les bones maneres. A la base d'aquesta actitud de Goldoni, hi ha la necessitat que tenia de diferenciar-se, en un sentit ben decidit, de l'actitud gratuïta i desimbolta que les màscares adopraven per tradició secular. Així Goldoni avança resoludament: assimila i transforma al mateix temps els caràcters distintius del gran fenomen que l'havia precedit (aquest a través de múltiples experiències i de retorns imprevistos a antigues posicions), fins a desembocar en una pintura del medi, vasta i sintètica: pintura, ja sigui d'un lloc geomètric de la vida ciutadana, com a *Il campiello* (El pati), ja sigui d'una classe social, com a *Le messere* (Les mestresses), etc.; pintura que ocupa el centre de la representació i que depassa el simple caràcter.

Això fins que, per al carnaval de 1764, Goldoni va escriure *Una delle ultime sere di carnevale* (Un dels darrers vespres de carnaval), que serà el seu adéu definitiu a Venècia.

A París, si fem excepció de l'èxit de la seva obra francesa *Le Bourru*

bienfaisant (El sorriu benefactor, 1771), haurà de posar-se a treballar, a contracar, per als imprevistos, els darrers, a la vetlla de la Revolució.

En algunes de les seves etapes fonamentals, la inspiració de Goldoni segueix un curs unitari, una coherència total. Com per exemple, a través de la corba de les trobades amoroses de Mirandolina, a *La locandiera* (L'hostalera, 1753), amb el triomf del seny popular i alhora la maduració d'una personalitat femenina que arriba a esdevenir dominadora. La intriga té en aquesta obra el desenvolupament típic de la comèdia de màscares, i els personatges són molt caracteritzats, però ja són reals i individualitzats, no ja representatius d'un conjunt. El llenguatge voldria plegar-se al parlar quotidià, però només ho aconsegueix en part, perquè hi persisteix alguna molèstia que denota, ja sigui la feble difusió de l'italià parlat, en tant que mitjà evolucionat d'expressió del moviment psicològic, ja sigui la molèstia pròpia a les relacions socials, el més sovint aferrades al salvavides de la bona educació convencional. Colombina s'ha transformat en hostalera: d'ara endavant el casament és un mitjà d'establir-se i un lloc on agafar-se.

Goldoni assenta la seva recerca d'un llenguatge en bases del tot anticonvencionals, encara que no sempre ho aconsegueixi. Li és fàcil restituir, en l'essencial de la seva integritat estilística, el parlar dialectal de les capes populars i petit-burgeses venecianes o del Veneto. Es troba més incòmode davant el llenguatge parlat de les altres classes, davant el seu italià encara no madur, que reproduceix sense acceptar cap precedent literari (aquests precedents, d'altra banda, són rars pel que fa a la dramaturgia). L'aborda, bàsicament, recolzant-se en el formalisme del seus discursos que deixen llegir els seus pensaments entre línies. I si, d'una banda (com sempre se li ha retret), Goldoni no té la puresa i la limpidesa toscana, per l'altra, el formalisme de les relacions socials, tal com l'expressa, corre el risc de caure en l'afectació i l'esquematisme. Malgrat tot, la seva temptativa és d'un gran abast, i se situa al mateix lloc que les posteriors de Manzoni i de Verga. Per allò que fa referència al dialecte, Goldoni revela una expressió parlada plena de felicitat, immediata, d'un realisme eficaç i saborós, que evoca de manera extraordinària un ambient social retratat en el seu geni íntim.

Le smanie per la villeggiatura, Le avventure della villeggiatura, Il ritorno dalla villeggiatura (Trilogia de l'estiu, 1761) i *Il ventaglio* (El ventall, 1763) donen plena mesura de les realitzacions estilístiques de Goldoni en el terreny de la llengua parlada: la llengua, en aquestes obres, tendeix a desfer-se de qualsevol nosa, esdevé viva, desimbolta, sense sobreentesos. Gràcies això, la comèdia se separa clarament de la intriga convencional i del caràcter del protagonista, per donar-nos amb tota fidelitat els aspectes d'un món i d'un esdeveniment social en el qual participen els individus, en raó i de vegades sota el pes del seu destí particular i de la seva particular fesomia psicològica. Aquests aspectes són agafats en el joc dels humors i

dels problemes quotidians, la qual cosa dóna un relleu nou i singular al significat dels petits fets del dia i a les vicissituds del comportament social. El fons ètic, aquí evocat de prou lluny —no domina com en altres moltes comèdies, per exemple en *Il geloso avaro* (El gelós avar, 1752)—, tendeix a fer-se sobretot reflex de les lleis del grup, l'afirmació de certes necessitats damunt les quals es basa l'evolució històrica. El creuament tancat de personatges i d'esdeveniments (que assoleix un alt grau d'acabament artístic a *El ventall*) roman en un motlle teatral harmoniós però tendeix el més possible a reproduir la vida, a donar l'escolament continu i sempre canviant del món nou.

I rusteghi (Els rústecs, 1759) segueix una vena creativa del tot particular del Goldoni dialectal, les característiques del qual són completament diferents de les que presenta la seva producció en llengua italiana: això no només sota l'aspecte de l'estil, sinó també pel que fa a l'aspecte purament teatral i en els seus efectes ètics, que aquí esdevenen més nets i assoleixen una gran profunditat, donant un sentit autèntic a la vida. Aquesta palinòdia còmica i no obstant emotiva del burgès venecià assenyalava els avantatges i els defectes de la seva manera de viure, que Goldoni envolta de comprensió afectuosa, en un esperit de concòrdia i de tolerància entre conciutadans. Però més que no pas el d'un *Lehrstück*, l'autor adopta el to d'una revelació inèdita i saborosa dels interiors burgesos, amb les seves manies secretes: això dóna un seguit de personatges que, tot i que estan destinats a formar un fresc, es mostren ben dibuixats i complets, molt vius des del punt de vista psicològic, amb el seu bagatge de punts febles i d'inclinacions generoses. Entre les temptatives aconseguides i noves de trinca que Goldoni va dur a terme en aquest sentit, *Els rústecs* és l'obra en què el fresc de conjunt apareix més orgànic i funcional. Aquí el fresc no és un fi en ell mateix. Aconseguix, no solament a donar la clau d'un món, sinó a determinar-ne els impulsos i les realitzacions morals.

Amb *Le baruffe chiozzote* (Escàndols a Chioggia, 1762) Goldoni assoleix la culminació de l'expressió, a la qual s'hi afegeix la netedat del dibuix i l'autenticitat dels caràcters, on el conjunt i els individus es fonen en un quadre de la vida. Les seves nombroses qualitats (disseminades en la seva àmplia producció, de manera que cadascuna de les obres apareix feble en un o altre aspecte, sense que mai sigui del tot inútil) es troben aquí reunides i exaltades, en una alegria amable i fidel al seu objecte. Sembla com si la vida popular aguditzés i encantés aquest instrument que és el teatre i —en la gran tradició que va de Ruzante a Viviani— la comèdia pòi en aquesta generació cridanera les millors facultats de representació. I allò que ens sorprèn i que ens arrossega en Goldoni és la representació d'un món tan viu. Cal d'entrada situar-se en una perspectiva històrica per jutjar fins a quin punt les opinions de Goldoni i les darreres sortides de la seva comicitat eren avançades i clarificadores per a l'època, encara que no conservin avui en dia la força d'antany. La seva reforma de la comèdia va complir la

seva missió pel fet mateix de permetre-li pintar, en la seva veritat viscuda, aquesta «natura» de la qual Goldoni es declara deixeble. Allò que proposa abans que res és la sinceritat del retrat (que, això no obstant, no oblida mai d'integrar en l'art de la representació escènica), és l'evidència de les coses, dels fets, de la gent. En els seus moments més lliures, Goldoni constata la «natura» i no la jutja. O el seu judici tendeix a basar-se més en l'oportunitat dels comportaments que no pas en el rigor íntim de la consciència.

Tenen un interès especial alguns aspectes fins ara poc coneguts de la producció goldoniana, dels quals es desprèn una anàlisi social que, per les seves consideracions, es relaciona amb determinats temes típicament il·luministes. A *La guerra* (1760), *El feudatari* (1752), *L'amante militare* (L'amant militar, 1751), *La bottega del caffè* (El cafè, 1759), *Il bugiardo* (El mentider, 1753) els falten una mica de recursos teatrals, no tenen tota la vitalitat escènica requerida. Però aquestes comèdies descriuen ambients socials particularment significatius amb accents entre amargs i faceciosos, amb un realisme ple de detalls inèdits. Van més enllà dels termes i del món contemporani. En aquestes obres, s'amaguen els ferments més interessants que cova la consciència de Goldoni, que s'aclareix aquí i allà amb una comprensió penetrant del moment històric, i es dirigeix cap a noves concepcions de la moral social.

A mesura que identifica les possibilitats i les facultats del seu art, Carlo Goldoni es fa eco directe del procés històric al qual pertany: l'objectiva més que no pas hi participa. Per contra, s'enfronta directament i en solitari amb les qüestions de la reforma del teatre italià que menarà a la victòria amb les seves obres i per la seva realització damunt l'escenari. Allò que guia amb més constància les seves passes és la creació del personatge, i en conseqüència, l'abolició del tipus, és a dir, de la màscara. La recerca, de vegades aprofundida, de les particularitats psicològiques, de comportaments reveladors —el «caràcter» molieresca, eix de tot el fet teatral de l'època— s'aprima aquí per deixar lloc a personalitats, els aspectes de les quals es creuen amb els de les altres personalitats i menen a la intriga teatral i al quadre de conjunt d'un món. Al mateix temps, Goldoni cerca una nova estructura d'exposició escènica, tot adequant-se al desenvolupament tradicional, generalment matrimonial. En efecte, no empeny mai els conflictes fins a l'extrem, ni fins al grotesc, sinó que els desenvolupa, al llarg dels tres actes, segons una línia contínua i sense canvis de to; sovint, segueix vies diverses que s'ajunten per constituir el final premeditat.

Allò que és nou en Goldoni, és l'actitud que agafa davant la realitat que pretén descriure. Fins aleshores, l'havien observada des d'una òptica diguem-ne al·legòrica, significativa: sovint substituint-la en quadres històrics, sempre examinant-la en funció d'allò que el quadre havia de transmetre als espectadors, per allò que tenia de més típic per expressar, de més espectacular —un malalt imaginari, un Fígaro que rosega els privilegis

aristocràtics fins a destruir-los. Goldoni, per contra, deixa parlar la realitat de la seva època per ella mateixa. S'accontenta amb col·locar-la davant el mirall de la teatralitat. Allò que s'hi llegeix, no són ensenyaments, és la moral dels seus personatges que reflecteix sense determinar-la, dirigint-la com a màxim cap aquella tolerància bonhomiosa i aquella civilitat que li són pròpies, aportant una correcció a l'excés, mostrant la seva predilecció per les virtuts familiars, típiques de l'era mercantil i del món venecià que en va ser una expressió perfecta. Les bases ideològiques, doncs, estan condicionades per la situació pràctica a l'interior de la vida social. La comèdia goldoniana les reporta fidelment, sense que l'autor en persona pensi a modificar-les segons una visió pròpia; això no impedeix que vagi en el sentit d'aquells desenvolupaments històrics que, gràcies a la seva intuïció d'observador, Goldoni presentia en el moviment de classes, en l'evolució de les estructures econòmiques. En altres paraules, les seves concepcions seguien de prop el camí i les necessitats de la història.

Gozzi

Durant deu anys Carlo Gozzi (1720-1806) va mantenir una polèmica acarnissada amb Goldoni en favor de la *commedia dell'arte*. Per obstaculitzar l'èxit de Goldoni, va recórrer a la narració faulesca, volent demostrar que fins i tot les *fole* —les faules— podien tenir èxit i volent ressuscitar a través seu la missió de les màscares. De fet, si no tenim en compte els termes agressius i injuriosos amb què es barallaren, podem dir que Goldoni representava de ple l'element realista i que Gozzi representava l'element fantàstic, presents l'un i l'altre en els guions del segle XVI.

El conte faulesc és transcrit per a l'escenari en endecasíl·labs sense rima. La llibertat d'improvisar només la tenen les màscares (Trufaldino, Tartaglia, Pantaló), atès que s'exhibeixen al marge de la intriga pròpiament dita, essencialment per completar-la amb un comentari irònic. La trama aventurera, el pathos novel·lesc dels personatges són en primer terme i són d'una seriositat plena de convicció, creuen poder suscitar profundes emocions gràcies a la progressió, al *suspense* de les obres fantàstiques. Els versos de Gozzi s'emparenten amb els dels autors italians de tragèdies en voga al segle XVIII, i ens semblen molt més insípidos que la seva prosa que, a les *Memorie inutili* (Memòries inútils: fan referència al període central de la seva existència), es nodreixen d'un enginy molt agut i molt evocador, entre l'humor i la nostàlgia.

La construcció d'aquesta dramaturgia segueix les exigències de la companyia Sacchi, a la qual Gozzi va restar vinculat a causa de la seva amistat amb

el Trufaldino Sacchi, i de la seva passió turmentada per la primera actriu Teodora Ricci. De la seva primera faula *L'amore delle tre melarancie* (L'amor de les tres taronges, 1761) fins a la darrera, *Zeim re dei Genii* (Zeim, rei dels genis, 1765) no es produeix cap evolució real d'estil i de contingut. De vegades predomina la diversió, fi en ella mateixa, de vegades, el propòsit al·legòric-satíric. L'element bufó acompanya rarament el fabulós i el patètic: en la majoria dels casos, és simplement una decoració. D'altra banda, els motius fantàstics són allò que constitueixen l'atractiu principal i la novetat real de la faula escènica.

A *Turandot* (1762) i a *L'augellin belverde* (L'ocellet verd-bonic, 1765), aquests motius assoleixen un lirisme evocador i una dialèctica burleta que col·loquen la representació en una atmosfera de fresca disponibilitat, fins aleshores exclosa, i que procuren la llibertat encantadora del sentiment i del somni.

A *Il corvo* (El corb) es diu al final de la intriga: «Que comencin les rialles i que tothom perdi la gravetat llòbrega i tràgica. Que es renovi el festí amb naps a la dimònia, rates pelades, gats escorxats i si no som dignes de res més, que el nens facin com a mínim amb els seus aplaudiments senyal d'assentiment».

La matèria és extreta de *Les mil i una nits* o de *Lo cunto de li cunti* (El conte dels contes) del Napolità Basile. La nostàlgia sentimental ha pres el rostre del conte de fades. El món de les Corts, la cavalleria i les festes del passat s'ha transformat en un joc de tarots, en una misteriosa construcció d'encaixos, en símbols de lliure joc. Matèria i sentiments del drama són exposats a través de caràcters convencionals, que demanen un indubtable vigor d'imaginació i que es retallen segons un sentit teatral que també és un sentit plàstic. Les al·legories, amb referències a l'actualitat, van perdre ben aviat el seu pes. En aquesta confluència de motius que revelen les *fiabile* (fonamentalment, també, la contribució del teatre espanyol, del qual Gozzi fou traductor i adaptador) han revelat poc l'aportació estrictament moderna: fusió completa de determinats elements expressius, sens dubte, i gust per la fantasia, però, sobretot, un ombrívol sentiment de la vida i de les seves sortides, al qual les intencions al·legòriques i satíriques només serveixen de pretext.

El comte venecià, rondinaire i apassionat, no sabia que obria les portes al romanticisme. Els temes ingènument novel·lescos a partir dels quals construeix la seva obra, i que per a ell, eren solament instruments de lluita i de venjança contra les novetats, aquests temes el duen a obrir als ambients escènics nous horitzons, perquè l'obliguen a desenvolupar aquestes visions fantàstiques a les quals la *commedia dell'arte* s'havia abandonat de vegades, com una via entre moltes altres. Friedrich Schlegel, Tieck, Hoffmann i el mateix Goethe recorreran, directament o indirectament, a aquesta font d'inspiració.

EL KABUKI

Tota societat expressa en el teatre exigències que sintetitzin orientacions i concepcions típiques, que condensin també en l'expressió dramàtica el millor dels seus continguts culturals. Al Japó el *nō* fou la forma literària pròpia de l'aristocràcia; les classes socialment inferiors es van crear el seu propi gènere de drama: el *kabuki*, sortit de la vulgarització de determinats *nō*.

Quan es parla de contingut i d'evolució populars, a propòsit de la literatura i del teatre japonès, és evident que el valor d'aquestes classificacions ha de ser concebut amb punts de vista particulars per un tipus de societat que posseeix totes les característiques pròpies per impedir que se la catalogui segons els criteris de la cultura occidental. Només un coneixement aprofundit del món japonès permetria captar, en el seu significat, la forma i la substància del drama japonès. El que hem dit sobre els continguts realistes-metafísics de la filosofia, a propòsit del *nō*, val també per al *kabuki*; i només l'esfera de l'interès esdevé més àmplia en el segon cas i abasta un públic més gran. No s'ha de creure, doncs, que la substància de les coses canvia radicalment; aquesta paraula de «popular», dita per etiquetar un gènere, no té certament les mateixes dimensions que, per exemple, en la dramaturgia occidental. Es tracta, únicament, d'un element de diferenciació, útil perquè distingeix aquesta obra d'aquesta altra, però l'eficàcia del qual, està relacionada amb una accepció lingüística que no té una incidència clara en la matèria dramàtica i en les formes d'expressió.

Es tracta d'un fenomen que no canvia amb el temps; al contrari, podríem gairebé dir que les característiques morals pateixen una canonització

cada cop més rígida a través dels anys, i que aquest drama conserva avui en dia, en les seves formes menys espontànies, aquest aspecte tancat, pesant, de cerimònia religiosa que la lectura de determinats textos del segle XVII no sembla revelar. Notem, de totes maneres, una llibertat més gran de construcció que en el *nō* i, sobretot, la presència d'elements musicals i dansants. És precisament de la contaminació per aquests elements de la part pròpiament dramàtica que neix l'expressió típica d'aquesta dramaturgia que, per comoditat, i per distingir-la, continuarem anomenant popular: el *kabuki*.

El *nō* respon plenament a la mentalitat, a la moral, a l'estètica de la categoria social dominant i representava determinades instàncies espirituals pròpies d'un ambient que concebia el món exclusivament sota les formes aristocràtiques de les castes sacerdotal i militar. El *kabuki* va representar en un ambient popular un ordre més o menys semblant. Els aspectes que hi van tenir importància, també foren naturalment el contingut profà i sovint vulgar, la dansa, la música, és a dir, tots aquests ingredients que satisfan les necessitats simples i primitives del gust popular.

Segons les hipòtesis més generalment admeses, el *kabuki* va néixer el 1603 a la riba del riu Kamogawa, de les danses de la sacerdotessa shintoïsta O Kuni. Aquests ballets mesclats amb poesies i cançons lligats entre ells per un fil lògic van ser el primer tipus d'espectacle popular japonès del qual en tenim coneixement. L'ex-sacerdotessa va fundar una companyia regular, en la qual una singular inversió dels papers entre els homes i les dones marcava de manera molt accentuada la ficció escènica. Que aquest desordre es reflectís en la moral dels actors —que ja no eren sacerdots ni gent sortida de la poderosa casta militar, sinó gent bandejada de la societat i menyspreada pels benpensants—, es demostra per un decret governamental de 1608, que tancava la via del teatre a les dones, i per un altre, potser de 1652, que arribava a prohibir aquesta mena d'espectacles. Quan un any més tard la fórmula va ser relançada, amb el consentiment de les autoritats, el *kabuki* va restar reservat per als actors masculins; va ser així com va néixer el *wakashu-kabuki*, o teatre dels efebos, que ha arribat fins als nostres dies, conservant les mateixes característiques. Durant l'època Tokugawa, el gènere reprèn la vitalitat, després de la seva crisi de creixement i un període d'estancament consecutiu a la mort d'O Kuni i de Nagoya Sanzaburo, gran actor i col·laborador de la fundadora.

El moment crucial de l'evolució del gènere se situa en la seva trobada amb el teatre de marionetes, o més ben dit, amb aquesta forma que constituïa, en un cert sentit, el sobrepassament: el *yoruri*, anomenat així perquè s'hi explicaven les aventures de Joruri, amant mítica de l'heroïna nacional Yoshitsune. Molt antic i importat de la Xina, l'ús de les marionetes duia a determinades realitzacions de gran efecte i de gran eficàcia. No hi havia res de semblant en les habituals realitzacions occidentals del gènere. Les ma-

rionetes, de proporcions de vegades gegantines, obeïen a una simbologia intensa, que parlava directament al fur interior i a la imaginació de l'espectador japonès. El xoc emotiu i les sensacions que procuraven aquelles enormes marionetes devia ser de naturalesa excepcional: i és sens dubte, a través de la imitació d'aquells moviments entretallats, angulosos, carregats d'humor i de caràcter, que els actors japonesos d'aquell temps van definir els seus mitjans d'expressió. L'actor-home imitava la tràgica fixesa de la marioneta, amb un resultat singular d'evidència escènica, que feia néixer del joc irreal de les veus i dels moviments i que es traslladava immediatament a un pla de lliure fantasia. Assimilant la part musical del *yoruri* i substituint els ninots per actors de carn i ossos, el *kabuki* va agafar el camí de la seva construcció formal definitiva.

Es diu que, en relació amb l'aristocràtic *nō*, el *kabuki* manifesta una certa tendència populistxera i una recerca d'efectes realistes. Això pot ser cert en part, però cal sempre tenir en compte la naturalesa del poble japonès, i la seva predilecció per aquests aspectes de l'art en els quals els continguts de caràcter realista queden ofegats en la broma amb prou feines transparent del somni. No hi ha res que s'assembla al drama occidental, fins i tot si tenim en compte que el *kabuki* és la forma dramàtica japonesa més fàcilment assimilable per la tradició europea: potser a causa d'una certa analogia amb el nostre teatre líric, en raó de l'amalgama entre les parts musicals cantades del *yoruri* i les parts dramàtiques del *kabuki*. Això no obstant, l'element primer continua sent la paraula, recolzada sobre el recurs d'elements escenogràfics —de caràcter realista— i en una tècnica escènica molt avançada, on fins i tot apareix l'escenari giratori. La interpretació continua sent confiada a la dansa o al simbolisme del gest i de l'actitud. S'arriba a reconèixer un valor emblemàtic a un parpelleig, a un moviment dels llavis o fins i tot de les falanges, quan aquestes actituds volen accentuar determinades dades emocionals, determinades sensacions típiques o fins i tot determinades característiques socials. Però no es tracta més que de moments, de breus transports del psiquisme, que no s'articulen en una representació orgànica, en el sentit clàssic del terme.

La influència exercida per les condicions espirituals en què ha viscut la població japonesa té un pes específic molt gran sobre el naixement i el desenvolupament del drama. La mateixa concepció del real en el pensament japonès, transcendeix qualsevol experiència occidental tradicional: se situa en un pla que no és certament metafísic, car al contrari, l'element natural sempre hi és present, però en el qual el real es troba projectat en un sistema que en sublimitza fortament els elements essencials. És per això que quan parlem de realisme en la literatura i en el teatre japonès, hem de considerar aquest concepte en termes de transfiguració; i és al nivell d'aquesta transfiguració que hem de situar els personatges, el llenguatge, el ritual: deslligats de qualsevol aparença banal o simplement quotidiana,

però tot formant part d'un discurs estètic que depèn estretament de l'esperit popular al qual obeeix. En el *kabuki* els continguts revelen situacions i condicions socials autèntiques, en particular quan el tema de l'amor venal serveix d'eix de l'acció. Però és pura il·lusió pretendre que el drama es desenrotlla sota formes i en mesures que ens siguin properes i sensibles. Debades hi buscarien les passions violentes i sobrades que es manifesten als ulls dels espectadors, o el xoc de sentiments, o fins i tot el desenvolupament d'un amor de la manera habitual al drama occidental. L'acció es manté en un cert to de recerca aristocràtica que, tot i no assolir les altures estètiques i morals del *nō*, pertany a un mateix avatar històric, cultural i social, del tot particular.

Aquestes característiques són evidents a *Tsuna to Kobaru* (El barri dels plaers, segle XVII) de Chikamatsu Monzaemon, en el qual la història de dos amants empesos al suïcidi per la impossibilitat de la seva unió definitiva s'expressa en termes altament emotius i amb un realisme banyat de poesia. El clima és un clarobscur. Els personatges, rics de veritat en el pla humà, es revelen, això no obstant, poc versemblants per manca de gruix dramàtic, i abusen d'un llenguatge els efectes literaris del qual contrasten vivament amb el realisme de les situacions.

Kokusenya Kassen (Les batalles de Kokusenya, 1715), una altra obra de Chikamatsu, que evoca la figura d'un cèlebre pirata, terror dels mars nipons, és ingènua en el relat però complexa en el domini de l'emotivitat i del lirisme. El tema històric hauria d'haver-li conferit un significat del qual fos possible treure'n una moral o com a mínim un ensenyament. Per contra, la tendència al titanisme, un barroquisme d'una eficàcia dubtosa en l'expressió i en la representació, les al·lusions a motius històrics, religiosos i filosòfics del Japó, tot això fa d'aquesta obra una mena de novel·la voluminosa. Aquest és el cas, d'altra banda, de bona part de la producció de Chikamatsu. Per la resta, un dels caràcters essencials del drama japonès consisteix justament en una prolixitat narrativa, que es materialitza per la presència del cor, element determinant de l'acció, ciment dels esdeveniments entre ells, comentador rigorós, presentador implacable. De vegades, les seves intervencions es limiten a la durada i a la descriptivitat lacònica de les modernes acotacions escèniques, però la part més gran de casos, coordinen la narració. En les obres de Chikamatsu, la presència del cor és franca-ment massiva.

Al segle XIX, no solament continua viva la tradició del *kabuki* sinó que, com ja hem dit, es canonitza en fórmules més austeres, rituals. Les parts musicals i dansades, la funció de les quals és de primer pla, prenen una importància preponderant.

El drama de Joko Segawa III (hi havia generacions d'actors-autors) que té per títol el nom d'un barri de prostitució de la capital *Genyadama* parteix d'un relat popular que explicava la història d'un jove de bona família esde-

vingut bandit i d'una bella *geisha*, objecte del seu amor. La construcció dramàtica és d'aparença realista, acolorida per una interpretació d'un expressionisme dut als límits extrems i codificat per unes didascàlies que esquitxen aquesta espècie d'òpereta; però la substància de l'obra, tal com va poder madurar en el curs del breu espai de temps en què va ser escrita, traeix una tendència natural a l'abstracció simbòlica que, a la fi, arrana el surrealisme. Aquesta obra va ser representada per primer cop l'any 1853.

Kanjicho (La llista votiva) de Namiki Gohei III és el millor que el teatre japonès ha fet en el gènere *kabuki*. Representada per primer cop l'any 1840 per Ichikawa Ebizo (més conegut amb el nom de Danjuro VII), ho va ser l'any 1887 davant l'emperador: circumstància que va suscitar una certa eferescència perquè fins aleshores els emperadors només assistien a representacions de *nô*. Aquest drama, que s'inspira en les figures més romàntiques de l'Edat Mitjana japonesa, explica un episodi molt singular de l'heroi Yoshitsune i del seu fidel amic i servidor, el monjo Benkei. Més que altres, aquesta obra s'acosta al significat i al valor de les obres de Chikamatsu, tant pel que fa a la configuració externa del drama, com pel que fa a la naturalesa íntima dels esdeveniments i dels personatges. Allò que interessa Namiki Gohei, no és tant el canvi psicològic de les figures humanes, sinó la successió de fets que han de conduir a un resultat que assenyalen d'entrada, l'estatura dels personatges així com el respecte de determinades actituds rituals i religioses, que situen l'obra entre les que segueixen els cànons més rigorosos de la tradició nipona.

Les temptatives més recents de la dramaturgia japonesa no han oblidat l'experiència del *kabuki*: no solament influeix les fórmules noves, sinó que permet també renovar els models tradicionals. Naturalment aquestes manifestacions es ressenten fortament de les noves experiències occidentalitzants, que contribueixen a fer reviure un gènere antic amb noves regles. La major part del temps, el record del repertori clàssic es conserva en les aparences exteriors del drama, mentre que la substància en reflecteix una maduració més recent.

Torahiko Kori representa en aquest segle l'escola neoromàntica. En el seu *Yoshitomo*, els caràcters moderns, contaminats per una atmosfera encara clàssica, tenen un gran poder de suggestió. El tema històric i heroic de l'obra, el respecte per les fórmules rituals se sumen a un contingut més ric en emotivitat, així com a una intensitat dramàtica que difícilment trobarfem en les obres del segle XVII i fins i tot del segle XIX. La regla que governa l'acció és tradicional: els autors de l'escola neoromàntica volien tornar l'honor els valors tradicionals de la dramaturgia i de la cultura japoneses. L'atmosfera dominant encara és la del repertori clàssic. Però el contrast entre els protagonistes, fins i tot encara que es redueixi a un intercanvi de sentiments, representa ja una cosa nova i de més a més que es deslliga de la tradició i tendeix a enriquir-se amb significats de sentit modern, occidental.

EL TEATRE ANGLÉS

Marlowe i Shakespeare

Circumstàncies històriques d'una florida teatral

A Anglaterra, el renaixement del teatre profà i el renovament professional van acompanyats, com a Itàlia, de grans creacions artístiques en unes proporcions i amb un desenvolupaments amplis a causa d'un conjunt de circumstàncies històriques. La immediatesa de la reacció engendrada per la difusió naixent de l'espectacle teatral assegura, com en el cas de la tragèdia grega, l'expansió de forces verges i impetuoses que permeten a una civilització nova de trinca reflectir-s'hi i jutjar-s'hi.

La diferència qualitativa entre Anglaterra i Itàlia es deu a la diferència històriques i a les condicions del medi. Anglaterra és una nació en progrés, on la nova burgesia es fa mestressa del seu destí, en part gràcies a l'absolutisme de la monarquia que, tot destruint l'autonomia i el poder dels aristòcrates, revaloritza les classes mitjanes. A més, Anglaterra s'allibera de la subjecció ideològica de l'Església Catòlica. Durant aquest període de transició, abans que els puritans no prenguin avantatge, Anglaterra arriba a conèixer una relativa llibertat de pensament; o, con a mínim, admet un indiferentisme declarat, com en el cas de Shakespeare (no va ser per atzar aquest indiferentisme, que succeeix a l'ateisme declarat de Marlowe). L'equilibri de forces entre anglicans, puritans i el residu de les capes catòliques, permet a Shakespeare i als seus contemporanis dur a l'escenari un món lliure de les crostes místiques i mistificadores; això, però, amb algunes precaucions: situar l'acció a països estrangers, especialment a Itàlia; descriure els atractius del mal amb el pretext que s'exerceixen a un país papista.

L'impuls científic donat pel Renaixement europeu troba a Anglaterra un terreny favorable, precisament perquè els obstacles dogmàtics no s'hi deien sentir de manera opressiva; es disposa d'una actitud objectiva i lliure de prejudicis, de la qual el teatre en treu profit. Aquests factors actuen conjuntament de tal manera que també l'experiència humanista pren, a Anglaterra, un aspecte totalment particular al costat de l'humanisme italià: menys orientat cap a la limitació de les formes clàssiques, se situa com a forma de representació del món, considerada en cert sentit purament «tècnica». Shakespeare i els seus contemporanis manllevan l'esperit, el sentit i la construcció de la tragèdia a Sèneca, que els afecta més directament i de manera més convincent que els exemples hel·lènics, ja sigui perquè el llatí és més conegut universalment que el grec clàssic, ja sigui perquè Sèneca està clarament exempt de qualsevol pressupòsit religiós i allò que emana de la seva obra és un clima de recerca moral. A més, els seus «horroros» coincidien amb els gustos i les exigències dels públic de l'època (uns gustos i unes exigències ben vives als nostres dies), i satisfien la violenta necessitat d'emoció que desencadenaven la imaginació i alliberaven els instints.

Les primeres traduccions de Sèneca són de la meitat del segle XVI. El 1581 apareix la seva obra tràgica completa. *Gordobuc* (1562) de Thomas Sackville (1536-1608) i Thomas Norton (1532-1584), que es pot considerar com la primera tragèdia profana del teatre anglès, és clarament d'inspiració senequiana. Thomas Kyd s'inspira en Sèneca per la galeria «d'horroros tràgics» que és *La Tragèdia Espanyola*, representada al voltant del 1590 i que precedeix de poc les grans obres de Marlowe; potser fins i tot va contribuir a la seva creació. Plaute va inspirar el joc còmic, però d'una manera més marginal. En trobem la influència, i fins a cert punt la imitació pura i simple, tant en Shakespeare com en Ben Jonson. En l'orientació donada als caràcters i a l'intriga còmica, hi ha clarament la influència de la *commedia dell'arte*, llavors en plena maduració.

Afeccionats i professionals

Abans de la fundació de teatres públics, els dilettants representaven espectacles a la Cort i als cercles universitaris. Els espectacles de Cort, com els dels principats italians del Renaixement, provenien de la cultura humanista i proposaven temes pastorals. John Lyly (1554?-1606), amb *Gallathea* (aprox. 1588), *Endimion, the Man in the Moon* (Endimion, l'home a la lluna, 1588), *Midas* (1589-1590), i George Peele amb *The Araynement of Paris* (El Judici de Paris, 1584), foren els principals representants del gènere. A la primera meitat del segle van ser precedides de temptatives d'actualitza-

ció de les *morality plays* en termes de la nova cultura humanista, i acostaven l'al·legoria de la representació realista sovint amb desenllaços bufons, polèmics o doctrinals. *Mankind* (Humanitat, 1475?), *Interlude Magnificence* (1516) de John Skelton, i *Interlude Wit and Science* (Interludi de l'esperit i de la ciència, 1548) de John Redford, en són exemples característics.

Els centres universitaris també van contribuir, i de manera molt dinàmica, al renaixement de les formes teatrals profanes. S'hi va constituir el grup *University Wits* (Enginy universitari) que, a més de John Lyly i de George Peele, compta amb Robert Greene (1550-1592), a qui devem una alegre sàtira de la ciència dins la comèdia *The Honorable History of Friar Bacon and Friar Bungay* (L'honorable història de fra Bacon i fra Bungay, 1589), i amb Thomas Nashe (1567-1601), autor, en col·laboració amb Ben Jonson, d'una peça satírica que reprèn, en termes llegendaris i anecdòtics, la vida d'Eurípides: *The Isle of Dogs* (L'illa dels gossos, 1597?)

El *mask* fou un gènere espectacular estretament lligat a la vida de cor. S'hi mesclaven els diversos elements, especialment el cant i la dansa, executats amb màscares. Eren peces al·legòriques de gènere apològic en favor de la monarquia, representades pels mateixos cortesans. Inigo Jones (1572-1651) va tenir una gran originalitat en la concepció dels decorats i el vestuari. Quant a la tasca d'escriure'n, alguns dels autors més cèlebres de l'època s'hi posaren, per exemple Ben Jonson. En retrobem l'eco en Shakespeare quan, a *La Tempestat*, Pròsper fa organitzar un espectacle per a la seva diversió.

Tant a la Cort com en els *clubs*, els espectacles habituals eren interpretats per companyies de joves o d'estudiants (els coristes de la Capella Reial o de l'església de Saint-Paul). El 1576 hi va haver un grup que va llogar la sala de l'antic monestir dels Blackfriars (Frares negres) i hi va representar regularment espectacles pagant, primer d'estil humanista i més tard del tipus dels *University Wits*. Les sales d'aquest gènere s'anomenaren *private houses* (cases privades), i estaven reservades a un públic d'un determinat nivell social. Només amb la construcció de teatres oberts a tots els públics tindrà lloc el gran desenvolupament del teatre, és a dir, de 1590 a 1630. Aquests teatres van utilitzar al principi els patis dels hostals, després els adaptaren. El professionalisme, tant en l'autor com en l'actor, naixerà d'aquestes companyies ambulants que, protegides per la Cort o per famílies aristòcrates, s'establiren a Londres de manera permanent.

Però tampoc a Anglaterra el teatre no va tenir la vida fàcil. Els puritans, igual que un miler d'anys abans els Pares de l'Església, s'hi van oposar amb tenacitat, sobretot quan es va estendre més enllà de cercles restringits. La lluita va durar molt temps i a partir de la dictadura de Cromwell els teatres foren tancats desenes d'anys. Hi ha un pamflet del purità Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse* (L'escola de l'abús), que llança acusacions grolleres i intolerants contra la pràctica del teatre. Fent-se eco d'aquestes protestes, el

municipi de Londres va prohibir les representacions dins les muralles de la ciutat. Però els nobles rebien en privat els artistes i el Privy Council (Consell Executiu) d'Elisabeth va autoritzar el Revel Office (Oficina de Festes) a fer una tria dels espectacles per a la diversió de la Cort.

Es va respondre a l'acarnissament de la municipalitat amb la construcció de teatres a la perifèria (perifèria relativa: a penes a un quilòmetre del centre de la ciutat), fora de la seva jurisdicció. L'any 1576, l'actor, autor i empresari James Burbage va construir la primera sala d'espectacles i la va anomenar simplement Theatre. Se'n va seguir l'exemple. James Burbage va poder obtenir el privilegi reial gràcies a la protecció del comte de Leicester, del qual era familiar. Van seguir *The Rose* el 1587, *The Swan* (El Cigne, anomenat així perquè estava situat a la riba dreta del Tàmesi) el 1595, *The Globe* (El Globus) el 1596, construït per Richard Burbage, gran intèrprep de molts drames shakespearians i fill de James, *The Fortune* (La Fortuna), còpia del *Globe* deguda al director de companyia Philip Henslowe, igual que *The Hope* (L'Esperança) es va construir segons el model del *Swan* el 1613.

Les companyies no es lligaven a un teatre sinó que es desplaçaven d'una banda a l'altra i feien tournées a províncies. De les vint-i-quatre companyies conegudes del període, són cèlebres la de Lord Admiral's Men (Els Homes de Lord Admiral), anomenats així perquè eren protegits seus, i la de Lord Chamberlain's Men. Edward Alleyn, intèrpret de Marlowe, formava part de la primera; sota el regnat de Jaume I, successor d'Elisabeth, va esdevenir cap de la companyia de Prince Henry's Men, que interpretava al Theatre i al Globe. Will Kempe, primer actor còmic, Richard Burbage, primer actor tràgic, i William Shakespeare, que interpretava papers secundaris, formaren part de la segona companyia esmentada. Sota Jaume I s'anomenaren King's Men (Els Homes del Rei).

L'escenari elisabetià

L'edifici teatral elisabetià és d'un gènere molt especial. Nascut als patis d'hostal, es va haver d'adaptar a l'arquitectura preexistent. Per adaptar l'arquitectura al teatre, es van haver de tenir en compte el ritme i els canvis ràpids exigits per l'acció, dels quals calia seguir el pas narratiu. Per altra banda, l'hostal implica un certa classe de públic, heteròclit i turbulent, inclinat a la llicència. Així doncs, el drama s'adapta als espectadors. Abandona les prudències literàries i la imitació dels clàssics per satisfer el gust del públic (on hi ha, en gran part, la set de violència pura). L'ebullició d'aquests ferments dóna naixement a una gran abundància d'obres, en pri-

mer lloc les de Shakespeare; expressió clara d'un poble i d'una època, aquest autor arribarà a traçar els destins humans com ho havien fet Esquil i Sòfocles segons les pròpies normes i convencions.

L'escenari elisabetià s'edifica en dos plans, l'inferior situat a una alçada de terra que correspon, més o menys, a l'escenari actual, i el superior, del mateix tipus, a una alçada d'un primer pis. El primer tenia un *front stage* (prosceni) i un *rear stage* (escenari), amagat per un tapís que, una vegada obert, deixava veure les escenes d'interior. A la galeria superior, *upper stage*, podien figurar l'exterior o l'interior. Els canvis d'escena s'indicaven amb cartells. Els decorats pròpiament dits no existien, ni tan sols en forma sumària. La roba era sovint sumptuosa, però sense una gran veritat històrica. L'acció dramàtica es desenvolupava amb rapidesa i els canvis de decorat no eren necessaris. El prosceni avançava dins el pati. El públic popular estava dempeus o assegut a terra i el públic escollit seia a les llotges que envoltaven el pati per tres bandes. Les proximitats del prosceni, al primer pis i al segon, estaven reservades als espectadors més rics. El conjunt de l'escenari estava voltat d'arcs i columnetes.

Al principi de la representació, com per cridar l'atenció als espectadors, s'hissava un emblema heràldic a un pal que dominava l'escenari. Durant molt de temps, els teatres foren a cel obert i, en conseqüència, d'acústica feble, cosa que obligava l'actor a tenir una veu sonora i ben timbrada.

Aquest tipus d'organització dels espectacles tenia dues menes de conseqüències: el contacte entre l'actor i el públic estava confiat sobretot a la màgia del verb, i la necessitat que tenia el text de respondre directament a les exigències de l'espectador, més enllà (o més ençà si es vol) de tota mediació cultural. D'aquí en resulta el naixement de l'autor teatral, que rarament provenia de la carrera literària pròpiament dita (una sola excepció: Ben Jonson); no obstant això, pouava clarament de la producció literària de moda. Shakespeare, per exemple, no està exempt d'influències de *Euphues*, una novel·la de John Lyly publicada el 1580, forma de llenguatge en molts aspectes semblant al marinisme i al gongorisme. L'estil i les metàfores literàries de la poesia del moment penetraven fàcilment el vers dramàtic; els espectadors les acceptaven de bon grat.

Marlowe i la qüestió shakespeariana

William Shakespeare i Christopher Marlowe varen néixer tots dos el 1565, el primer a Stratford-on-Avon i el segon a Canterbury. Els seus debuts dins l'activitat teatral són més o menys contemporanis, daten de les proximitats de 1590. Els de Marlowe foren potser una mica anteriors;

talent molt precoç, ja s'havia donat a conèixer durant els estudis a la Universitat de Cambridge. Es va establir a Londres l'any 1587 (més o menys a la mateixa època que Shakespeare), i entrà en contacte amb el cercle de sir Walter Raleigh (personatge eminent de l'època, com el comte d'Essex, i com aquest caigut en desgràcia després d'unes aventures molt mogudes, i després condemnat a la pena capital). En el cercle de Raleigh i de Marlowe es defensava obertament les idees avançades, el pensament rebel a les creences religioses i inclinat a les consideracions d'ordre científic. Marlowe, de temperament inquiet i violent, va trobar la mort en una baralla d'hostal entre finals de 1593 i començaments de 1594. Però n'hi ha que mantenen una altra hipòtesi: són de Marlowe, que s'havia amagat de la justícia, les obres atribuïdes a Shakespeare.

Tenim testimonis nombrosos i segurs sobre l'existència de Shakespeare, que no hauria estat més que un testaferro. Sobre aquest punt, les imaginacions varen ser molt lliures. Testaferro de Marlowe, de Bacon, de Florio (un lletrat italià emigrat a Londres i introduït a la Cort de Maria Stuart), del comte de Derby i del propi sir Raleigh? Fa més d'un segle que duren les discussions i s'ha arriscat fins i tot a proposar que s'obri el taüt de Shakespeare per elucidar el misteri. El cert és que no hi ha res que faci suposar que un home que va tenir una existència tan normal, ordenada, tranquil·la, fins i tot mediocre, hagués pogut produir una obra tan elevada i d'una amplitud tan gran, tan plena de significats i de visions, tan evidentment nodrida d'experiència viscuda. Seria igualment arriscat cercar una correlació directa entre l'experiència viscuda i el contingut de l'obra quan la riquesa de la vida interior pot, gràcies a la força de la imaginació creadora, pal·liar la pobresa de la vida exterior. Sigui com sigui, la disparitat és evident i realment inexplicable encara avui. En conseqüència, acceptar Shakespeare o suposar que va ser un simple testaferro, són dues actituds possibles entre les quals no es pot decidir. L'únic element que potser podria desmentir l'atribució de la seva obra a personatges com els que hem citat més amunt, coneguts per altres escrits i, per tant, d'estil reconeixible, és que el conjunt de la producció, tant lírica com teatral, atribuïda a Shakespeare pels editors, demostra una cultura limitada, de coneixements que no sobrepassen la mitjana dels escriptors de l'època. Naturalment, ultra unes evidents facultats d'imaginació, Shakespeare posseeix un sentit extraordinari del llenguatge i de la forma, que els altres autors no tenen. Però això sembla més el fruit d'un instint i d'una inspiració personal que no pas d'una instrucció i d'una experiència literària.

Sobre la vida de William Shakespeare tenim un seguit de informacions precises. Fou batejat a Stratford el 25 d'abril de 1564. El seu pare ja vivia a Henley Street el 1552. Era pagès, s'havia fet comerciant i havia tingut tant d'èxit en aquesta professió que va arribar a detentar càrrecs de l'administració local, fins al grau de primer xèrif. La seva mare, Mary Arden, pertanyia

a una molt bona família. De 1558 a 1580 tingueren dotze infants; William fou el tercer. El 1582, Shakespeare es va casar a Stratford amb Ann Hathaway, i varen tenir tres fills.

A partir de 1592 es troben senyals indubtables de la seva presència i èxit a Londres. Robert Greene, a un pamflet que va escriure un quants dies abans de morir, el setembre de 1592, commina Marlowe, Peele, Nashe i Shakespeare a abandonar per sempre l'activitat teatral. Marlowe hi és acusat d'ateisme i de tendència culpable cap a la doctrina de Maquiavel, símbol de cinisme papista i de dolenteria hipòcrita. Shakespeare hi és tractat de cor de tigre en roba d'actor, de corb que s'embelleix amb les nostres plomes. En el decurs del mateix any comença la publicació gradual de les seves obres, al principi poètiques, després dramàtiques, amb dedicatòries als personatges més importants de la noblesa, segons el costum de l'època. S'hi esmenta Shakespeare actor, així com William Kempe i Richard Burbage, per una recompensa rebuda de la reina Elisabeth, i enregistrada als comptes del tresorer del Consell Reial, a continuació de representacions fetes a la Cort cap a finals de 1594.

Les edicions i els elogis de la crítica són nombrosos. Ben Jonson ens proporciona indicacions sobre l'activitat d'actor de Shakespeare, com intèrpret de *Every Man in His Humour* (Cadascú segons el seu caràcter, 1598) i de *Seianus* (La caiguda de Sejà, 1603). El 1599, Shakespeare es va associar per una dècima part a la gestió del Globe. Des d'aquest moment, tenim nombrosos testimonis sobre el creixement del seu patrimoni i sobre els seus processos. Al final de la seva vida, Shakespeare podia considerar-se com un burgès benestant. Cal afegir a la seva fortuna, la benevolència de Jaume I, que havia succeït a Elisabeth l'any 1603. James I va tenir sota la seva protecció directa la companyia de la qual Shakespeare formava part i la va omplir d'honors i de donacions. Sembla que els darrers anys de la seva vida Shakespeare va tornar a Stratford, on havia acumulat curosament considerables béns en cases i terrenys, i on va morir un mes després d'haver fet testament, el 23 d'abril de 1616. Els últims anys de la seva vida la seva reputació es va estendre i reforçar encara més. Va ser Ben Jonson, un dels talents més lúcids i més cultivats de l'època, el primer que va defensar l'art de Shakespeare amb més convicció. Igual que en vida, la fortuna i l'èxit no el varen abandonar en els segles següents. Des de segle XVIII, les seves obres foren difoses per tot el món i, encara avui, tenen una notorietat excepcional gràcies als mitjans de difusió moderns com són el cinema i la televisió. Les dades objectives que posseïm deixen entreveure una vida plenament feliç. No obstant això, la seva obra teatral, i d'una manera més directament autobiogràfica el seus *Sonets* (on es transparenta l'amor decebut per una «dama bruna» i un sentiment amorós més serè per un home jove, considerat com a preferible, a l'estil del *Banquet* de Platon), deixen endevinar un drama interior els termes exactes del qual no coneixerem mai.

Les principals tragèdies de Marlowe, *Tamburlaine The Great* (Tamerlà el Gran, 1587), *The Jew of Malta* (El jueu de Malta, 1589?), *Tragical History of Doctor Faustus*, (La tràgica història del doctor Faust, 1592?), *Edward II*, (1593?), no han de ser considerades com un preludi, ni tan sols com un estimulant de les de Shakespeare. Efectivament, seria difícil determinar fins a quin punt l'inflüïren; més aviat posen en evidència les possibilitats que s'oferien al teatre en un país i en una època tan fecunda de manifestacions. Les tres primeres, que foren confiades a Alleyn i als Lord Chamberlain's Men, expressen amb una força potser inigualable, la importància històrica decisiva d'un conflicte que es desenvoluparen en la nostra civilització. Són rudimentàries psicològicament parlant, però tenen una solemne vehemència de sentiments; a més, donen llum a les principals contradiccions d'una societat amb una intuïció extraordinària. A *The Jew of Malta*, mitjançant un personatge groller i tràgic, Marlowe denuncia el poder del diner en la nova perspectiva de l'època burgesa, i la maledicció que porta aquest diner. A *Tamburlaine*, és la desfeta, primer interna i després històrica, a la qual mena tota conquesta. I a *Faustus*, la temptació inesgotable de la ciència que no s'ha alliberat encara de la creença en un món sobrenatural i les lleis morals.

El titanisme dels personatges que Marlowe ha imaginat sembla seguir el camí assenyalat pel Promeuteu d'Esquil, per la voluntat d'augmentar el poder dels homes. Quan, a *Edward II*, es produeix la tragèdia a causa d'una feblesa, el titanisme se substitueix per una passió mòrbida i culpable, també titanésca en el sentit que precipita l'heroi a un pou sense fons on no pot trobar més que la mort i l'anorreament. Eduard II és l'únic rei que Shakespeare no toca en la «seva història» anglesa, potser voluntàriament perquè havia estat interpretat per Marlowe. Més que el seu regne, la veritable passió d'Eduard va ser el seu favorit Galveston. La reina Elisabeth i el poderós lord Mortimer s'aprofitaren d'aquesta tendència anormal, a la qual Eduard no dubta a sacrificar l'honor i la dignitat, per depositar-lo del tron. Eduard té plena consciència d'aquesta passió que l'ofega, però és més forta que ell i, quant més sent que el porta a la ruïna, més esdevé l'única raó de viure. De la mateixa ruïna, Marlowe en treu una visió titànica de l'home, visió a la qual el mena el treball ideològic del Renaixement, d'on treu conclusions d'una lògica evident que la seva mort prematura no li permetrà desenvolupar, malauradament, en una dialèctica més hàbil i més motivada, més deslligada dels esquemes de les *morality plays*, més adequada a les experiències viscudes.

No és un atzar que Marlowe sigui el primer escriptor que va portar a l'escena la llegenda típicament renaixentista del doctor Faust, el gran mag de Wittenberg que ven la seva ànima al dimoni, és a dir, a la set de coneixements, i n'estanca totes les fonts. Goethe, en el seu poema dramàtic, va seguir en molts aspectes el camí de Marlowe. Sobretot en va seguir

les intuïcions, que va impulsar fins a manifestacions inesperades en aquest camí que marquen la set de saber i la voluntat de portar tota experiència al seu extrem. En Marlowe apareix ja el fantasma d'Helena de Troia, símbol de la bellesa. Intervé igualment un emperador, al servei del qual es posa Faust. L'àngel bó i l'àngel dolent es disputen l'ànima d'aquest heroi dels temps moderns. Comença a dibuixar-se el paradigma d'una civilització i el seu destí. El *Faust* de Marlowe, igual que el de Goethe, porta la ciència i la religió al llindar de la màgia i, atribuint-los els poders sobrehumans concedits a Faust (l'home modern), intenta fondre la civilització clàssica amb la de l'Edat Mitjana.

Per Barrabàs (el jueu de Malta), la set de diners és set de poder. Recorre a manifestacions pèrfides per satisfer la seva passió, i n'acabarà sent la víctima. Amb més evidència que en els dos personatges de Shakespeare esclaus de l'or, Shylock i Timon, Marlowe lliga el seu personatge a les lleis de l'economia capitalista que regeixen la societat naixent. Igualment, en Tamerlà, reflecteix de forma directa els inicis cruents de la conquesta dels imperis colonials. El geni de Marlowe, profètic i tempestuós, caracteritza el moment històric d'una manera més directa i més clara que Shakespeare; però s'hi queda enganxat, de manera que el seu testimoni i les seves prediccions valen sobretot en tant que referències del món. El seu teatre té una importància sobretot històrica.

Marlowe va escriure dues altres tragèdies: *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage* (La tragèdia de Dido, reina de Cartago), exercici d'estil que s'inspira directament i literalment en l'Eneida, i *The Massacre at Paris* (La massacre de París), on porta a l'escena, no sense humor, la nit de Saint-Barthélemy, el precedents i les conseqüències, en un seguit paroxíctic d'assassinats.

Thomas Kyd

Thomas Kyd (1558-1593?) pertany al mateix grup i participa del mateix esperit de revolta que Marlowe, de qui va ser l'amic íntim. Els estudis, la cultura i les traduccions li donaren una formació humanista força rica i rigorosa, com ho demostra la introducció de versos llatins a la seva única tragèdia, i les reminiscències directes al teatre de Sèneca. *The Spanish Tragedy* (La tragèdia espanyola, s'esmenta per primera vegada l'any 1592, però la data de composició se situa entre 1584 i 1589, segons se'n desprèn d'una al·lusió de Ben Jonson. Té com a temes fonamentals l'horror i la venjança. L'Ombra d'un mort i el símbol de la venjança hi intervien com a cor. Un grup de *villains* (dolents) pengen el jove Horatio, estimat per

Belimperia i el seu rival. Hieronimo, pare d'Horatio, decideix venjar-se. La seva mare s'ha tornat folla de dolor. Hieronimo organitza la representació d'una tragèdia improvisada (Kyd no fa altra cosa que utilitzar l'estil espanyol i italià), en el decurs de la qual els assassinats són reals i no ficticis. Hi ha una carnisseria: Belimperia se suïcida després d'haver matat l'assassí d'Horatio. L'Ombra del pròleg, víctima també del grup *villain*, finalment s'apaivaga. No hi ha humor per contrarestar l'horror, com es va fer més tard per prudència. Kyd estableix sòlidament les premisses de la *revenger's tragedy*, premisses que utilitzaran molt sovint els dramaturgs posteriors, en particular a *Hamlet*. Pel que fa a l'atmosfera, els personatges i el desenvolupaments dels fets, estem en presència d'un veritable arquetipus. No hi manquen l'ímpetu poètic al costat de conceptes invasors i d'un desenvolupament innocent. Hi trobem un sentit tràgic nou i autèntic, ja pel de visions com, per exemple, la «tirania de la bellesa» en Belimperia.

Arden of Feversham

De la mateixa època (ho suposem, tot i que el primer esment és també de 1592) tenim una tragèdia anònima: *Arden of Feversham*, amb un subtítol que l'edició de 1592 especifica: La lamentable i verídica tragèdia de M. Arden de Feversham, a Kent, que fou salvatgement assassinat per la seva esposa deslleial i traïdora, que ho va fer per l'amor que sentia per un tal Mosbie, inspirada pels dos brètols afevegats anomenats Blackvill i Shakbag. On es mostra la gran malícia i fingiment d'una dona salvatge, el seu desig insaciable de plaer i el final vergonyós dels assassins.

S'ha volgut atribuir la paternitat d'aquesta tragèdia primer a Shakespeare i després a Kyd. En realitat, té característiques del tot particulars. La història informa amb fidelitat d'un sangonós fet divers recollit per Holinshed, que havia succeït algunes desenes d'anys abans. És, doncs, pràcticament contemporani. Es desenvolupa amb un realisme estricte dins un quadre burgès, entre personatges de la vida quotidiana. Les complènxes literàries han desaparegut completament. No hi trobem res més que acció i personatges; una sola acció, la voluntat feroç de d'Alice, que intenta per tots els mitjans desfer-se del marit, amb un caràcter dur i inflexible, hipòcrita i sensual. El marit és un feble ignorant; Mosbie és un aprofitat i els sicaris es mouen per interessos sòrdids. Per una banda, l'ambient provincial, per l'altra, el de l'hampa. La tragèdia té un estil dens, una tensió que no aèssa, una aspresa que penetra profundament en el subconscient dels personatges. És més que una simple etapa o una anticipació; aconsegueix una veritable consecució tràgica i això és seguit rarament en una direcció renovadora.

L'obra shakespeariana

Cròniques de la història d'Anglaterra

A finals del segle XV, a un espectacle de la Cort de Roma, s'havia representat un fet històric del qual la cristiandat n'estava orgullosa: *La Conquesta de Granada*. Aleshores, l'esdeveniment era molt recent i la seva evocació, com *Els perses* d'Esquil, havia tingut substancialment l'aspecte d'una celebració. Durant el segle XVI, a Itàlia, altres drames històrics havien tingut el mateix esperit. Amb el teatre elisabetià neix la tragèdia històrica de debò, que reconstitueix uns fets potser allunyats en el temps i que proporciona un quadre tendent a la interpretació, encara que sigui dins els límits de la ciència històrica de l'època. El procés s'assembla al que es va verificar a Grècia amb els tres grans tràgics. Són les cròniques, i no la mitologia, el que inspira el dramaturg, que exerceix una demiúrgia. A Grècia les intencions eran clares, no hi havia el temor d'assumir una dimensió ideològica gràcies al fons religiós sobre el qual es desenvolupaven les tragèdies, a vegades oposant-s'hi. Aquí, el que interessava els autors era, sobretot, la teatralitat de la crònica, és a dir, el poder de suggestió que exercia sobre el públic, així com la força dels personatges i el destí que guia els esdeveniments. La forma és menys elaborada, àdhuc quan no evita el caràcter literari. Però si bé no es proposaven una tasca precisa, els dramaturgs elisabetians n'aportaven una: la interpretació de la història, la seva filosofia, recolzada per un realisme sense embelliments amb el qual es mirava aleshores la història (quan no hi tenia res a veure l'orgull nacional). L'avidesa de poder domina les situacions. En aquesta perspectiva, les lluites són despietades. No hi manquen les al·lusions sense disfressa a les situacions financeres que determinen les lluites entre els grans feudals. La raó fonamental per la qual els lords menyspreen tant la reina Margarida és

precisament la pobresa de la seva família, que no obstant pertanyia als Anjou de França i regnava a Nàpols. Els mòbils de les reaccions humanes i el mecanicisme secret dels esdeveniments són posats a la vista de manera eloqüent.

Shakespeare i Marlowe fan el retrat de la nació anglesa durant dos segles d'existència, i la fan apassionant als espectadors de l'època per als quals aquell passat era encara viu, ple de conflictes interiors i exteriors. Avui en dia, aquelles obres que, durant molt de temps no s'ha donat la dimensió justa ni sobre l'escenari ni en els estudis, ens donen el sentit de la història. Shakespeare i Marlowe, les obres dels quals segueixen un mateix fil conductor, alliberen la història de la seva finalitat exterior i en fan la resultant d'actituds humanes, com es descobrirà cada vegada més conscientment en el decurs dels segles següents. Havien sentit parlar de Maquiavel com un mite tortuós i tenebrós. En realitat, van acompanyar i van il·lustrar la seva recerca a partir d'una riba diferent, la del coneixement de l'home i de les seves reaccions quan estan en joc els seus interessos. No hi ha en ells una fe veritable en els personatges i en els fets que exposen. Però de la seva obra general es desprèn una visió general, ampla i convincent.

La primera obra teatral atribuïda a Shakespeare és la trilogia consagrada a la figura singular del rei Enric VI. Del primer al tercer d'aquests drames veiem dibuixar-se progressivament la personalitat i l'estil de Shakespeare. Al principi, ens trobem en presència d'una simple transposició teatral de les cròniques de Holinshed, Hall, Fabyan, Grafton i Stowe. Només en certs moments, que mostrarem més endavant, s'hi veu la mà del dramaturg creador. A la segona part, el relleu dels caràcters i la factura dels quadres ja revelen un estil, una consciència no només de les exigències teatrals sinó del poder de l'escena. Els personatges ja no són tallats amb destal sinó que tenen una versemblança natural. L'originalitat pren cos a la fi i sobrepassa la crònica per abastar una visió dels fets que revelen, potser de manera imaginada, la gestació psicològica íntima i l'enquadrament dins un procés més vast. Aquesta originalitat dóna testimoni d'una visió de la vida essencialment tràgica, estranya a tota ideologia però vinculada a la recerca autònoma, que el món modern cerca en el quadre de la seva situació de fet, de la seva evolució material.

Com han establert alguns estudis recents, és probable que nombroses obres shakespeareianes siguin adaptacions (a vegades molt profundes) més que no creacions pures. A part de les fonts narratives que es poden verificar sense gran dificultat, hi ha certament obres anteriors d'altres autors sobre el tema de moltes de les tragèdies de Shakespeare. Els textos circulaven manuscrits i les companyies tenien per costum de donar-les a un autor de confiança —sovint a un actor, com Shakespeare— perquè les adaptés al gust del públic i les ajustés a les exigències del repartiment. L'època elisabetiana va tenir un conjunt de talents i de perspectives teatrals únics en el

gènere, per l'equilibri entre qualitat i quantitat; es té la impressió d'assistir a una mena de gran creació col·lectiva, on les obres compten més que els noms; on aquestes obres evolucionen en direccions molt diverses com per explorar les possibilitats inesgotables d'un mitjà d'expressió al servei d'un món viu i tumultuós; obres que fecunden els ferments del Renaixement quan afirma que la consciència humana és lliure i es basta a ella mateixa. Perquè és en una societat lliure, disposada a efectuar una reforma religiosa en un sentit nacional, que s'havia de desplegar el fresc teatral més ampli i complet dels temps moderns. El punt de partida és artesanal; es pot constatar per la funcionalitat escènica dels primers drames històrics.

El text de la primera part d'*Henry VI* està conservat per un infòlio del 1623. Els de la segona i tercera part foren publicats en l'edició in quarto de 1594 i en l'edició infòlio. Aquesta segona edició sembla que ofereix més garanties d'autenticitat de la redacció original de Shakespeare. Es recordarà que, en aquestes obres, es veu molt més la mà de Marlowe que no pas de Shakespeare. Però la hipòtesi no es basa en cap element en concret. El mateix passa en les eventuais redaccions de Chapman o de Peele.

El tema històric se centra, especialment a la segona part, en la *Lluita entre les dues famoses cases de York i de Lancaster, amb la mort del bon duc Humphrey, el desterrament i la mort del duc de Suffolk, el final tràgic de l'orgullós cardenal de Winchester, amb la notable rebel·lió de Jack Cade i la primera reivindicació de la corona pel duc de York*. La tercera part porta el subtítol de *La verdadera tragèdia de Richard duc de York i la mort del bon rei Enric VI, amb tota la lluita entre la casa de Lancaster i la de York*.

La primera part il·lustra els esdeveniments sobre la successió del gran i victoriós Enric V per Enric VI (que Shakespeare farà conèixer alguns anys més tard). Es tracta de continuar la lluita a França per consolidar les possessions angleses contra el moviment de reconquesta iniciat per la Donzella d'Orleans. Les profundes dissensions entre els caps anglesos, amb el naixement dels partits enemics de la Rosa Blanca i de la Rosa Roja (Lancaster contra York) portaren els anglesos a la desfeta, i el seu cap, l'il·lustre i coratjós sir John Talbot, trobarà la mort al camp de batalla. Es fa la pau i la fiança serà el casament d'Enric amb Marguerida, filla de René d'Anjou, vinculat a la casa regnant de França. Les escenes se succeeixen en progressió tensa, plena de vicissituds. Un personatge que sovint fa el paper de cor comenta la successió dramàtica d'aquestes vicissituds: «Sí, marxem doncs, a Anglaterra o a França, sense saber probablement què vindrà després. Aquesta discòrdia nascuda fa poc entre els pars cova sota les cendres enganyses d'una amistat simulada, i acabarà llançant les flames: així com els membres infectats es podreixen poc a poc fins que els ossos, la carn i els músculs cauen en esquinçalls, així seran el fruits d'aquesta baralla vil entre els nobles i els favorits, nascuda de la rivalitat». (III, I.) I més endavant: «En veure aquesta aspra discòrdia entre la noblesa i els favorits, el més in-

nocent presagiaria esdeveniments funestos». (IV, 1.) Enric acaba així la tragèdia: «Porteu-me lluny de tota companyia, on pugui meditar i rumiar les meves desgràcies».

A part de la breu aparició del covard sir John Falstaff (que trobarem més àmpliament en altres drames), el que sorprèn aquí és el sentiment patriòtic, que de vegades cau en el *chauvinisme* respecte de l'enemic francès, cosa que explica el retrat sorprenent i desconcertant de la Donzella d'Orleans quan, malgrat Voltaire, estem acostumats a veure d'una manera idealitzada; aquí és més o menys guerrera, més o menys santa, però mai bruixa (que mereix, doncs, la foguera) com la descriu Shakespeare, forçant els trets amb les seves manies de verge àcida. S'afirma sense pudor la voluntat de calumniar-la; per altra banda, com podria l'espectador perdonar a Jeanne les desferes terribles i la pèrdua de l'hegemonia anglesa a Europa? Tant en aques cas com en d'altres, el to arriba sovint al d'un drama popular, que Shakespeare refina i aprofundeix els temes, basant-se en una estructura artesanal o, com sovint s'ha suposat, lliurant-se a les contaminacions més desbaratades, fins al punt que pot considerar-se l'obra shakespeariana típicament representativa d'una època i d'un món; una obra d'aspectes multiformes, estretament lligada a la dels seus contemporanis, i en particular a la de Marlowe.

La segona part d'*Henry VI* segueix la primera gairebé sense interval. És evident que les representacions anaven seguides sense interrupció, en sèrie. A la primera part, acabaven anunciant les noces d'Enric amb Marguerida. A la segona, l'obra comença amb les noces. L'estil ha patit canvis decisius, almenys en alguns moments. Ha perdut aquella sequedat deguda a les exigències teatrals per enriquir-se en pensaments i imatges, la qual cosa dóna lloc a un inici de recerca psicològica a partir de les accions i dels caràcters. El llenguatge i el vers són més florits, s'acosten a l'amanerament. S'intenta donar-li una forma adaptada a l'esperit del personatge. Un cop acabada, per un tractat, la dominació a França, les lluites intestines ja no tenen solució de continuïtat exterior i se succeeixen les unes a les altres. La lluita pel poder es desecadena obertament, encoratjada per la feblesa del rei. La nova reina, ambiciosa i menyspreadora, s'hi vol mesclar. Les primeres víctimes són el duc de Gloucester, protector del regne, i la seva dona Eleanor, víctima d'una trampa burda: cedeix a la temptació de conèixer l'esdevenidor per bruixeria, la qual cosa ens dóna una escena estrictament realista on s'interroga als esperits. Els seus enemics, que naturalment estan al corrent d'aquestes pràctiques màgiques, la sorprenen i la duquessa Eleanor és condemnada a perpetuïtat. El mateix Gloucester es veu obligat a abandonar el seu càrrec i a exiliar-se. Els dos caràcters, febles i incapaçs d'alliberar-se de les forces que els dominen, l'un per bondat natural i l'altre per beneiteria activa, són descrits amb un realisme agut. El seu amor i el seu afecte duren fins i tot dins la desgràcia. Durant una escena de caça

moguda, en la qual esclaten les baralles furioses entre els grans de la Cort que Enric intenta inútilment apaivagar, se succeeixen les descripcions burlesques i violentes dels miserables d'ànima baixa i menyspreable, considerats com una plebs que completa ben bé el quadre d'una societat en la qual la violència, la brutalitat, l'engany i l'hipocresia no tenen fre. En descriure Jack Cade i la seva revolta anarquitzant que troba gran resposta en el poble baix, i llavors el seu final tràgic després de la desfeta, Shakespeare accentua els trets sarcàstics amb la intenció de denunciar la demagogia del cap popular. De vegades, i de sobte, les rèpliques neixen de la necessitat de dialogar els esdeveniments, per elevar-se a altures emocionants. Es diria que Shakespeare ha vist i retocat manuscrits preexistents, ha cedit a la temptació de reescriure quan la seva imaginació era sorpresa i ell participava interiorment en la corba psicològica del personatge. Això es veu especialment en els dos personatges d'Enric i de Marguerida, homogenis malgrat les seves nombroses facetes. El seu amor pel duc de Suffolk —intermediari calorós en els tractes del casament— treu tot el pudor de la reina, que s'abandona al seu sentiment i que, portada pel seu destí, narra les vicissituds del desembarcament a França amb unes imatges de gran alè líric. Mestrestant, Gloucester és mort pels sicaris dels lords enemics. Enric oposa el seu moralisme temerós a les lluites que es desencadenen al seu voltant. El blanc dels lords és ara Suffolk: la reina, amb la seva passió per ell tan impetuosa i desesperada com l'odi pels seus enemics, ho farà tot per salvar-lo però serà en va. En una escena que té un gran esperit tràgic, veiem Suffolk desembarcar presoner a la costa de Kent i morir estoicament, a mans dels oficials que l'han capturat:

EL CAPITÀ: El dia esplendorós, xerraire i somrient, ha lliscat dins la mar i, vet aquí que els udols dels llops desvetllen els corsers que arrosseguen la nit tràgica i ombrívola, que toquen lleugerament amb les seves ales indolents, blanques i fàccides, les tombes dels morts, i que les boques bromoses exhaleu en l'aire l'impur contagi de les tenebres. Porteu, doncs, la gent de guerra que nosaltres hem pres...

Malgrat el que hem dit abans, la figura de Jack Cade no perd grandesa i les reivindicacions s'afirmen sòlidament, es dirigeixin als artesans o als pagesos («Ara sou homes. És gràcies a la llibertat. No deixeu viu un sol noble.»), o a un lord («No hauries de permetre que el teu cavall porti un abríc quan hi ha gent més honesta que tu que només tenen calces i camisa.»). És cert que Shakespeare afirma el prestigi de la monarquia i, en particular, el de la monarquia absoluta, nascuda amb el Renaixement. Però la pintura d'aquest gran moviment popular posseeix, malgrat els prejudicis, una grandesa i una veracitat que testimonien una amplitud de mires que permeten a Shakespeare d'abraçar les experiències més diverses. El personatge dels grans feudals en lluita comencen a tenir una fesomia precisa, i la

mateixa lluita té un significat que va més lluny de les passions. La tragèdia acaba amb la batalla entre el rei i el duc de York, seguit dels seus partidaris, i es desenvolupa en un seguit d'episodis molt dramàtics, de xocs on els odis i els rancors s'enfonsen en sang, abans de la fuga del rei cap a Londres.

La tercera part també pren aviat el fil de l'acció. En una sessió del parlament, els lords partidaris dels York pretenen deposar el rei, que els sorprèn, intenta resistir, però es veu obligat a acceptar Richard, duc de York, com hereu del tron. El debat entre els lords i el rei és cada cop més tancat, més tens i angoixant. Amb els retrets amargs de la reina i del seu partit, el rei accepta la seva sort amb «dolor i aflicció». De bell nou, la guerra i la sang són inevitables. El motor del conflicte és aquesta vegada la reina, l'odi de la qual esclata en tota la violència, sense fre. Es desencadena una nova batalla, i s'hi produeixen esdeveniments que tenen a veure amb el prodigi. (És una característica shakespeariana aquesta de fer intervenir l'irracional i el sobrenatural en els esdeveniments terrestres, en termes entre màgics i meravellosos.) La mort del duc de York al camp de batalla comporta el dol que expressen les imatges i els sentiments. La lluita cessa, per tornar a començar amb un nou vigor, i arriba fins a un intercanvi d'ofenses personals. Aquesta vegada la victòria és dels York. El rei Enric es veurà obligat a abdicar. Eduard puja al tron. El desenvolupament de la batalla és copsat a través d'allò que passa a darrere, les penes, les angoixes i el dolor que causa. És una forma indirecta però punyent de crear un clima tràgic. Al cim d'aquest clima, un monòleg del rei Enric que evoca els passos de la batalla, els horrors i les esperances que provoca, i finalment el somni irrealitzable d'una vida pastoral. Aquesta explosió de sentiments d'un rei que no vol ni pot acceptar el paper que li és assignat, i que no pot refusar, és probablement el punt culminant de la tragèdia. Pateix, doncs, sense reaccionar les injustícies de la sort. Un pare —ho descobreix massa tard— mata el propi fill, que és en el partit contrari. Un fill mata son pare. Un heroi generós mor comprenent massa tard la inutilitat de la lluita. Perdut pel bosc per meditar sobre el destí i sobre la seva vanitat (la seva consciència li ofega tota vel·leïtat d'actuar), Enric és agafat per dos guardabosc. A penes al tron, Eduard és atrapat per lady Grey, com havia passat a Enric i a Marguerida. Entretant, el seu germà Richard, el futur Ricard III, prepara en l'ombra intrigues i traïcions per succeir-lo. Però Marguerida no ha renunciat pas a venjar-se. Demana ajut al rei de França, la germana del qual s'havia de casar amb Eduard i que el casament d'aquest amb lady Grey ha impedit. Un exèrcit desembarca a Anglaterra. La guerra recomença. Aquesta vegada és Eduard qui cau presoner. Poc després, la fortuna canvia de bell nou i Eduard torna al tron. Enric és llançat com un fardell enmig de la tempesta. La seva ànima va cap a la santedat, cap al sacrifici. Noves batalles, la instigadora de les quals és Marguerida. Enric mor, sant, després d'haver pronunciat unes paraules profètiques. El duc de Gloucester, el

futur Ricard III, inquiet i àvid de poder, acaba dissertant amb freda ironia sobre la sort de la seva víctima, s'acarnissa sobre el seu cos («tu, Enric, triomfa doncs el dia del Judici»). Es prepara una nova tragèdia, que portarà el nom del futur rei. *Henry VI* acaba amb un esclat de batalles, que engendra un moviment escènic de vegades convulsiu. Entre els drames històrics de tema anglès, és potser en aquesta part, tan poblada de personatges, on s'hi viu millor la història real que els serveix de quadre. El personatge no surt mai del quadre, però així es crea una teatralitat més evident. El decurs èpic i tràgic des esdeveniments no té treva i acaba per submergir totes les individualitats implicades en la història. Un després de l'altre, el personatges són víctimes d'aquesta lluita sense final i cadascú reacciona —uns amb dolcesa, altres amb ferotgia, altres amb orgull— però no escapa a la condemna, fatalitat que emana de les contradiccions que alimenten el poder i la força.

Es pot considerar *Henry VI* com un típic *work in progress*, on Shakespeare descobreix la grandesa tràgica del destí històric, així con una manera «èpica» d'exposar-lo, que serà i segueix sent actualment un exemple pel desenvolupament de l'art de l'espectacle, tant teatral com cinematogràfic.

Les dues tragèdies d'*Henry VI* (probablement escrites entre 1597 i 1598; edicions príncep l'infòlio de 1623) estan al centre de la sèrie de deu drames que Shakespeare va consagrar a la història d'Anglaterra. Se situen entre *Richard II* i *Henry V*, si no per la composició, almenys en el que afecta els personatges. Bolingbroke, el futur Enric IV, príncep hereu encara, és un personatge important de diverses escenes brillants d'*Henry IV*. Shakespeare treu el substrat històric de les intrigues de les *Chroniques* de Raphael Holinshed (1587) i del poema *Civil Wars* (Guerres civils) de Samuel Daniel (la primera part de les quals fou publicada l'any 1595). A un drama anònim, *The Famous Victories of Henry the Fifth* (Les famoses victòries d'Enric V), publicat el 1598 però representat, sens dubte, més prest, manlleva sobretot el que afecta l'evocació dels mitjans populars i el caràcter del jove príncep Enric (Hal per Falstaff).

Naturalment, aquests escrúpols històrics són sempre relatius i, en tot cas, subordinats a les exigències de l'escena. Així és com alguns personatges històrics envelleixen o rejuveneixen segons la conveniència del dramaturg, que busca contrastos. Shakespeare dóna un lloc molt important a la pintura realista dels mitjans i dels personatges populars —entre els quals sobresurt la figura de sir John Falstaff, Jack per als amics— i, encara que l'acció passi més de dos segles abans, hi trobem referències directes al Londres del seu temps.

La intriga és de les més lineals. Enric IV ofega successivament dues rebel·lions, la primera amb el combat i la segona per un oferiment de pau que resulta ser una traïció. I ell mor després d'haver consolidat definitivament el regne. L'ha confiat al seu fill gran, que durant molt de temps havia considerat un disbauxat; havia tremolat i sofert tant, fins a sentir no haver

tingut per fill el coratjós i viril Percy Hotspur, («l'espero que crema»), que estimava tendrament, però que ara havia passat al camp enemic. El jove príncep, efectivament, freqüentava un cercle de gent alegre els fets de la qual arribaven sovint a la delinqüència. Però això no eren més que errades de la joventut i, des que les responsabilitats del poder se li concretaren, el nou rei va saber assumir la dignitat del seu rang. Els dos drames fan alternar d'una manera força regular les escenes entre personatges de la Cort, on s'assisteix als esdeveniments històrics, i les escenes on es veu Falstaff, els seus amics i amigues, Mrs Quickly i Doll Tearsheet, passar-s'ho bé als hostals o a casa de l'extravagant jutge Shallow, i participar a la seva manera, és a dir, amb la lucidesa fresca de la plebs, en les guerres i en la pau. Podria semblar forçat presentar dos plans tan diferents (avui en diríem el cim i la base) en simbiosi dins l'espectacle. No obstant això, el pas continuat d'un pla a l'altre (que Shakespeare subralla amb l'alternança del vers i la prosa) esdevenen naturals, fins i tot útils per posar a la llum les dues cares d'una mateixa situació psicològica. Així, donen relleu a l'evocació d'aquesta comunitat nacional vista a contrallum, tal i com Shakespeare la representava per complaure els seus espectadors. Aquest contrapunt posa en valor les dues parts i les justifica. Els individus i els seus drames se'n desmarquen clarament.

Com hem observat ja, el teixit no és dramàtic, en el sentit habitual del terme (es a dir, menant una progressió que porta a moments culminants), sinó narratiu i, en certa mesura, fidel al desenvolupament real dels fets històrics o als hàbits quotidians, que l'autor intenta respectar. Aquí el lirisme s'omple de reflexions impetuooses (per exemple els sol·liloquis del rei, de conclusions amargues); allí no s'estalvien els mitjans realistes per arribar a la comicitat: la rèplica és impúdica, els conflictes són grotescos, tot respira l'alegria de viure i d'estimar, i el gran cantor és Falstaff. Els seus amics li fan de cor, començant pel mateix príncep, arrossegat al pendent dolent i impulsat per una facècia a cometre rapinya. Eren ja uns *angry men*. Es tracta més aviat de la impetuositat pròxima a la llicència i, com avui en dia, tornaven immediatament sota l'aixopluc de la societat, la qual, després d'haver-se formalitzat, accepta sense dir res els seus fills esgarriats. El que és profundament innovador és el procediment típicament shakespeareà d'introduir *sketches* còmics que donen tot el relleu als caràcters dins uns conflictes dramàtics autèntics (no creats). Aquesta mescla de procediments escènics troba ja en *Henry IV* la seva forma més clara i completa, tal i com florirà en la llegenda meravellosa d'*Henry V*. Del conjunt viu dels personatges, sorgeix la silueta de Falstaff, heroi gras i alegre, pispia poc escrupulós dels béns que li ofereix la vida. La seva psicologia és complexa, colorejada, i no hi manca el sentiment de la pèrdua de la joventut i l'angoixa d'allò que és provisional; n'és exclosa tota intencionalitat: el poeta l'ha creada a partir de les tendències del seu món secret, del seu seny audaciós i somrient, de

l'amor que sent pels seus companys de taverna i de bordell. L'espontaneïtat el fa viu, real i atractiu.

The Life an Death of King John (La vida i la mort del rei Joan) només ens ha arribat per l'infòlio de 1623. La composició es remunta almenys a l'any 1598, any en què el drama va ser esmentat per primera vegada en una crònica literària de Francis Meres. Té nombrosos punts en comú, sobretot en l'estructura, amb un drama que sembla anterior, consagrat també a la figura i al regnat de Joan Sense Terra (1199-1216). La construcció teatral és bona i té escenes d'un gran lirisme, com la justament cèlebre on Constance plora desesperadament la mort del seu fill. Però, realment, aquesta obra està mancada d'inspiració. Es diria que Shakespeare es va resignar a la història tal i com era, i va renunciar a intervenir-hi de manera decidida. Els personatges són pàl·lids, tret del de Bastard, d'humor grogler, brutal però ple d'inspiració. La progressió és banal; primer és la crònica, després la intriga. Després de la mort de Ricard Cor de Lleó, el seu germà Joan el succeeix en lloc del seu nebot Artur (que es refugia amb la seva mare Constance a la Cort de Felip August). Joan persegueix Artur amb el seu exèrcit. El rei de França perd la batalla i accepta una aliança segellada per matrimoni del delfí amb Blanca de Castella, neboda del rei Joan. esclata un nou conflicte. Artur és fet presoner. Un gentilhome rep l'ordre de matar-lo però, emocionat per la innocència del jove, li estalvia la mort. Entretant, el cardenal Pandolphe, de la cúria romana (pintat de manera convencional, com un polític hàbil i hipòcrita), s'hi mescla i impulsa el rei de França a portar la guerra a l'illa per venjar el jove príncep. El rei Joan és víctima d'una malaltia, i mor. El seu fill Enric el succeeix i al bastard Felip (fill adúlter de Ricard) li toca el deure d'alliberar el país. El Bastard acaba dient: «No els pot arribar cap ruïna si Anglaterra segueix fidel a ella mateixa». Com es veu, aquí com a d'altres obres, el sentiment nacionalista s'expressa clarament (d'altra banda, a l'època, això significava una conquesta de la consciència nacional). Aquest sentiment estava vinculat a la polèmica antipapista, d'una actualitat palpitant en aquells moments, i que aquí és presentada objectivament. Les ultrances verbals són abundoses. Com a contrapunt, alguns esclats lírics, purs i plens d'imaginació:

EL PRÍncep HENRY: ... Jo sóc el petit cigne nascut d'aquest cigne pàl·lid i defallit que canta l'himne fúnebre de la seva pròpia mort i que, del tub d'orgue de la fragilitat, treu la música i condueix l'ànima i el cos al seu repòs etern.

De bo de bo, l'acció no és realment viva més que quan la maledicció, el dolor i la passió cremen l'ànima esqueixada de Constance, o quan la combativitat i la impetuositat temerària animen el cor generós i l'esperit capriciós del Bastard. Es diria que en voler donar els antecedents de les «cròniques»,

Shakespeare va emprendre una tasca que només va aconseguir dominar en alguns moments, com si la imaginació, aquesta vegada, hagués tingut adversió pel tema.

El 1597 veu la llum *The Tragedy of King Richard the Third* (La tragèdia del rei Ricard III). Com a subtítol, porta: *Conté els seus complots pèrfids contra el seu germà Clarence, el llastimós assassinat dels seus innocents nebots, la seva usurpació tirànica, amb tot el decurs de la seva vida detestada i la seva mort ben merecuda*. Es van fer moltes edicions després d'aquest inquarto, però la primera continua sent la més correcta. *Richard the Third* és la continuació d'*Henry VI* (tercera part). El seu protagonista és el duc de Gloucester, el seu caràcter ja està ben dibuixat: el seu físic poc agraciad li fa tenir un rancor profund que no aconseguirà dominar amb la conquesta del tron. Així, podrà disposar de tothom, homes i dones, que la natura no ha castigat amb la deformitat; es venja en ells del seu mal. Té el recurs de la hipocresia i a la seva crueltat no coneix límits. El drama, doncs, està estretament lligat al destí de l'heroi, a la seva desgràcia, a la seva naturalesa. En aquest aspecte es diferencia molt dels altres drames històrics de tema anglès, encara que la matèria sigui extreta, com els altres drames, de les cròniques de Hall i de Holinshed (sembla que devem a Thomas More una altra biografia de Ricard III, que va quedar incompleta). *Richard III* no és ja la tragèdia d'un món, sinó la d'una existència. El que perd en amplitud ho guanya en profunditat. A més, la presència del personatge que la domina ha fet que aquesta tragèdia hagi estat molt difosa i ha atret l'atenció del públic. Sempre ha estat la preferida dels actors de forta personalitat, que en prendre els trets del rei deforme, poden demostrar plenament les seves dots interpretatives. A *Richard III* es manifesta plenament el gust de la metàfora i de la hipèrbola, que havia de trobar el seu coronament en la poesia metafísica de John Donne. Des del principi, un llarg monòleg de Gloucester (que encara no és el rei Ricard) mostra una sèrie de figures al·legòriques, fastuoses i plenes d'imaginació, que il·lustren el curs del seu destí, aturat en el moment en què Ricard és a punt d'accedir al tron que tant desitja. Però no l'obtindrà mentre no aconsegueixi eliminar els darrers obstacles, especialment el germà Clarence i els seus fills. Ricard és a punt de fer realitat les maquinacions que abatran el seu germà Clarence. Però «no estem segurs, Clarence, no estem segurs...» repeteix al seu germà i, en definitiva, a si mateix. Finalment, Ricard posa una trampa a Clarence. En els seus comentaris, en els esdeveniments, no dubta gens davant la ironia més freda, que d'altra banda sap girar contra ell mateix. O bé es refugia darrere una hipocresia transparent. Un exemple sorprenent de la seva capacitat singular de dominar homes i coses ens el dóna la seva relació amb lady Anne, la viuda del príncep Eduard, assassinat per les pròpies mans de Ricard; especialment en una escena important on Ricard, malgrat l'odi mortal que ella li té, aconsegueix que li accepti el festeig i la proposta matrimonial. Ricard

és el primer que se sorprèn del seu talent i de la feblesa femenina. Comença a tenir fe en la seva capacitat de seduir:

...Faré la despesa d'un mirall i convocaré una o dues vintenes de sastres per estudiar les modes que adornaran el meu cos. Atès que estic en gràcia amb mi mateix, faré algunes despeses per mantenir-m'hi. Primer de tot, anem a portar aquest camarada a la tomba, i després vendrem a gemenar els nostres amors. A l'espera que jo compri un mirall, respelndeix, bell sol, a fi que vegi la meua ombra en caminar.

Gairebé sense adonar-se'n, lady Anne esdevindrà la seva muller, és a dir, una altra de les víctimes. No obstant això, ell alimenta un sentiment emocionat, fins i tot pur en certa manera, envers aquesta criatura indefensa. Però amaga aquest sentiment sota la set ardent de poder que el domina i l'arrosega a cometre un nou assassinat. Mentrestant, lady Anne és d'una generositat que no pot negar-se i que acaba per deixar-se subjugar. Sovint, Ricard no controla el seu odi i es deixa emportar per l'insult («bruixa bruta i descolorida», així insulta a l'ex-reina Marguerida). Es diria que, de vegades, no tem atreure l'odi de la gent, com les malediccions que Marguerida li envia en un desafiament obstinat. Però roman sol i es confessa a ell mateix: «Jo faig el mal i sóc el primer en querellar-me; de les malifetes amagades que ordeixo, en tiro el pes sobre les espatlles dels altres». La denúncia de lluites intestines, que ja era el tema d'*Henry VI*, aquí pren una vigoria desesperada. «Ells fan la guerra, germà contra germà, sang contra sang, cadascú contra si mateix. Oh passió perversa i frenètica, atura el teu furor maleït, que jo pugui morir per no veure la mort», exclama la vella duquesa de York, espectadora de crims infames (i l'escena de l'assassinat de Clarence per dos sicaris ho mostra al viu, terriblement). En aquesta atmosfera de malson, els somnis exerceixen una funció premonitòria, sense interrompre però el curs de les malifetes. La hipocresia de Ricard pren formes sinistres, fins i tot hiperbòliques, mentre que la seva consciència no deixa d'atenallar-lo: «He arribat a un punt que, barrejat amb la sang d'un crim, crido un altre crim: la llagrimosa pietat no habita en els meus ulls». Aquí el discurs peca d'èmfasi. Adesiara, el personatge de Ricard sembla voluntàriament unilateral, reuneix tot el maquiavelisme i totes les baixeses. Per contra, l'ex-reina Marguerida i Buckingham són coherents, d'una coherència versemblant que omple la seva funció dramàtica. La gran escena de la batalla, en la qual Richmond venç i desposseix Ricard III, pot ser considerada com la més representativa de l'estil èpic de Shakespeare; té una disciplina de moviments que dona a l'espectacle facultats de representació noves i vastes. Il·lustra els plans dels dos comandaments tal i com ho disposen els oficials de les dues parts. Després vénen la nit i els somnis; Ricard veu aparèixer els espectres de les seves víctimes, el príncep Eduard, el seu pare

Enric VI, Clarence (germà de Ricard), Rivers, Grey i Vaughan (tres nobles que ha fet assassinar al palau de Pomfret), Hastings, els dos fills joves d'Edward IV, lady Anne (assassinada per permetre que Ricard es casi amb la filla de la reina Elisabeth), i Buckingham, el seu principal aliat. El espectres s'esfumen. Ricard es desperta sobressaltat i una llarga efusió segueix el terror:

EL REI RICARD: Doneu-me un altre cavall. Guariu-me les ferides. Pietat, Déu meu!... Tot és dolç! Només ha estat un somni! Oh, consciència covarda, com em turmentes!... Aquests ciris tenen la flama blava. És mitjanit. Gotes fredes de suor cobreixen el meu cos tremolós. De qui puc tenir por? De mi mateix? Aquí no hi sóc més que jo. Ricard estima Ricard, i jo sóc jo mateix. És que hi ha un assassí, aquí? No. Sí, jo. Aleshores fugim... Què?! Fugir de mi mateix? I per quina raó? Ai las, sento una mica d'amistat per mi mateix. Per què? Per una mica de bé que m'he fet a mi mateix. Oh, no! Em detesto a mi mateix per tots els horrors que he comès. Sóc un malvat. No, no, menteixo, no ho sóc. Insensat, parla millor de tu. Insensat, no t'alabis. La meva consciència té mil llengües, i cada llengua conta una història, i cada història em condemna com un malvat. Perjuri, perjuri al grau més alt; assassí, l'atroc assassí al grau més cruel; tots els crims, perpetrats a tots els graus, es presenten al tribunal cridant: culpable! culpable! Cauré en la desesperació. Ni una sola criatura m'estima, i si moro no hi haurà cap ànima que em tingui pietat. Per què n'haurien de tenir si jo mateix no trobo em mi mateix gens de pietat per mi? M'ha semblat que les ànimes de tots els que he assassinat venien a la tenda i cada una demanaven la venjança de demà damunt el cap de Ricard.

Richmond, al contrari, és mantingut per somnis propiciatoris. A l'alba, cada cap prepara la batalla i fa una arenga solemne a les tropes. El discurs de Ricard és aspre i menyspreador, no dubta en posar baixes calúmnies a l'enemic. El de Richmond, al contrari, és de to edificant i moralitzador. La batalla comença i la sort és clarament desfavorable a Ricard:

CATESBY: Socors, senyor de Norfolk, socors! En nostre rei porta a terme prodigis sobrehumans, fa front tots els perills. El seu cavall és mort, però ell combat a peu, cerca Richmond fins a la gola de la mort. Socors, noble lord, o la jornada serà perduda.

Troblem a Ricard sense cavall, vora un fossat. Aquí hi ha la seva cèlebre exclamació: «Un cavall! Un cavall! El meu regne per un cavall!» I després:

Covard, m'he jugat la vida amb un cop de dau i vull tenir la sort fins al final. Crec que hi ha sis Richmonds al camp de batalla. Avui n'he matat cinc que creia que eren ell. Un cavall! Un cavall! El meu regne per un cavall!

Poc després, Richmond el mata en duel. Els pars coronen Richmond com a rei d'Anglaterra (Enric VII). Així s'acaba el cicle històric. S'ha complert una evolució en profunditat. En el magma dels esdeveniments i de les

lluïtes, han trobat figura l'individu i el seu destí; de vegades, aquests esdeveniments i lluïtes es concentren en un personatge, com és el cas de Ricard III. L'equilibri s'ha desplaçat en profit dels turments íntims de la consciència: de la superfície dels fets, s'ha baixat a la seva profunditat. Al mateix temps, fora de tota mistificació ideològica, es revelen uns factors poderosos i oposats, situats en una realitat circumscrita estretament, en una dinàmica aparent i per això indefinible: la societat i el jo, la història i la crònica, el turment i la lluita.

The Tragedy of King Richard the Second (La tragèdia del rei Ricard II) s'ha conservat en un inquarto de 1597, seguit de tres edicions més, la de 1608, la de 1615 i la de 1623. La primera edició és considerada el text més autèntic, que reflecteix directament la representació, que va tenir lloc amb tota probabilitat el mateix any. L'escena de la deposició només existeix a l'última edició de l'època, sens dubte perquè els censors n'havien prohibit la difusió sota el regnat d'Elisabeth. Sembla que aquesta escena i tot el drama sencer contribuïren a preparar els esperits de la insurrecció del comte d'Essex contra Elisabeth, l'any 1601, identificat en certa mesura al feble Ricard II. Les fonts històriques d'aquesta obra són les cròniques de Holinshed i de Hall, les *Civil Wars between Lancaster i York* (Guerras civils entre Lancaster i York) de Samuel Daniel, i dues cròniques franceses, la primera de Froissart i sembla que la segona de Jean le Beau. Encoratjada per la feblesa de Ricard II, comença una llarga lluita entre el partit dels Lancaster i el dels York. Enric IV, pertanyent als Lancaster i anomenat abans Bolingbroke, succeirà el seu cosí Ricard. Assistim al drama d'un rei que les circumstàncies han fet pujar al tron i a qui manquen totes les qualitats necessàries a un cap d'Estat (mentre que a Enric VI era la convicció el que li mancava). Des del principi, esclaten furiosos conflictes entre els pares (aquesta vegada entre Mowbray i Bolingbroke); conflictes a la base dels quals es troben, no només la set de poder, sinó l'orgull personal, l'obstinació, l'amor propi ofès. Bolingbroke i Mowbray són exiliats per haver-se batut en duel, després que el rei ha suspès el combat perquè no vol que la nació sigui privada del valor d'aquests homes. El personatge bell i solemne de John de Gant, oncle del rei i pare de Bolingbroke, s'affligeix de no veure més el seu fill:

...la meua llàntia buida d'oli i la meua llum usada de vellesa seran apagades per l'edat i per la nit eterna; el meu ble serà cremat i consumit, i la mort cega no em deixarà reveure el meu fill.

El rei es rodeja de paràsits que l'exploten i li donen mals consells. Ell porta a terme actes forassenyats, com requisar per la força els béns de Bolingbroke. John de Gant intenta prevenir-lo i li profetitza desgràcies per Anglaterra voltada d'infàmies. Ricard reacciona d'un manera histèrica. Poc

després, Bolingbroke interromp l'exili i torna a Anglaterra amb un exèrcit. Trobarà molt d'ajut entre els pars. Un capità encara fidel al rei prediu la desfeta:

...Els llores del nostre país han florit tots, uns meteors espanten les estrelles fixes del cel, la lluna pàl·lida fa mirades sagnants sobre la terra i els profetes descarnats xiuxiuegen canvis terribles. La gent rica té el posat trist, els pobres salten i ballen, uns tenen por a perdre el que posseeixen i els altres posen l'esperança en la revolta i en la guerra. Aquests senyals presagien la mort o la caiguda dels reis. Adéu; els meus compatriotes han partit fugint persuadits que Ricard, el seu rei, ha mort.

El rei no té talla per oposar-se a l'audaciós Bolingbroke. Tot intentant resistir-s'hi li cedeix totes les seves prerogatives; la seva sobirania perd a poc a poc la credibilitat: Ricard ha de cedir de grat o per força. Però les pretensions de Bolingbroke no acaben aquí, i s'arriba, lògicament, a l'abdicació. En una escena patètica, el jardiner de la reina i el seu ajudant comenten els esdeveniments comparant-los al treball que ells fan al jardí. La reina els escolta i després els interromp amb una crisi de llàgrimes. Quan se n'ha anat, el jardiner decideix de plantar una ruda, símbol de l'aflicció, allà on la reina ha plorat. El drama té el seu poder emotiu en l'anorreament del poder reial, del qual Ricard té plena consciència i l'expressa sense embuts quan es fa portar un mirall on es mira el rostre desfet: «...Una glòria fràgil brilla en aquest rostre, i aquest rostre no és menys fràgil que aquesta glòria». Trastornat per la pròpia decadència, Ricard comenta pas a pas, amb una atenció lúcida i tràgica, la seva dolorosa dimissió i la pujada paral·lela de Bolingbroke, en una mena d'òsmosi del poder. Condemnat per Bolingbroke a romandre reclòs a la torre de Londres, constata:

Faré dos sanglots a cada pas, perquè el meu camí és el més curt, i alentiré el meu pas amb el pes del meu cor. Apa, apa, siguem breus en festejar el dolor, ja que una vegada casats roman amb nosaltres tant de temps.

No obstant, malgrat l'orgull i la força d'esperit de Bolingbroke, nou rei sota el nom d'Enric IV, les lluites i les conjures tornen a començar. Mentre que Ricard, presoner, medita sobre la vanitat de la vida, a l'exterior es prepara la seva mort. Els caps dels pars hostils a Enric IV cauen. I quan Exton li du la notícia de la mort de Ricard, Enric diu amb amargura:

Els qui tenen necessitat de verí no estimen el verí, i jo no t'estimo. He desitjat la seva mort, però estimo l'assassinat i odio l'assassí. Per la teva pena, rep els rêmordiments de la teva consciència, però no la meva aprovació ni el meu favor de príncep. Ves-te'n amb Caïm a través de les ombres de la nit, i no mostris mai el cap al dia ni a la llum. Milords, jo dic que la meva ànima és plena de tristesa, que

la sang hagi regat la meva grandesa naixent. Afegiu-vos al dol que m'afligeix i vestiu-vos incontinents de negre melàncolic. Vull fer un viatge a Terra Santa per rentar la seva sang de la meva mà culpable. Veniu tristament darrere meu i, honorant el meu dol, seguiu plorant aquest taüt prematur.

Sota diversos aspectes, la tragèdia és desigual quant a estil i als caràcters, o quant a la mateixa progressió que, de vegades, perd concisió i dinamisme. El drama interior de Ricard II hi pren, no obstant, tot el seu sentit. El conjunt de forces davant les quals Ricard acaba sucumbint revela els seus clarobscurts psicològics sobre el fons de crueltat que l'envolta. Aquesta tragèdia té accents cristians, inspirats potser per les doctrines de Sant Agustí. És l'única vegada que en Shakespeare aquesta veu es fa sentir d'altra manera que per conveniències socials.

The Life of King Henry the Fifth (La vida del rei Enric V) és una continuació prou directa d'*Henry IV*. El disbauxat, pujat al tron sense agradar a ningú, ha esdevingut un rei assenyat i victoriós. La primera representació d'aquesta *chronicle play* data amb tota seguretat del 1599. Se'n conserven tres inquarto (1600, 1602, 1619), però aquí també l'edició fonamental és la de l'infòlio de 1623. En els inquarto, el subtítol precisa: *Amb la batalla que va entaular a Azincourt, a França, en companyia del veterà Pistol*. Font principal, la crònica de Holinshed; fonts menors, un drama anterior sobre el mateix tema i potser la tradició oral. La història és, des del principi fins al final, plena d'un nacionalisme empipador, que limita les perspectives a les d'una celebració patriòtica (s'arriba a afirmar que un «rei d'Anglaterra no pot deixar de ser al mateix temps rei de França»). Naturalment, per assegurar-se la gràcia del seu públic i de la reina, Shakespeare dóna no només una representació idealitzada i en cert sentit conformista de la monarquia i del rei, sinó que posa en ridícul els francesos, i no presenta pas una visió favorable de la jove princesa Caterina, que es casa amb Enric V. Per contra, el moviment teatral és solemnnial i l'epopeia dels camps de batalla és clara, malgrat l'èmfasi. Els monòlegs del cor (un sol personatge) que obren cada acte, revelen amb humor els límits i les possibilitats de l'escena. Aquests impulsos lírics somrients obren un camp immens a la imaginació. Com és habitual, una sèrie de personatges populars —tipus que parlen en dialectal i els murrís Pistol, Nym, Bardolph i Mistress Quickly—, amb bones paraules i estirabots grollers i de vegades amargs, fan contrapunt als grans de la Cort. Es deu a Mistress Quickly, esdevinguda hostalera i dona de Pistol, el cèlebre i tendre fragment de la mort de Falstaff, amb una al·lusió sarcàstica a la divinitat.

Malgrat les proves històriques, costa creure que *The Famous History of the Life of King Henry the Eighth* (La famosa història de la vida del rei Enric VIII) sigui de Shakespeare, perquè està mancada d'inspiració i de dinamisme teatral. Va ser representada al Globe el 1615. Es coneix amb certesa la data

perquè un tret de canó provocà un incendi al final del acte primer. Va ser publicada en in-fòlio el 1623.

Es tracta, certament, d'una col·laboració o d'una modificació. Les fonts són les cròniques de Holinshed i el *Book of Martyrs* (Llibre dels màrtirs) de Foxe. L'obra posa en escena el repudi de la reina Caterina per Enric VIII a instigació del cardenal Wolsey (pintat molt ombrívola), i el subsegüent casament del rei amb Anne Boleyn, una dameta de la Cort. L'obra acaba amb el naixement d'Elisabeth, que serà reina d'Anglaterra, sobre la qual l'autor s'abandona fent «profecies» elogioses. Al pròleg es declara que es vol restituir els fets objectivament i, al final, es dubta d'haver agradat els espectadors. L'obra s'assembla força a una apologia forçada de la qual l'autor s'excusa indirectament. Aquí i allí retrobem el to dels drames històrics, però diríem que amb sordina. Els personatges són poc originals. Només Wolsey, caigut en desgràcia per haver volgut donar al rei una esposa de sang reial en lloc d'Anne Boleyn, arriba a emocionar quan ell mateix s'apadua de la seva desgràcia. L'obra està mancada d'un conflicte acusat. Per contra, abunden els pretextos per les desfildades, les cerimònies i les fastuoses coreografies (i per això l'espectacle tingué tant d'èxit).

Tragèdies històriques de tema romà

Els drames de la història d'Anglaterra són més diferents del que caldria esperar d'aquells que s'inspiren en la història romana. Efectivament, aquests darrers tenen en comú no només el centre de l'acció, Roma, sinó també una manera particular de considerar els personatges i els esdeveniments històrics.

Aquestes tragèdies romanes són tres: *Coriolanus* es refereix al primer període de la República; *Julius Caesar* i *Antony and Cleopatra* duen a escena èpoques directament seguides. El conjunt és força unitari quant a l'estil i a l'esperit, i això potser perquè Shakespeare es refereix sempre a la mateixa font (a les *Vides* de Plutarc), potser gràcies a la consciència que té d'allò que representaven per als romans els conceptes d'Estat i de Nació, a diferència de l'Anglaterra feudal i medieval. No obstant això, no cal creure que aquest procés d'elaboració de la matèria hagi conduït a Shakespeare a una idealització i a l'esteticisme, com passa sovint quan es considera l'Antiguitat pagana. No solament conserva el rigor d'un examen atent i realista, sinó que adopta una sequedat d'expressió completament fora de l'habitual. Es diria que va voler la concisió i la sobrietat habituals del llatí.

És evident que, com en els drames de la història d'Anglaterra, Shakespeare va posar l'accent en l'oposició profunda i tràgica entre el concepte de

nació i el sistema feudal, més anàrquic que oligàrquic; en aquestes tragèdies ha reconegut i exposat amb tot el seu dramatismes el sentit de la història de Roma en alguns moments crucials. Ha eliminat aquest sentit tot interpretant la dicotomia entre l'imperialisme (amb la seva conseqüència, la tirania interna) i l'aspiració legítima a la llibertat que emanava de la multitud. La corrupció, el poder de la qual esdevé regularment la víctima fins al punt d'abdicar de totes les seves funcions, acaba finalment per atreure damunt d'ella la nèmese històrica.

Naturalment, Shakespeare dona una gran importància, àdhuc un lloc preponderant, al moviment dels caràcters, a la influència dominant de les personalitats, però no oblida mostrar quines són les forces que actuen darrere i determinen sovint els mòbils de l'acció. Es fa evident que l'autor considera que una força històrica com la de Roma tendeix al creixement i a l'expansió segons les lleis de la conquesta; i que malgrat les greus conseqüències internes, causades per les lluites d'interès que tenen lloc en el seu si, prossegueix l'acompliment del seu destí, d'apropiació colonial i d'unificació econòmica d'un món en desenvolupament al centre del qual està situada. Hom diria que per a Shakespeare és aquest impuls interior del sistema estatal romà el que, malgrat la diversitat i la multiplicitat de les lluites fratricides, dona un sentit a la tragèdia i en condiciona els termes històrics.

The Tragedy of Julius Caesar. 1599?, inòfio de 1623, no es destaca pas del relat de Plutarc i és, en definitiva, fidel als coneixements històrics. Per dir-ho així, Shakespeare es limita a sondejar les personalitats i la seva psicologia, exposant amb claredat les raons humanes de les seves accions. El curs dels esdeveniments és presentat com una inevitable però vana rebel·lió dels homes —aquí Brutus i Cassius— contra la fatalitat històrica. L'Estat romà accentuava la seva evolució vers l'imperialisme i, per arribar-hi calien, evidentment, unes estructures autoritàries. El somni va de fer renèixer les formes democràtiques de la República s'havia de trencar contra el curs irreversible dels interessos econòmics i polítics que caracteritzaven l'expansió romana. Era impossible conciliar la democràcia interna (encara que limitada a certes classes) amb les necessitats d'un imperi, sobretot si es considera que sovint els països dominats tenien una civilització superior.

Juli Cèsar i Antoni per una banda, i Brutus i Cassi per l'altra, representaven per a Shakespeare la contradicció eterna entre la interpretació política d'una realitat i la necessitat de justícia. En aquest cas, és lògic que prevalgués el sentit de la realitat. Més evidentment que en les seves altres peces de tema històric, Shakespeare es nega a explotar la trama que li és oferta, però intenta definir escènicaament la complexitat d'un procés i aspira clarament, con Maquiavel a *El príncep* prop d'un segle abans, a exposar les raons dels fets que passen en un tombant de la història, i intenta

determinar també quina seria la línia de conducta més conforme a la naturalesa de l'esdeveniment. En aquest sentit, Roma li havia d'oferir unes perspectives molt més útils i molt més reveladores que la història anglesa. Els personatges s'hi destacaven sobre el fons d'una tragèdia vertadera, inscrita en la història, en un moment en què les perspectives d'oligarquia és dissipaven completament i tenia lloc una lluita a mort pel poder absolut; lluita destinada a prosseguir en el món civilitzat prop de mig mil·lenni, d'un emperador a l'altre. Segons Shakespeare, Juli Cèsar és conscient d'aquestes lleis i, tot acceptant el seu curs, es col·loca al centre i les domina. Però no pot suprimir tan aviat l'exigència d'una llibertat almenys relativa que, en onades regulars, la Roma republicana havia imposat. Malgrat el seu afecte i contra la pròpia lògica, Brutus s'insurrecciona per reivindicar-la, però té plena consciència que l'empresa no pot tenir fonament real i que fracassarà. Cassi també ho sap, però en ell l'exigència respon al seu caràcter desesperat, a la necessitat d'afirmar-se a l'afirmar-la. Antoni té la claredat. No és fora de tot perill. Així doncs, ha d'actuar amb circumspecció i, al mateix temps, s'ha de preparar contra cops imprevistos per fer inclinar la balança al seu favor, com deixa entendre en el seu cèlebre discurs:

Amics, romans, conciutadans, escolteu-me. He vingut per enterrar Cèsar, no per fer-li l'elogi. El mal que fan els homes els sobreviu; el bé és sovint enterrat amb els seus ossos. Que sigui així per Cèsar! El noble Brutus us ha dit que Cèsar era ambiciós; si ho era, això volia dir una falta greu i Cèsar l'ha expiada greument. Ara, amb el permís de Brutus i dels altres —car Brutus és un home honorable i tots, tots, són homes honrats—, jo vinc a parlar al funeral de Cèsar. Era el meu amic, lleial i just amb mi. Però Brutus diu que era ambiciós i Brutus és un home honrat. Cèsar ha portat a Roma un gran nombre de captius, el rescat dels quals han omplert els cofres públics; ho va prendre tot per ambició? Quan els pobres han gemegat, Cèsar ha plorat; la seva ambició hauria d'haver estat un material més rude. Això no obstant, Brutus diu que Cèsar era ambiciós, i Brutus és un home honest. Tots vosaltres heu vist que a les Lupercals jo li he ofert tres vegades una corona reial, i ell l'ha refusada els tres cops; era això ambició? No obstant això, Brutus diu que era ambiciós i és ben segur que Brutus és un home honorable. Jo no parlo per contestar això que ha dit Brutus, sinó que he vingut per dir el que sé. Tots vosaltres, abans, estimàveu Cèsar, i no era sense motiu. Quin motiu, doncs, us impedeix de plorar-lo? Oh, judici, tu has fugit de les bèsties i els homes han perdut la raó. Excuseu-me, el meu cor és allí, dins el fèretre, amb Cèsar, i em cal esperar que en torni.

Testimoni eloqüent de la visió dinàmica de Shakespeare de tot el que feia referència a la política. Visió penetrada d'esperit tràgic en allò que els protagonistes de la història, i igualment el cor, malgrat la seva actitud submissa, es reconeixen una tasca decisiva per al destí de la humanitat. L'estil s'ha tornat sec, només apunta l'essencial, es tensa, per oferir el xocs

de les psicologies, de les forces, dels esdeveniments, fins a l'enfonsada final. Enfonsada que Brutus, en els seus malsons nocturns, imagina deguda a haver recorregut a l'homicidi, a la conjura contra el magnànim Cèsar, a la traïció, encara que fos amb la intenció de servir una causa justa. Al contrari, és la seva feblesa, la seva falta de resolució, la ingenuïtat el que el perden, i l'obscura sensació de trobar-se fora del corrent on ell havia volgut tirar-se. L'ànima pura i justa de Brutus és condemnada també. Shakespeare posa els homes de cara a un curs històric que no pot perdonar ni els seus errors ni les seves incerteses. Dóna a les victòries i a les desfetes una dimensió interior vinculada a unes raons finals, al renovament etern de la història en marxa.

The Tragedy of Coriolanus (La tragèdia de Coriolà) és un quants anys posterior. Conservada en l'infòlio de 1623, presenta en molts aspectes uns caràcters semblants als de *Juli Cèsar*, però el seu estil l'emparenta més aviat a *Antoni i Cleopatra*. També aquí estem davant d'una nuesa d'expressió que repugna tota complaença formal, així com les disgressions líriques. Aquí també hi trobem una fidelitat gairebé escrupulosa als fets històrics transmesos per Plutarc, contradicció profunda entre els homes i el seu curs històric. Coriolà actua segons unes regles que pertanyen al passat i que es basen en la primacia del valor personal en la relació històrica. La República, amb la seva orientació democràtica, s'afirma contra la seva voluntat de poder, que ell justifica amb l'heroisme a la guerra i per les garanties d'expansió ofertes a la nació. L'estil i la llengua dels personatges demostren que Shakespeare ha volgut sobretot restituir-nos l'atmosfera d'una ciutat a l'alba del seu desenvolupament, en conseqüència primitiva en les reaccions i en la manera d'expressar-se. Els polítics, ja es tracti del partit aristocràtic o dels representants del poble, afronten en termes abruptes i peremptoris els problemes que se'ls presenten. Shakespeare ens presenta les confusions que neixen en el si d'una comunitat de pagesos quan comencen a modificar-se les relacions entre amos i esclaus, en un primer besllum de consciència de classe. Des del principi, Shakespeare situa el conflicte en el terreny de la lluita de classes entre l'aristocràcia i la plebs. La plebs pren la iniciativa d'exigir uns representants dotats de poder: els tribuns del poble. La primera escena mostra Menenius Agrippa dirigint el famós apòleg als primers vaguistes de la història romana, retirats al mont Sagrat. Coliorà entra en conflicte amb Roma precisament perquè no es resigna pas a cedir una part dels seus poders als tribuns i, després de ser elegit cònsol, és exiliat perquè es nega a reconèixer que el seu poder li ve de la comunitat, no del seu valor. Al principi, la tragèdia desconcerta perquè Shakespeare dóna prova d'un realisme cru i considera les parts en lluita sense gens de simpatia. L'espectador no sap si prendre part per Coriolà, pels tribuns, pels aristòcrates o per la plebs; i fins i tot el seny de Menenius és un recurs massa feble davant els esdeveniments que es precipiten. Coriolà és menyspreable, té un complex

de superioritat, és vindicatiu fins al punt de passar al camp dels adversaris de Roma per tal de fer posar de genolls els seus enemics. Per la seva banda, els tribuns no amaguen pas la intenció de reservar-se el poder i de desembarassar-se de Coriolà, que és l'obstacle principal dels seus plans. Actuen amb engany i s'expressen amb vulgaritat. L'opinió de la plebs també és perillósament canviant. Només, potser, l'afecció maternal i l'amor per la pàtria de Volumnia (mare de Coriolà, que aturà el seu fill a les portes de Roma i li impedirà entregar la ciutat als volsques, dels quals ha esdevingut el cap militar) s'escapen de la recerca objectiva dins la qual Shakespeare inscriu la tragèdia. La mort de Coriolà segella una evolució històrica ineluctable. Shakespeare sembla indicar com la història depassa el límit de les psicològiques. Coriolà dóna proves d'una veritable generositat d'ànima. Però els seus enemics li oposen una nova consciència que va més enllà de les seves mesquines quotidianes.

Aquí, com en *Juli Cèsar*, Shakespeare potser ha descobert la relació més directa entre la tragèdia i el sentit de la història. Però aquí d'una manera més neta i més severa, fins a fer-se desagradable, perquè no satisfà les febleses de l'espectador. L'equilibri d'estil és potser el més aconseguit de tota l'obra shakespeareana. El moviment escènic és tancat, nerviós. Els personatges són descrits amb una versemblança perfecta i, no obstant això, tenen un halo poètic. Simbolitzat per Volumnia, el sentiment del gran destí de Roma domina la tragèdia, més enllà de les lluites internes i potser gràcies a elles.

Antony and Cleopatra, que pertany també a l'infòlio de 1623, s'inspira en Plutarc com les altres tragèdies de tema romà. Fou representada amb tota probabilitat el 1606 o el 1607. És totalment diferent de *Juli Cèsar*, que la precedeix de poc en el pla històric, i de *Macbeth* i de *El rei Lear*, que la precedeixen en el pla de la creació. Es troba la seva raó de ser en el lligam delicat que va unir fins a la mort Antoni i Cleopatra. Aquesta tragèdia, doncs, constitueix un gènere a part; posseeix una fesomia profundament trastocada i embolicada, que sembla menar a Shakespeare vers direccions noves, molt pròximes a l'amarg «decadentisme» tres segles posterior (Els de Swinburne, per exemple). Shakespeare segueix evidentment l'esquema històric. Però aquest esquema sembla importar-li menys que la relació que s'instaura i es desenvolupa entre els dos herois. L'acció teatral es desplega en tota la seva esplendor. Les passions del món flamegen i després s'apaguen en el destí tràgic dels dos amants. L'història es tenyeix de fatalitat, es dispersa en mil rierols però en l'impetuós corrent del riu central es troben les forces i els destins que juguen en el si de la societat. Sagnant trobada. L'amor s'ho emporta tot i es precipita, última llumeneta, en la mort per amor.

Si hem de jutjar la majoria de les seves reaccions, els personatges són vils. Shakespeare els justifica perquè el poder de l'amor els domina; Anto-

ni, poc abans decidit a no recular, està tan preocupat per la sort de Cleopatra que fuig darrere ella abans de combatre. I això no és tot: la batalla decisiva acaba en desfeta perquè la flota egípcia de Cleopatra cedeix una vegada més ignominiosament. La tragèdia és menys tragèdia a causa d'una successió d'esdeveniments que sota el poder d'un amor violent, que cap catàstrofe no aconsegueix d'ofegar i que només la mort —que ell crida, en un doble suïcidi— aconsegueix interrompre, o encara més, a sublimar. El dos herois han volgut en diverses ocasions alliberar-se d'aquest amor. Sovint l'esperit s'abandona a la misèria moral, a la irresolució, a l'interès i al càlcul. Cleopatra és astuta i tortuosa. Antoni no renuncia al seu orgull. Però el seu amor és més fort, s'expressa en tots els registres possibles: de la luxúria a la espiritualitat, de la felicitat al turment psicològic de la possessió. Un lirisme ardent i radiant es mescla amb un humor de vegades agressiu:

ANTONI: Que Roma s'enfonsi en el Tíber i que la volta immensa del vast imperi s'ensorri! Vet aquí el meu univers! Els reialmes no són més que argila; la nostra terra fangosa nodreix igualment la bèstia i l'home; la noblesa de la vida és fer això (*l'abraça*), quan una parella tan ben ajustada, quan dos éssers com nosaltres ho poden fer. Per això jo mano a tothom, sota pena de càstig, que reconegui que som incomparables.

I un espectador del drama, que serà arrossegat en la caiguda dels herois, Enobarbus, diu de Cleopatra:

...Jo crec fins i tot que en la mort hi ha un element que practica en ella un cert acte d'amor, tant d'ardor posa a morir.

La «fatal encantadora d'Egipte» és mil vegades maleïda, pel mateix Antoni, que s'adona de la seva tràgica feblesa. Per la seva banda, Cleopatra sap que no pot comptar amb ell com amb el Cèsar d'abans ni com amb el Cèsar d'ara. Però la seva consciència és impotent. L'atracció és més forta. I aquí i allí, en una atmosfera ardentment i sensualment romàntica, intervenen les suggestions, les imatges de la natura, la força del llenguatge, l'impuls de l'ànima. Així s'invoca la lluna:

ENOBARBUS: Oh sobirana senyora de la melancolia profunda, vessa damunt meu el verí humit de la nit perquè aquesta vida, rebel a la meua voluntat, no s'aferri més a mi! Llença el meu cor contra la roca i la pols, i així serà la fi de tots els pensaments terribles.

Shakespeare prova l'exercici d'un nou poder d'evocació escènica. Es diria que vol assolir noves possibilitats de vida, d'imatges i de sentiments. En el seu examen de la passió, *Antoni i Cleopatra* assoleix potser el vast horitzó

d'aquestes possibilitats amb els panorames psicològics rebuscats. Potser fragmentàriament, aquesta tragèdia arriba a un cim de l'expressió de passions fatals i desordenades.

Comèdia i humor

La perfecció d'estil de les poesies que precediren l'obra teatral de Shakespeare fa suposar que ja s'havia acomplert una certa maduració interior en el moment d'emprendre el camí. Les diferents maneres i experiències que va intentar a l'escena indiquen, en aquell moment, menys perplexitat o tensió que un desig d'experimentar sense prejudicis les formes teatrals i les seves lleis, abans de deixar el camp completament lliure a la creació.

Pel que fa a la comèdia, després dels tradicionals préstecs de Plaute, Shakespeare va abandonar ben aviat els esquemes convencionals i va practicar el gènere segons les ocasions, saltant del màgic al melodramàtic, del bufonesc a l'elegíac, obeint només les idees creadores que se li presentaven. No es pot pas dir que hi hagi unitat de desenvolupament o de temes, però es poden determinar períodes diferents. En el decurs del primer període, que se situa als voltants de 1596 i a final de segle, es nota un cert abandonament al lirisme i a la construcció de mons i de personatges, seguint la moda de l'evasió fantàstica. Durant el segon període, que va de finals del segle XVI a començaments del següent, el sarcasme i amargor passen a primer terme, com si l'autor hagués sofert un traumatisme interior. En el tercer i últim període (a partir de 1601), el romanticisme i el melodrama es barregen sota el signe de la ironia. El retorn a la farsa, amb *Les alegres casades de Windsor*, és de pura circumstància.

Prenent els temes únicament com a pretextos i sense respectar gairebé mai les fórmules clàssiques i la unitat de to, Shakespeare deixà les regnes als seus humors i als seus impulsos. Això es manifesta especialment pel seu humor, que fa un so tan particular que quedarà sense equivalent fins a la consagració de Ben Johnson a la comèdia. Aquest humor treu la força còmica sobretot del llenguatge i de l'explotació dels seus recursos. Va del joc de paraules a la subtilitat, de la grolleria a l'observació directa. Es desenvolupa en totes direccions: exaltat i ric d'imaginació fins a esdevenir poètic, pallasso amb una vehemència iconoclasta, ple de vitalitat, alegre i turbulent més que corrosiu. S'hi reflecteixen les característiques de la nació anglesa, les experiències històriques d'un món llançat a la conquesta del poder, en un desbordament d'energies. Al·lusions desvergonyides, acudits i jocs de paraules, improvisacions brillants, tot plegat il·lumina de focs d'artifici els diàlegs i els monòlegs. És precisament en l'acudit i en la

broma que Shakespeare consent a desvetllar els seus secrets, el seus pensaments profunds.

The Comedy of Errors (La comèdia dels errors) es conserva en l'infòlio de 1623, però es remunta al 1594, i potser al 1592. El joc d'equívocs, basat en la semblança extraordinària i increïble entre dos bessons, porta un mecanisme de farsa, sobretot perquè els bessons ignoren l'existència de l'altre degut a uns naufragis sobrevinguts en la seva infantesa i que van causar un gran dolor als seus pares. Escrita amb models (particularment de Plaute), *La comèdia dels errors* no brilla per la seva originalitat. Aquí, l'habilitat de Shakespeare està feta d'ofici artesanal. Es va proposar divertir el públic amb una matèria i un personatges d'allò més rudes. La intriga és d'una banalitat desconcertant, tretta tal qual dels exemples clàssics. A part dels noms dels personatges, se separa poc dels vells esquemes. Insistir en aquest tema, ja poc original, i fer-ne intervenir quatre en lloc de dos (els servidors són també bessons) no és cap qualitat. Els personatges semblen construïts per una acció escènica de la qual no són més que els peons. Apareixen, doncs, febles i sense color. No obstant això, hi ha dos elements que donen una mica de vida a la representació i la justifiquen suficientment. El primer és un dinamisme teatral que es tradueix en un ritme sorprenent. Shakespeare trastoca les estructures del teatre còmic i demostra una virtuositat mesurada, feta de càlculs subtils. Segon element: el llenguatge florit i ple d'imaginació, que expressa a la vegada la llibertat d'una moral sense prejudicis i la sobirania de la facècia. Els monòlegs a què s'abandonen els personatges són desbordants d'un humor típic i nou.

De *The Taming of the Shrew* (L'amansiment de l'arpia) conservem tan sols el text de l'infòlio de 1623. Hi ha una edició precedent (1594), d'un títol lleugerament diferent, que tenim raons per creure posterior a la versió originals reproduïda a l'infòlio. Sota la forma que ens ha arribat, la comèdia té tres parts clarament diferents, àdhuc quan se segueixen directament en la representació: el pròleg, amb la jugada dels duc a Christopher Sly (que en l'altra edició es prolonga tot al llarg de l'espectacle amb diverses intervencions); la intriga que envolta les noces de Bianca (tretta de la versió anglesa dels *Suppositi* d'Ariosto); i el seguit d'escenes que narren la modificació progressiva de les relacions entre Katharina i Petruchio. Aquesta última és, de molt, la part més original, la més divertida i la més shakespeareana. En el pròleg retrobem un motiu que, des de l'Edat Mitjana, havia donat tema a farses i a relats. El vell borratxo que s'ha dormit davant la taverna és portat a un palau i vestit de gran senyor per tal de fer-li creure que la seva existència precedent no havia estat res més que un malson. Per fer-li companyia se li envia el mandrós i camorrista Sly, un petit patge disfressat de dona, que es presenta a ell com la seva esposa (el gust de l'ambigüitat, típica de Shakespeare, ve del fet que tots els papers eren representats per homes). Una companyia teatral arriba a Sly, vestit de ric,

es veu obligat a fer honor a l'espectacle encara que ben aviat n'estigui tip. Una intriga còmica es desenvolupa a partir del motiu clàssic de la comèdia dins la comèdia, producte tardà del Renaixement italià. El tema és ben senzill: Bartista, ric burgès de Pàdua, no deixarà casar la segona filla, Bianca, dolça i delicada, fins que no haurà casat la filla gran, Katharina, violenta fins a la grolleria, d'un caràcter insuportable. Els pretendents de Bianca no tenen cap possibilitat si no troben marit per a Kate. Petruccio es presenta: jove, ric i agosarat, decidit a casar-se amb una dona de dot que no el decepcioni. Sap què fer amb Kate i no vacil·la ni un instant a enfrontar-se a la seva tasca ingrata. Les aventures se segueixen, complicades, al fil de les quals es desvelen les rivalitats entre els pretendents de Bianca, i la manera com ella escull no té gaire pes en les qualitats de l'obra. Allò que compta són els comportament i les passades terribles amb els quals Petruccio aconsegueix que la terrible Kate sigui tan dòcil com un anyell. I és aquí on la fantasia de Shakespeare es desencadena lliurement, poderosa de recursos, de jocs de paraules, donant peu a les *nonsenses* més extravagants que Petruccio imagina per dominar la voluntat de Kate, per un procediment lògic que arriba a debilitar totes les seves reaccions i a fer-la extremament desitjosa de l'afecte de Petruccio. El xoc dels dos caràcters és un tema de comèdia del tot original (i encara ho és avui, a causa de la seva dificultat) i construeix una brillant psicologia de les relacions humanes:

...si la vostra filla és imperiosa, jo sóc autoritari, i quan dos fets violents es troben, consumeixen l'objecte que nodreix el seu furor. Un vent feble engrandeix un foc petit, però l'huracà apaga un incendi. Jo seré per a ella un huracà; caldrà, doncs, que ella cedeixi. Jo sóc un home de caràcter, no pas un enamorat que es mena com un gos.

«No s'ha vist mai un casament més foll». I vet aquí que Petruccio, després d'una conducta escandalosa a l'església, refusa el banquet i se'n va depressa amb la seva esposa. La impetuositat de Petruccio, la gràcia del seu llenguatge ple d'imatges, amaguen un voluntat clara, freda i decidida. Es comporta com s'hauria volgut comportar Kate, amb violència i grolleria, per fer-se així odiosa. Kate li demana de tenir paciència, però Petruccio no l'escolta. A casa, fent com si renyés els servidors, la sotmet al suplici de la fam i després de l'insomni. Treu el poder de la fermesa i la coherència de la seva actitud. Explica que així és com s'ensinistren el falcons. El suplici continua: obliga Kate a refusar els reclams del sastre i els vestits que aquest li ofereix. Mortifica la seva vanitat fent-li portar una mena d'hàbit. En una escena concisa i sorprenent, Petruccio obliga Kate a seguir-lo en les afirmacions més forasenyades: a dir que la lluna és el sol i al revés, a interpel·lar un senyor d'edat tractant-lo primer de joveneta i després de pare estimat. Després d'això, desmenteix cadascuna d'aquestes afirma-

cions. Vençuda per la fam i la son, humiliada pel seu vestit ridícul, Kate no gosa rebel·lar-se. Li han fet escac i mat. I quan les parelles de la comèdia es reuneixen i, per joc, escullen l'esposa més dòcil, és Kate qui guanya. Encara més; a un monòleg d'un tendre lirisme, alabarà la dona dòcil amb un accents plens d'amor, i advertirà les dones de no fer la parella desgraciada a causa del seu caràcter colèric.

Finalment, en recompensa, Petruccio l'abraça i se l'emporta al llit. L'amable i brillant moralitat es recolza sobre aquestes escenes per afirmar una teatralitat agressiva, que es presta a interpretacions plenes de verbotat, que conquisten al públic. El conceptualisme shakesperà pren aquest cop un caire irònic i lúdic, que l'alleugereix. Les dites gracioses són nombroses, amb tal agudeses que esdeven fonts de veritat. Les relacions entre Petruccio i Kate, primer de força, esdevenen progressivament relacions d'afecte i seducció.

The Two Gentlemen of Verona (Els dos cavallers de Verona, cap allà 1594-1595), només es troba igualment en l'infòlio. Àdhuc si la trama és estreta amb tota probabilitat de la literatura novel·lesca de l'època (en particular de *Diana enamorada* de Jorge de Montemayor), l'esperit que en deriva és explícitament de la *commedia dell'arte*, ja prou coneguda a Londres, però degudament assimilada i estilitzada; el color particular del còmic de les màscares (humor paròdic per als criats, lirisme barroc per als enamorats) entra dins el text mitjançant una elaboració refinada. La història no val pas més que les intrigues gairebé sempre absurdes i embullades dels guions. Dos amics, Valentí i Proteu, s'enamoren de la mateixa dona, Sílvia. Al principi, Proteu estava enamorat de Júlia, però tot just coneix Sílvia canvia d'opinió immediatament, per bé que està al corrent del sentiment que l'ha lligada a Valentí. I no només això, sinó que calumnia a Valentí prop del duc de Milà, fins al punt que el duc bandreja Valentí. El qual, segons la moda teatral naixent, es fa lladre de camí ral. Sílvia i Júlia estan desesperades. El duc cau en una emboscada que li ha posat la banda de Valentí, però aquest l'allibera i descobreix als ulls de la Cort la indignitat de la conducta de Proteu. La reconciliació es fa amb un casament doble i amb el perdó general. Amb aquest material manllevat, semblaria gairebé impossible construir elements teatrals originals. No obstant això, Shakespeare ho va aconseguir gràcies a un pathos tendre i lleuger, a una atmosfera de somni somrient on els sentiments tenen el camí lliure. Després d'una escena inicial (on els dos amics defensen postures diferents sobre la relacions de ciutat i província, sobre les experiències superficials i la intimitat d'un amor profund que exclou l'aventura) s'arriba a la intervenció electrizant dels criats Speed i Launce, habituats a considerar la vida sota l'aspecte més concret de les satisfaccions immediates. Entre l'amo i el criat hi ha profundes i cordials confidències (dues parelles masculines, més la parella femenina de Júlia i Lucetta). Al lirisme humil i melodiós (que recorda el dels

sonets de Tasso), responen unes alegres i malgrat tot delicades paròdies. Speed i Launce evocuen amb un somriure agredolç la seva condició de criats i comenten amb gràcia les vicissituds amoroses dels seus amos. S'arriba sovint a discussions abstractes, però l'acció no perd frescor i la invenció (per exemple, la de Launce que discuteix amb el seu gos Crab) no deixa de sorprendre per la seva veritat.

El barroquisme de la imatge, la convenció de les situacions i de les disfresses es compensen, tant per un sentit agut de la psicologia humana com per la ironia que mostra l'autor a costa de la pròpia acció escènica (per exemple, Júlia, disfressada de patge, tradueix preocupacions estètiques típicament femenines). El còmic es dirigeix tot sencer vers una paròdia conscient d'ella mateixa. Els conceptes vetllen per ser plaents. L'evocació de l'amor té una nostàlgia continguda. El lladres fan el seu paper en un to d'opereta. Abunden els impulsos romàntics:

...Aquest desert ombrívol, aquests boscos solitaris, m'agraden més que les ciutats florejents i poblades. Aquí em puc asseure tot sol, desapercebut, i amb les notes planyivols del rossinyol puc cantar les meves desgràcies. Oh, tu, que tens el lloc de viure al fons de la meua ànima, no passis massa temps sense sojornar-hi perquè l'edifici, si esdevé ruïnós, no s'esbuqui i no deixi traça del que va ser.

Amic deslleial, sense fe ni amor com són els amics d'ara, home traïdor, tu m'has decebut les esperances. Res no me n'hauria pogut convèncer si no ho hagués vist amb els meus propis ulls. Ara ja no goso dir que tinc un sol amic viu: tu em desmentiries. A qui voldria un confiar-se quan veu el cor d'un home jurar en fals per la seva mà dreta? Proteu, tinc el cor trencat de no poder, a partir d'ara, fiar-me de tu i haver, per la teva causa, de mirar l'univers com una cosa estrangera. Les ferides del cor són les més profundes. Oh, temps malèit, on de tots els enemics un amic és el pitjor!

El destí de *Els dos cavallers de Verona* és singular. Encara que en la seva època com en el temps següent, aquesta obra va tenir poc èxit a causa de la feblesa de la seva construcció dramàtica, va transmetre a la posteritat un *Sehnsucht*, una sèrie d'accents premonitoris i de jocs agradables on la *commedia dell'arte* és present i on el romanticisme va fer els primers passos. Sembla que Shakespeare va escriure per al plaer del lector futur. I, naturalment, per seguir les tendències amagades del seu esperit que, si no es podien fondre en una obra homogènia, com a mínim poguessin expressar çà i là, encara que fos mitjançant una trama prima i usada, menyspreant les inversemblances i les febleses de la construcció. La comèdia ressona d'accents i d'imatges, fruits espontanis d'una sensibilitat tocada per emocions noves que testimonien una ànima mestressa dels seus sentiments, capaç de controlar-los i de jutjar-los a la manera romàntica, és a dir, en un abandonament relatiu que, a la vegada, revela un toc humorístic, un reflex irònic i afectuós.

La comèdia *Love's Labour's Lost* (Treball d'amor perdut) data de 1595-1596. La coneixem per l'infòlio de 1623 i per l'inquarto de 1598, edicions útils totes dues. Es diria que és un assaig, un esborrany en vista a les més grans realitzacions que foren, en el sentit còmic, *Molt soroll per no res* i, sota l'aspecte del sentiment i de la fantasia, *El somni d'una nit d'estiu*.

No coneixem cap font d'aquesta obra, a part dels ecos d'esdeveniments pertanyents a la crònica d'aquell anys, sobretot les peripècies de la vida galant a la Cort d'Elisabeth. El sentit carnal i pagà de l'amor, que el Renaixement havia heretat de la comèdia llatina, aquí dóna lloc al petrarquisme i a l'arcadisme, que havien acabat vencent la representació realista per desembocar en la pastoral. Però vet aquí que intervé Shakespeare i una broma a vegades subtil, a vegades forta, domina les querelles amoroses, els herois de la qual són els grans de la Cort. A més, els fan contrapunt el grup habitual de plebeus sense por i sense vergonya: criats, pagesos, avis i clergues. Els dos grups interpreten, un davant de l'altre, un veritable paper revelador. O més encara, el segon determina sense voler (com en *El somni*) les crisis del primer perquè parodia innocentment el seu univers cultural i les seves ficcions psicològiques. La història és ben senzilla. El rei Ferran de Navarra i alguns dels seus cavallers han decidit renunciar a l'amor durant tres anys. Volen consagrar-se únicament al seny i a l'estudi. La princesa de França va a visitar-los amb un grup de dames. Els juraments es trenquen, els amors neixen, encara que les dames els refusen momentàniament. Sorpresos per aquest primer refús, els cavallers es disfressen de russos per fer homenatge a les dames. Aquest acudit engendra encara més confusió, però finalment cada cavaller aconsegueix captivar l'objecte dels seus desigs. Cadascun és equitativament proveït. A la impensada, una notícia funesta: el rei de França, pare de la princesa, ha mort. El dol afligeix la Cort. La felicitat general és diferida i aquest cop de teatre no fa més que reforçar els lligams. No obstant això, després d'exhibir-se davant la Cort, en unes invocacions involuntàriament grotesques dels herois mífics, el grup de la gent del poble —entre el qual hi ha un comte espanyol, vanitós i desclassat— segueix la seva vida, lliure i despreocupada. Aquests personatges recorden les màscares amb un realisme caricatural i espiritual. És un retorn a les fonts de la pastoral i de la *commedia dell'arte*: vida de Cort, històries de criats i d'alcova. En nom de la llibertat d'inspiració, Shakespeare trastoca les convencions teatrals i les convencions culturals. Fa referència a la crònica, a la història, a l'observació quotidiana, i dóna al conjunt la forma d'una paròdia de l'euphuisme i del manierisme. Característic és el *wit* de Biron (el mateix Shakespeare), on la nostàlgia es dissimula una vegada més amb pudor.

The Merchant of Venice (El mercader de Venècia) va aparèixer en tres edicions: inquarto de 1600, inquarto de 1619 i infòlio de 1623. La primera és la millor. La data de composició se situa habitualment entre 1594 i

1596. Fonts directes: un relat (IV, I), el *Pecorone* (L'enze), del florentí Ser Giovanni, que va inspirar la intriga pròpiament dita; per certs motius i certes escenes, *Zelantio* d'Anthony Monday, les *Gesta Romanorum* i tota la literatura preexistent —dramàtica o no— de caràcter antijueu, com per exemple *El jueu de Malta* de Marlowe. A diferència dels seus predecessors, Shakespeare no cedeix a cap intenció polèmica, àdhuc si pinta el jueu Shylock amb trets ferotges, que gairebé tenen un valor de símbol. Considera la intriga com una història per contar i que acaba bé. Hi ha l'ogre, Shylock; la fada, Porcia, suau, delicada, intel·ligent; i dos amics que s'ajuden mútuament, Antonio i Bassanio. El decorat, una Venècia de somni, porta oberta a Orient, sorjorn de prínceps que tenen mal d'amor (però que tindran molt a fer amb la persona del burgès Bassanio), seu d'un tribunal on tindrà lloc l'angoixant debat final. Porcia, disfressada d'advocat, durà a terme l'empresa hàbilment i valerosament, salvant Antonio que havia ajudat el seu enamorat Bassanio. En l'obra hi són representats tres mons, psicològicament molt distants l'un de l'altre: el del mercader Shylock, que viu pel poder que li ofereix el diner; el de Porcia que, amb les seves preguntes-trampa, desvetlla les motivacions psicològiques reals dels seus pretendents principescos. I les dels dos joves venecians: Antonio, mercader aventurer i generós, i Bassanio, perdut d'amor per ella. Antonio demana un préstec important a Shylock per permetre a Bassanio entrar dignament en competició amb els prínceps que demanen la mà de Porcia. Shylock li dona a condició que garanteixi la suma deixada per una lliura de la seva carn. Bassanio obté Porcia reaccionant molt bé davant la trampa imaginada per aquesta per desempatar els seus pretendents. Antonio perd els navilis i tots els seus béns. Shylock vol la seva garantia al preu que sigui. Es vol venjar d'una vegada, no només de la prodigalitat d'Antonio sinó també de l'afront que li ha fet el cristià Lorenzo en endur-se la seva filla Jessica, que se n'ha dut les seves riqueses. Porcia, que es presenta al tribunal vestida de jurista, manté que Shylock té dret a la lliura de carn, però sense sang, i que si vessa sang cristiana serà castigat amb la mort, segons les lleis vigents. Shylock és vençut sense remissió. La peça comença amb un to de melancolia elegíaca, on amics i amistat tenen aquella virilitat sense rudesia que Shakespeare expressa tan fidelment. El mateix to d'amable confiança entre Nerissa i Porcia. A Shylock se li reserven les lletgeses, però amb una certa grandesa que no exclou el costat còmic: «L'odio perquè és cristià, però encara més perquè, en la seva beneiteria, presta diners gratis...» La crueltat de l'heroi de Marlowe aquí no és més que obstinació grotesca, fins al crit desesperat amb el qual Shylock evoca el seu or que Jessica li ha robat i que s'estima més que la seva mateixa filla. Al seu voltant gravita Lancelot Gobbo, l'home del poble que l'odia però que, pres de la misèria, és obligat a viure en l'ambigüitat. Shylock se n'adona de l'absurditat de la seva demanda i, per defensar-se, protesta de la condició que l'ha impulsat a esdevenir tan des-

pietat. Reclama el que se li deu fent veure irònicament la seva exigència de justícia com la que usen els senyors dels seus serfs i criats, que ell qualifica d'esclaus i que compara a bèsties de càrrega. Si es justifiquen així unes profundes disparitats socials, el pagament del deute segons les estipulacions del contracte són perfectament legítimes. L'espectador és forçat de mirar Shylock amb compassió, de sentir la seva crueltat com el producte d'una ferida d'origen secular. Però Shakespeare mira amb lleugeresa irònica les qüestions que planteja, els personatges que crea. La seva burla fa estremir. La comèdia implica l'horror sense recórrer-hi.

A *Midsummer-Nigh's Dream* (Somni d'una nit d'estiu) es remunta com a mínim al 1598 i la millor edició és la de l'inquarto de 1600. La inspiració que animava Shakespeare quan la va escriure li va venir, com de costum, de moltes fonts literàries, clàssiques i medievals. Però el que sorprèn és que la completa originalitat de l'obra neix d'una transposició teatral totalment separada de la tradició humanista. Shakespeare se serveix de materials que refa per crear un món viu i mòbil. Els personatges trets de Chaucer i de Spenser prenen un relleu psicològic acusat gràcies a l'humor afiligranat que Shakespeare dona a les seves reaccions. Ben al contrari, la gent del poble que freqüenten el bosc per preparar-hi un espectacle pròxim, hi contrasten amb el seu espesseïment carnal. Shakespeare explota, doncs, una doble vena: la fabulosa i la realista. Apropa i fa coincidir els dos plans, de manera imprevisible. Tendeix a fer el fabulós de la manera més realista possible gràcies a una pintura exacta de la psicologia amorosa i dels imponderables absurds, que orienten els impulsos cap a direccions incongruents (la bellíssima Titania s'enamora perdudament d'un «cap d'ase», per tornar després al seu Oberon). Fa entrar els artesans afectonats al teatre dins la consepció teatral —aleshores més exagerada que avui per l'estilització rudimentària dels elements escènics i per la distància gairebé abismal entre els actors i els personatges que havien d'interpretar— fins al punt que els converteix en éssers de faula, a la manera dels misteriosos i mítics habitants del bosc. Puck, el despreocupat entremaliat, esdevé el demiürg, voluntari o no, d'odissee a les quals són arrossegats els personatges de la comèdia, banyats d'una nit vaporosa i plena de sorpreses, com pot esdevenir enmig de l'estiu, en un bosc, quan l'aire i els perfums fan néixer els sentiments.

L'acció té una unitat: la nit, que penetra pels llocs més amagats de la imaginació i els sentiments. La comèdia passa al camp, a Atenes, i té com a pretext les vicissituds amoroses de dos personatges reials; però el *background* és manifestament nòrdic i romàntic, es perd en recursos infinits però també en els paranys de la natura quan no és al servei de l'home. Els sentiments que arrossega aquest clima de somni pateixen diverses alternatives i desemboquen en situacions inesperades; i tot és d'una tendresa desesperada, malgrat la qual l'autor no renuncia a somriure. Somriure contra les vanitats de les aventures humanes, contra la seva evanescència que una sola nit les pot

esborrar i reconstruir, per tornar-les a esborrar de bell nou. Shakespeare s'allibera aquí definitivament de tota l'escòria cultural o artesanal per manifestar el seu coneixement amarg i per tant afectuós del món, i sobretot de l'ànima humana, en els aspectes incongruents però també en la seva llibertat. Indubtablement, aquesta comèdia marca una etapa dins les experiències shakespeareanes. A poc a poc, aquestes el menen a anul·lar la pesantor dels fenòmens materials per treure'n la vanitat i relegar-los al rang de fantasmes nocturns, amb vida breu i a continuació d'atzars que podrien semblar grotescos si es miren amb desafecció, sense participar-hi d'una altra manera que amb l'indulgència de l'observador divertit. L'humor shakespeareà, que no és ni purament còmic ni tampoc sarcàstic, troba potser en aquesta obra la seva expressió més acabada, la més personal i íntima. No pretèn ni reformar ni corregir. Senzillament, il·lustra el joc de les ansietats humanes, de les quals demostra la vanitat, tot demanant que es comprenguin perquè allò que aconsegueixen no es pot escapar i és emportat per l'odissea dels somnis, en una sola nit. És un humor tenaçment vitalista que delimita, controla i redueix els sentiments i els ressentiments dels personatges sense dissoldre'ls, és a dir, donant-los una llum que els justifica i els permet d'ancorar en un port de serenitat. A causa de la singularitat i de la poesia del tema, el llenguatge es nodreix d'una saba càlida i fluida que a vegades, potser molt rarament, dóna fruits barrocs; molt rarament, perquè sempre hi ha l'agulló del sobreentès irònic. La figura de Puck, en la seva puresa, està pintada amb colors tendres de sotabosc. Però, amb la seva naturalesa facciosa i riallera posada al servei d'Oberon el rei de les fades, fa estremir de somriures el llac de les imatges.

He recorregut el bosc, però no he pas trobat cap atenenc sobre els ulls del qual hagi pogut provar la virtut d'inspirar l'amor, com aquesta flor. Nit i silenci! Qui és aquest home? Porta el vestit d'Atenes. És aquest, m'ha dit l'amo, que menysprea la jove atenenca, i vet aquí la pobra noia profundament adormida sobre el sòl humit i brut. Criatura encantadora! No ha gosat dormir-se prop d'aquest taujà sense amor ni cortesia. Taujà, jo poso sobre els teus ulls tota la virtut que posseeix aquest encant. Quan et despertis, que l'amor impedeixi que el son et segelli les parpelles. Així, desperta't quan jo me n'hagi anat, perquè ara he d'anar a trobar Oberon.

El personatge de Titania s'assembla a tot l'imaginari lligat als secrets de la natura. Pel que fa al grup dels artesans-actors, el seu paper és representar la dolcesa imprevista de la banalitat, la innocència que hi ha en tota transmutació. Aquesta gamma d'impulsos i d'emocions pren tots els tons possibles en la representació fantàstica de l'ànima perduda en la natura, del sentiment que toca les vores del misteri, de l'imprevist i dels ecos que en repercuteixen.

El teatre profà ressuscitat amb la comèdia imitada de Plaute recorria al

transvestisme per representar l'ambigüïtat dels sexes; i se'n justificava perquè l'escenari estava prohibit a les dones. La comicitat i uns efectes molt sensuals i grollers es troben a *La nit de reis* shakespeariana (*Twelfth Night* or *What you Will* (La dotzena nit o El que vosaltres voldreu), on el límit dels sexes es depassa. Sota aparences andrògines, Viola, en tant que noia, estima el duc d'Orsino i, en tant que noi, és estimat per la comtessa Olivia. Quan al final els dos bessons Viola i Sebastià es reconeixen i s'abraçen, la feliç confusió encara burla els seus amants. La mà de Shakespeare imprimeix un segell inesborrable, tant aquí com en els sonets, en un dels temes fonamentals de l'existència, que esdevé raó de viure. Al lloc contrari trobem Malvolio i la colla de bufons que es diverteixen a les seves expenses al llarg d'aquesta nit de perdició i de follia. Amb la seva lúgubre presumpció, Malvolio nega fins i tot la idea de l'amor, que redueix a una possessió sense llum, a una violència vanitosa. No sap acceptar en cap moment l'intercanvi continu entre els amants, el donar i rebre sense límits, que troba el seu fonament amb la identificació permanent amb l'altre sexe.

La nit de reis pertany al període de creació més feliç de Shakespeare. Data del 1559 o del 1560 i es creu que va ser representada per primera vegada una nit d'epifania, per una reunió de juristes. Els elements de la intriga i els noms d'alguns personatges fan suposar que Shakespeare va treure algun fruit de la lectura d'una comèdia anònima sienesa, *G'ingannati* (Els innocents), traduïda al francès, i d'una novel·la de Bandello (II, XXXVI), també traduïda al francès. Però ens sembla que la identificació d'aquestes fonts no és d'una gran importància per apreciar la inspiració poètica que anima l'obra, mig sentimental i mig burlesca, on les cartes es mesclen igualment en aquest pla, perquè el pathos hi té un rereplà còmic i el còmic un rereplà patètic. El que és extraordinari és la manera com la intriga, sense allunyar-se de l'esquema plautià i després renaixentista de la peripècia amb l'agnició, aquí pren tot un altre sentit gràcies a l'atmosfera suggestiva d'una Iliria imaginària. Viola, secretament enamorada del duc Orsino, esdevé el seu pagge i confident de l'amor del duc per Olivia. El duc no es decidiria mai a estimar Viola, i Olivia no el deixaria d'estimar sota el seu vestit de noi si Sebastià no desembarqués en aquells paratges: Sebastià, l'únic capaç de calmar Olivia veritablement i de fer descobrir al duc l'engany i l'amor per Viola, que li dona de seguida. S'ha dit que en la sàtira de Malvolio —íntegre, rígid i odiós purità— s'hi podia veure una polèmica lliure i facciosa contra la beateria que començava a imposar-se. No es pot excloure aquesta hipòtesi, però no obstant això, no sobresurt de la realitat de l'espectacle perquè la ironia es posa més sobre el caràcter de Malvolio que sobre la seva condició social. La trampa de fer-li creure en l'amor d'Olivia, trampa que li posen els sense feina i els bufons que viuen al voltant de la comtessa, és el contrapunt, el clarobscur on són pintats els costats grotescos i desdenyables de l'amor. Així, l'alegria s'uneix a la me-

lanconia, la passió a l'acudit, l'èxtasi a la caiguda. Les ambigüitats sexuals voluntàries prenen el color de desesperació estrepitoses; el somni toca lleugerament els confins de la realitat; i Shakespeare arriba, amb la seva falla, a constatacions de gran envergadura, tot i que de vegades siguin amargues i decebudes.

As you like it (Al vostre gust), sembla ben establert que fou escrit el darrer any del segle. El tema s'inspira en una novel·la de Thomas Lodge, *Rosalynde*, que a la seva vegada s'havia inspirat en un relat atribuït a Chaucer. El text és conservat en l'infòlio de 1623. Aquí Shakespeare fa la seva entrada a l'Arcàdia, una Arcàdia real per a ell en tant que evasió del món que l'envolta i que no el sorprèn, com el sorprèn el duc refugiat amb la seva Cort petita en el bosc d'Ardenes. Igualment que en *La Tempestat*, aquesta comèdia deixa suposar una experiència (del món i de les relacions que s'hi instauren, de les amargures i les decepcions que se'n treuen) difícils d'atribuir al Shakespeare conegut, afavorit des de tots els punts de vista per la sort. Retrobem aquí la presència angoixada del fracàs humà; i la referència a la vida pública és massa versemblant per no haver estat tastada directament. El poeta reacciona refugiant-se en la innocència de la natura, on els esperits troben el fervor primitiu. Aquesta mena de refús es repeteix des de fa milers d'anys, sembla natural a l'home i a la societat, que l'home crea per fastiguejar-se'n immediatament.

A l'època de Shakespeare, doncs, això semblava un tema literari dels més comuns. Però l'autor li dona un realisme tan irònic i alhora líric —faulesc quant al desenvolupament dels fets i també veritable quant a la pintura de les vicissituds psicològiques—, que fa que els seus desigs no siguin una quimera sinó una possibilitat real de regeneració en una nova i utòpica «ciutat del sol». Quins són els eixos de l'acció dramàtica? Una família de cortesans, amb dos germans, Olivier i Orlando, el dolent i el bo; la Cort del nou duc, usurpador del lloc del seu germà, amb Celia i Rosalinda, filles del duc dolent i del duc bo respectivament. Orlando se'n va a la Cort per enfrontar-se amb el cèlebre lluitador Le Beau. S'enamora de Rosalinda sense pensar que aquest sentiment pugui ser recíproc. Es trobaran durant un joc de fet i amagar al bosc de les Ardenes, per on corren el Duc i la seva Cort. Rosalinda, disfressada de noi, es fa acompanyar pel pallaso Touchstone (Pedradetoc). Al bosc els herois acaben per trobar-se i per reconèixer-se de sobre, com en una cruïlla. El dolent i violent Olivier és salvat d'una mort certa i convertit a la bondat. Es conclouen un seguit de casaments, celebrats per Hymen en persona, i les cerimònies acaben amb cançons i danses. Al bosc també hi viuen parelles de pastors que tenen intrigues sentimentals molt mogudes, i nosaltres coneixem un assenyat cortesà, Jaques, a través del qual s'expressa el poeta i que serveix de cor, melancònic, penetrant i sarcàstic, amb aquell seny i aquella maiètica sense consideracions, pròpia del filòsof socràtic. El to del conte de fades s'enlaira a un

alt nivell intel·lectual, arranant el *conceitismo*, però alliberant-se'n gràcies a l'enginy que l'anima i a l'acuitat de la seva lògica (per exemple, la discussió entre Rosalinda i Celia sobre les relacions entre Fortuna i Natura: «... tot i que la natura ens hagi donat prou enginy per burlar-nos de la fortuna, heus aquí que la fortuna ens envia un bufó per tancar el discurs».) Paternal i fantàstic, estrambòtic i assenyat, Pedradetoc les adverteix que tota la natura quan està enamorada és boja de lligar. A *Al vostre gust*, Shakespeare s'expressa amb una subtileza penetrant, subratllada pel comentari de la música i de les cançons: casament com el que sabia fer la *commedia dell'arte* (rica en guions del mateix estil, és a dir, còmicament arcadians). La cançó del cortesà Amiens simbolitza el poder de suggestió sentimental de la melodia. Jaques, que l'acompanya gairebé sempre, li prega que continuï: «Puc xuclar la melancònia d'una cançó com una mostela xucla un ou». D'altra banda, dóna lliure curs a tota mena de consideracions que s'imposen interiorment a ell. Així es dirigeix al bufó:

JAQUES: Un boig! un boig! He trobat un boig al bosc, un boig bigarrat: quin món més absurd! Tan veritat com que menjo per viure que he trobat un boig, estirat per terra, que s'escalfava al sol i que plantava cara. Dama Fortuna en bones paraules, en paraules ben sospesades, i això que només era un boig bigarrat.— Bon dia, boig, jo que li dic. —No, senyor, em diu ell, no em digueu boig perquè el cel no m'ha pas fet fer fortuna. I aleshores es va treure un quadrant de la butxaca, se'l va mirar amb calma i va dir molt assenyat: —Són les deu. Així, va afegir, hom pot veure com va el món; fa una hora que només eren les nou i d'aquí a una hora seran les onze; i així, d'hora en hora, madurem, madurem, i després d'hora en hora ens podrim, ens podrim i aquí dins hi ha tota una història. Quan vaig sentir el boig bigarrat que moralitzava d'aquesta manera sobre el temps, els meus pulmons es van posar a cantar com Chantecler davant la idea que els bojós puguin ser uns filòsofs tan profunds, i vaig riure sense parar durant tota una hora del quadrant. Noble boig! No duré res més que un vestit bigarrat!

EL VELL DUC: I qui és, doncs, aquest boig?

JAQUES: Oh, digne boig! En un temps va ser cortesà i va dir: —Per poc que les dones siguin joves i maques, tenen el do de saber-ho; i al seu cervell, sec com el bescuit que sobra després d'un llarg viatge, té estranys racons farcits d'observacions que ofereix a bocins. Ah! per què no seré un boig? Ambiciono la cota bigarrada.

EL VELL DUC: En tindrà una.

JAQUES: El que em cal és el vestit. Però traieu-vos del cap qualsevol idea que us hagi germinat que jo sóc assenyat. A més, em cal la llibertat, una franquesa tan vasta com el vent per bufar sobre el que em plagui, perquè els bojós tenen aquest privilegi. I aquells als qui la meva follia hagi escorxat més són els qui més hauran de riure. I això per què, senyor? El perquè és tan clar com el camí de l'església parroquial. Aquell a qui un boig ha colpejat en el bon lloc actua bojament, per

molt que li coguï, per no semblar insensible als cops; altrament, la follia de l'home prudent és despullada fins i tot pels trets que el foll llança a l'atzar. Disfresseu-me amb el vestit bigarrat; doneu-me permís per dir el que penso i veureu com purgo a fons el cos malsà d'aquest món corromput si vol pacientment acceptar els meus remeis.

.....
EL VELL DUC (*A Jaques*): Ja veus com no som els únics desgraciats; aquest enorme teatre de l'univers ofereix espectacles més dolorosos que l'escena on figurem nosaltres.

JAQUES: Tot l'univers és un teatre i tots els homes i totes les dones només són actors; surten, entren, i cada home en el seu temps interpreta diversos papers, l'obra té set actes o períodes. D'entrada el marrec que brama i baveja en braços de la dida. Després l'escolar que plorinya amb la seva carterera i la seva cara neta al matí; va per força a l'escola, xino-xano, a pas de cargol. Després l'enamorat que sospira com una fornàl, acaba de compondre una planyívola balada sobre els bells ulls de l'enamorada. Després el soldat ple de flastomies estrangeres, mostatxut com el lleopard, gelós sobre el punt d'honor, brusc i viu en la querella, que cerca la glòria, aquesta fumassa, fins a la gola d'un canó. Després ve el jutge, bell panxaccontent farcit de bons capons, amb l'ull sever i la barba tallada a la moda, ple d'assenyades dites i d'anècdotes amenaçadores: aquest és el seu paper. La sisena edat ens ofereix un barbó magre i amb pantufles, ulleres damunt el nas, amb un bessac al costat; les calces de la juvenesa, molt gastades, són infinitament amples per als seus garrells fosos; i la seva grossa veu d'home, retornada al falset de la infantesa, té un so de flauta i de xiulet. La darrera escena de totes, que tanca aquesta estranya història plena d'esdeveniments, és la segona infantesa i l'oblit total, sense dents, sense ulls, sense gust, sense res.

La transfiguració espiritual que permet que un cercle restringit d'esperits se substreguin a les decepcions mundanes deixa el camp lliure a les trobades amoroses, però no pot foragitar la melancolia. Orlando anomena Jaques «estimat senyor Melancolia». Pel que fa a Rosalinda, és el tipus de femenitat shakespeariana: una femenitat varonívola, fina, agressiva si cal, de dedicació ràpida, molt hàbil en els jocs d'intel·ligència, agradable només per a aquells que la saben apreciar sencera. «El Temps viatja a diverses velocitats segons les persones. Vull dir que el Temps va d'acord amb el qui trota, amb el qui galopa i amb el qui resta quiet.» *El wit*, la broma lleugera, no és ni buida de sentit, ni gratuïta, com podria semblar. El pensament personal de Shakespeare s'hi dissimula. Rosalinda és dels qui s'hi nota amb més d'enginy:

ROSALINDA: L'amor no és res més que follia i, us ho asseguro, mereix el manicomi i el fuet tant com els bojos. La raó per la qual no es castiga ni es tracta així els enamorats és perquè la malaltia és tan comuna que els guardians estan tan enamorats com els altres. Això no obstant, crec que podré guarir-la amb els meus consells.

ORLANDO: Heu arribat mai a guarir algun amant?

ROSALINDA: Sí, un i de la manera que ara us explicaré: havia d'imaginar-se que jo era la seva enamorada, la seva amant; l'obligava a festejar-me cada dia. Llavors, fent de noieta llunàtica, em mostrava ara desolada, efeminada, canviant, exigent, capriciosa, arrogant, fantasiosa, ploranera, frívola, inconstant, tot llàgrimes i tot somriures, disposada a emocionar-me, incapaç d'una emoció autèntica. Car nois i noies són per a la majoria, bestiar d'aquesta mena. Tan aviat era bona per a ell, com el maltractava; tan aviat l'acollia bé, com el refusava; tan aviat plorava per tenir-lo, com li escopia a la cara. Tan bé ho feia que vaig conduir el meu pretendent del seu foll humor d'amor a un real humor de follia; es va separar del torrent del món i va anar a viure a un retir del tot monàstic. Així el vaig guarir; així és com penso rentar-vos el fetge, de tornar-vos-el tan net com el fetge d'un moltó, sense que hi quedi una sola taca d'amor.

I, això no obstant, els seus sentiments són ben vius, clar sortilegi que de vegades l'enerva i la fa esllanguir, igual com passa amb els altres personatges, perduts al bosc. Les criatures de la Cort i les del camp es retroben i s'estimen en aquesta mena de laberint màgic. Viuen de la dialèctica que es forma entre l'excés de sentiments i la ironia sobre ells mateixos que els reprimeix. I tot plegat en una orquestració de temes, lliure i espontània com el bosc. Jaques apareix com una Rosalinda arribada al seu estadi de maduració darrera: vell xicot que —sabent que fins i tot el duc Frederic, el darrer que s'ha tancat en la seva dolenteria, s'ha convertit en arribar al bosc i ha decidit viure com un monjo i renunciar a les pompes de la Cort— saluda així els nous himens:

... Aniré a buscar-los; d'aquests convertits es pot entendre i aprendre molt. (*Al vell Duc.*) Us deixo a les vostres ancianes dignitats que mereixen tant la vostra paciència i la vostra virtut. (*A Orlando.*) Vós, a les vostres terres, als vostres amors i als vostres augustos aliats. (*A Silvius.*) Vós al llit tan llargament i fidelment merescut. (*A Pedradetoc.*) I vós a les baralles del matrimoni; car per al vostre viatge amorós només teniu queviures per a dos mesos.— Aneu als vostres plaers; a mi em calen més coses que no mesures de dansa.

La qual cosa permet a Rosalinda concloure amb nous trets d'enginy:

... Oh, dones, us adjuro, per l'amor que sentiu pels homes, que aplaudiu d'aquesta obra tot allò que us plagui; i vosaltres, oh, homes, per l'amor que sentiu per les dones, i m'adono pels vostres somriures que alguns de vosaltres no les odia, us adjuro que us entengueu amb les dones perquè aquesta obra us agradi. Si fos dona, besaria tots aquells d'entre vosaltres que duen una barba al meu gust, un color que m'encanta i un alè que no em refusi, i estic segura que tots aquells d'aquí que tenen un bella barba, un rostre bell i un alè dolç, per tornar-me l'amabilitat, voldran aplaudir-me quan faci la reverència.

La burla es sobreposa a la melanconia, el sentiment troba una escapatòria. Potser és aquí on Shakespeare va revelar d'una manera més directa la

seva veritable naturalesa, el seu ideal interior, la seva actitud secreta. Refusa l'objecte de la representació, el món exterior, per abandonar-se a la seva meditació: subtil i sentencios com Pedradetoc. Entre els seus personatges regna la familiaritat i, a través d'escaramusses espirituals, es fa un estudi divertit que desfà l'embolc de les reaccions psicològiques. Però no hem d'oblidar que Shakespeare es converteix en portaveu d'un cercle d'intel·lectuals (més que no pas d'una comunitat) i de les seves experiències quotidianes que se situen entre el somni i la lluita.

Much Ado about Nothing (Molt soroll per no res), conservada en un quartet de 1600 i escrita també a finals de segle, s'inspira en un relat de Bandello (XXII) i en un episodi de *Orlando furios* (l'intercanvi de vestits i de papers entre Ariodant^e i Ginebra). L'acció té lloc a Messina. La comèdia es compon de dues intrigues que es desenvolupen i se solucionen al mateix temps, però que són molt diferents. La primera, i l'única que atreu l'atenció pel seu brillant contrapunt, es compon de les diverses fases de l'amor entre Beatrice i Benedick. Es tracta de dos esperits independents, enginyosos, rebels a l'amor i al casament (per por de les banyes), escèptics i anti-conformistes. Al principi, la seva animositat recíproca és evident i s'explica amb l'intercanvi de punyides. Els seus amics se n'adonen i decideixen fer-los una mala passada. Munten unes falses converses que seran sorpreses pels interessats i que tenen per finalitat fer creure a Beatrice que Benedick està follament enamorat d'ella i a la inversa. Els dos herois cauen al parany i acaben per sentir-se enamorats realment l'un de l'altra. L'altra intriga és novel·lesca en el sentit més banal de la paraula. Claudio i Hero s'estimen. El príncep, amic de Claudio, demana la mà d'Hero a son pare per al seu amic, i l'obté. Per odi contra Claudio, Don John, mig germà del príncep, fa demanar a través de Borachio a la seva amiga Margaret, cambraera d'Hero, una cita íntima. Hi farà assistir el príncep i Claudio, i Margaret durà els vestits d'Hero. Els dos amics creuen que Hero és una desvergonyida. El dia de les noces, l'acusen de conducta immoral i la noia es desmaia. Fan córrer el rumor de la seva mort per tal de descobrir més fàcilment els calumniadors. Feliçment (i també per a la comèdia) un grup de guàrdies —còmics pel seu comportament i per les grolleres faltes de llenguatge— ha sorprès Borachio quan es confiava a un amic. La falsedat és descoberta. Hero i Claudio poden estimar-se sense córrer nous perills. No hi falten les subtils i psicològiques i de llenguatge. Abunden les frases enginyoses, les situacions divertides o francament còmiques (en aquest sentit, un exemple entre tots és la declaració d'amor molt laboriosa entre Beatrice i Benedick) i les paradoxes («tu i jo tenim massa enginy per ser uns enamorats apacibles»). Com és habitual, es confia el gruix de la comicitat a personatges populars. Per la resta, la intenció de donar espectacle no es dissimula gens. Cançons i balls, rèpliques, personatges, situacions sorgeixen i se segueixen com elements que concorren activament a donar atractiu a l'acció escènica.

Quan Beatrice concedeix el seu amor a Benedick («perquè m'han dit que eres víctima d'esllanguiment»), Benedick respon: «Mireu, us tapo la boca» (i la besa). El gest segella la rèplica, els recursos del teatre de moviment són plenament utilitzats. Aquí amb més deliberació que en altres obres. Shakespeare construeix la seva intriga còmica en funció de les facultats d'interpretació dels actors, i sobretot en funció d'allò que pot donar l'escena de poders ben particulars.

Sembla que Shakespeare va fer representar pocs mesos abans del seu *Hamlet* la seva obra més desproveïda de melancolia i de compromís literari o moral: *The Merry Wives of Windsor* (Les alegres casades de Windsor, 1601). Dues edicions complementàries: l'inquarto de 1602 i l'infòlio de 1623. Aquesta comèdia ressuscita sir John Falstaff, i es diu que va ser per desig exprés de la reina Elisabeth, que volia divertir-se amb el personatge i volia veure'l presa de passió amorosa. En tot cas, Shakespeare es va posar a treballar, tenint el compte únicament les exigències còmiques, sense preocupar-se gaire de refrenar-se. L'acció es desenrotlla en diversos plans. Hi ha el quadre, agafat del natural, d'un petit món burgès, del gènere comerciant, impermeable als problemes i a l'ansietat. Hi ha una agradable galeria de personatges. Hi ha la figura pesada i voluminosa de Falstaff que, a més dels plaers de la taula, voldria encara tastar els de l'amor. Ni la seva edat, ni el seu pes no semblen preocupar-lo, tan gran és la seva presumpció de plaure al bell sexe. La comèdia, alegre i viva de cap a cap, pujada de to, particularment pel que fa al llenguatge i als seus jocs de paraules de doble sentit, consisteix en una successió de males passades que dues dames joves i alegres, la senyora Ford i la senyora Page fan al vell sàtir que els ha enviat sengles notetes tendres idèntiques. De primer, les dues dones actuen d'amagat dels marits i després d'acord amb ells. Invitat a una cita secreta, Falstaff ha d'amagar-se en un cistell de roba bruta i, per evitar la venjança marital, el llancen al Tàmesi. Després s'ha de disfressar de criada vella i és solemnement bastonejat a causa de l'arribada «sobtada» (és a dir, premeditada) del marit. La tercera vegada el veiem esperar l'arribada d'una o altra de les seves estimades al bosc de Windsor, sota l'aparença d'un cèrvol encantat. Fades i follets —els fills de les dues comares, acompanyats de mossos d'estable— el punxen i el cremen amb les torxes. Falstaff no perd mai el coratge, ni el seu bon humor, ni l'alegria de viure, ni la seva seguretat presumptuosa, ni el seu egocentrisme frenètic. La teatralitat de l'acció brolla per tots els porus, potser en detriment de l'estil. Shakespeare canvia de nou l'objectiu: aquest cop, es lliura a la comicitat pura i a una saborosa pintura de costums (amb apoteosi final plena d'aparicions fantàstiques), però sempre per aconseguir una plena comunicació entre l'escenari i el públic. En aquest punt, heus aquí que el plaer del conte, vàlid per ell mateix, s'interromp i deixa el lloc a una amargor tenebrosa, a una burla com les que, en les darreres comèdies, cauen sobre la naturalesa humana.

Troilus and Cressida (vers 1603-1604, inquarto de 1609) és treta de la novel·la de cavalleries de Chaucer, *Troilus and Criseyde*, i d'alguns cants de la *Illiada* traduïts del grec per primer cop per aquesta època. El troià Troilus i la grega Cressida s'estimen. Però Cressida enganya ben aviat el modest Troilus amb l'heroi Diomedes. En el curs d'aquesta intriga tènue, s'inseureix un conjunt d'escenes que ens fan descobrir, desmitificats, és a dir, amb tota la seva baixesa, els principals herois del camp grec: Aquiles, Àjax, Thersit, Ulisses i també el troià Pandarus que serveix d'intermediari entre els dos enamorats. Per a Shakespeare les evocacions del món grec no tenen cap mena de pes. Allò que compta per a ell, és la possibilitat de sorprendre un seguit de personatges en conflicte, de captar les seves reaccions i sobretot d'il·lustrar les lleis absurdes que regeixen les relacions entre els homes a l'interior d'una comunitat i que arrossega la seva desintegració. Shakespeare adopta en aquest cas una construcció capriciosa, feta de quadres breus que presenten les situacions, sense pretendre resoldre-les. Un sentiment i un judici objectius, fruits d'una recerca precisa, un sarcasme que es mescla amb una passió componen, en un lliure ondulant de formes, aquest quadre singular d'un microcosmos pintat sense indulgència, en el seu formigueig de cada dia. A *Troilus i Cressida*, l'amor passa de l'alegria a la desgràcia, de l'esperança a la desesperança, en un encavallament forassenyat d'esdeveniments que, això no obstant, el legitimen. El contrapunt d'aquest amor és l'examen sever de les pulsions que empenyen ara Pandarus, suara Thersit a la satisfacció dels apetits que l'home cova al fons dels seus instints. El càlid pathos de Troilus exhala el seu turment, amarg i còmic, al qual Pandarus i Thersit assisteixen com a espectadors però del qual també experimenten l'abast. Els personatges dels caps són agafats en la seva mesquinesa quotidiana. Shakespeare utilitza un cop més la matèria teatral per fer-hi penetrar els seus judicis, la seva experiència, per revelar les dissonàncies que molesten l'aspiració a una harmonia de les ànimes; per fer tangible la dificultat que experimenta el Jo per sobrepassar-se i esdevenir veritablement part integrant d'una entitat superior.

Measure for Measure (Mesura per mesura, 1604-1605; infòlio de 1623): un cop més la comèdia és construïda d'una manera convencional. Les intrigues i els personatges (tret de Lucio que és original) no tenen cap tret particular: no sobresurten pas del *melo*. Estan extrets del relat de Giambattista Giralaldi Cintio (*Gli Ecatommiti*, VIII, V) i d'un drama que ja havia fet servir deu anys abans. Això no obstant, i segons el seu costum, Shakespeare en va saber treure un partit imprevis. Tant per l'encant d'aquesta Viena misteriosa, amb el seu poble obstinadament i gallardament abocat a la fornicació, com per l'esplendor d'algunes màximes, d'algunes efusions violentes i tenebroses del duc Vincentio o d'Angelo. Té un esclat especial l'escena en què Claudio, que descobreix el seu lligam desesperat a la vida, suplica a sa germana que consenteixi, per salvar-lo, al vergonyós xantatge

d'Angelo, així com l'escena del duel grotesc entre el duc i Lucio. Sobre el magre esquelet del relat, enmig de l'aparició de personatges esquemàtics, l'esperit shakespearà es lliura a incursions vivificadores. Diríeu que Shakespeare va haver o va voler escriure una obra d'ofici, destinada a la rutina del teatre, i després, per moments, com d'una manera inadvertida, va cedir al seu verb, divertint-se o deixant-se enganxar per una situació que l'escalava, reprenent pel seu compte un personatge, un monòleg, una trobada. La comparació directa amb els grans drames elizabetians, a la qual *Mesura per mesura* es presta de manera molt particular, mostra que a la revolta d'altres autors, Shakespeare oposa una poesia amarga i sarcàstica, una pessimisme viril i endurit, una imaginació imprevisible. Alguns moments de Vincentio (que sembla anunciar el Prospero de *La Tempesta*) confirmen, per consonància directa, les disposicions d'ànim del poeta. Es nota, al contrari, la distància que Shakespeare manté davant d'allò que li és estrany i que només usa com a pretext. El perdó final, concebut perquè la història tingui un final feliç, demostra com Shakespeare es burla obertament de les convencions. Allò que li interessa —quan l'atrau una possibilitat d'expressar-se— és conèixer la natura humana; no establir o aprovar hipotètiques línies de conducta. Podem recollir a *Mesura per mesura* molts passatges i imatges que confirmen aquest interès apassionat per l'existència. Interès que sap escapar tant de la tirania ideològica, com de la idealització romàntica. Sota la xerrameca insultant de Lucio, la naturalesa humana apareix com una filigrana. Es dibuixa sense encavallament de personatges en la mescla de l'humor i de la tragèdia, és a dir, en una matèria teatral sovint sense forma concreta.

All's Well that Ends Well (Tot està bé si acaba bé, infòlio de 1623) sembla posterior. Els motius centrals d'aquesta comèdia —patètics, amb les habituals puntes còmiques— són trets del *Decameró* (III, 9) precisament d'un relat de caràcter sentimental. Per tenir un fill del seu marit, l'heroïna, aprofitant la fosca, substitueix al llit l'amant del marit. L'home no volia tenir-hi cap tracte perquè l'havien obligat a casar-s'hi. Poques qualitats literàries o teatrals, poca originalitat. Podríem considerar aquesta comèdia com un preludi de les obres novel·lesques, com un exercici que Shakespeare va fer per complir amb les obligacions del repertori.

Tragèdia i llegenda

A les seves obres més madures, de major obertura i perfecció teatral —*Hamlet*, *Otèl·lo*, *El rei Lear*, *Macbeth*—, Shakespeare es troba confrontat amb la llegenda, que transforma en mite. És a aquestes tragèdies que la

posterioritat ha atorgat més favor, és aquí també on, segurament, Shakespeare se sentí més lliure: respecte a la progressió històrica a què calia romandre fidel; i quant a la progressió còmica, a la qual el seu esperit no es lliurà sinó indirectament, amb un humor que es manifestava sovint superior, però aliè a les necessitats d'un joc escènic pensat per divertir. El favor dels segles gairebé sempre és el millor testimoniatge d'aquesta adequació del mitjans a un fi. Aquí, les falses notes, la proximitat, les digressions, les concessions al gust de l'època (a les quals Shakespeare s'abandonà sense gaires remordiments, com s'abandonà a les seves inclinacions secretes en tenir-ne ocasió) queden al marge, absorbides pel pes del tema.

Tal volta a d'altres peces (*Al vostre gust, La Tempestat*) hom troba una penetració més directa, més personal i, en cert sentit, més fonamental. Però aquí, Shakespeare sembla haver assolit l'equilibri entre les seves facultats de representació i d'introspecció. La llegenda li permet crear lliurement un personatge, i intervenir lliurement en la seva vida interior. La imaginació pot treballar sense obstacles. Les seves criatures semblen reflectir de manera directa les seves concepcions i voluntat: ell ha viscut íntimament i personalment les tragèdies. I és justament això que justifica la tria, com aquest sentiment d'exterioritat al món on pateixen i que no aconseguen mai de posseir, ni tan sols ser-ne el reflex.

S'accentua d'altra banda —procediment teatral de gran eficàcia— el despullament del seu univers psicològic amagat, d'allò que determina la seva feblesa. Hamlet no pot acordar la consciència amb el món on es troba constret d'obrar o si més no, de reaccionar. Otel·lo és enterbolit per una gelosia que, alhora, li desentafora un profund complex d'inferioritat fins al punt de caure en una trampa qualsevol. El rei Lear és portat a la follia per la ingratitude que l'envaeix, per l'extinció dels sentiments, per la manca de realisme i objectivitat enfront del proïsme. Macbeth no sap resistir l'ambició de la seva muller i cau amb ella víctima d'una set de poder que ni controla ni dirigeix. Manca o excés de consciència. Shakespeare lliga els fruits del Renaixement a les facultats polièdriques d'un esperit que pregunta sense capficar-se en les superestructures ideològiques, mítiques o religioses. Facultats racionals, aplicades per primer cop a una presa de consciència, que menen a l'anorreament de l'energia vital. Colpides en la consciència —assolida des del principi com a *Hamlet*, o com catarsi final al *Rei Lear*—, no poden desembocar més que a una fi tràgica.

El febrer de 1594 va ser representada *The most lamentable Romain Tragique of Titus Andronicus* (La molt lamentable tragèdia romana de Titus Andrònic), que conegué quatre edicions, sent la darrera, a l'infòlio de 1623, la més completa. Podem remuntar la composició a l'any 1593. No, convé examinar aquesta tragèdia des del punt del nombre de víctimes (impressiona de debò), sinó pels sentiments i les passions que inclou, en tant que repercussions de forces històriques, vastes i sovint enigmàtiques, i de mo-

viments del subconscient col·lectiu. Shakespeare (o l'autor, si no és pas ell) hi pinta un poderós fresc de manifestacions sacral i rituals —de l'holocaust a la festa— que són com els moments d'una pràctica lligada als processos interns de la psique, fixats així i descoberts històricament. I això, encara que, com és probable, Shakespeare no hagués tingut altra intenció que avançar-se dels gustos del públic anglès, tot polsant-lo a fi de procedir de seguida, amb una major llibertat, a l'elaboració d'un esperit tràgic. *Titus Andronicus*, ben entès, no manca de fonts: narracions italianes i cròniques històriques. Si considerem aquesta tragèdia en el conjunt de la vasta producció elisabetiana, desapareix la necessitat de localitzar amb certesa l'autor. Les refoses més o menys fidels a l'original eren llavors dins l'ordre natural de les coses; hom les considerava legítimes i pertanyien a la vida d'una companyia i a les seves relacions amb l'autor. En el pla dels valors dramàtics, té menys importància establir si *Titus Andronicus* és en tot o en part de Shakespeare, que determinar-ne el lloc en la seva època i en l'evolució del drama elisabetià. *Titus Andronicus* representa la cimera de la influència de Sèneca, d'altra part impossible, aquí, per tal com el clima de l'acció és característicament «baix imperi», per bé que evocat amb fantasia. Encara millor que a la *Tragèdia Espanyola*, la galeria d'horror es revela com una constant de l'espectacle, en resposta a la demanda del públic: Sèneca ja l'havia prevista; a partir dels elisabetians, ja no abandonarà mai més l'escena ni, avui dia, la pantalla. Els dubtes manifestats de molt temps ençà sobre aquesta obra han estat esvaïts pel muntatge de Peter Brook, amb interpretació de Lawrence Olivier (Titus Andrònic) i de Vivien Leigh (Lavinia). Més profundament que la violència del llenguatge i dels textos, l'acció mostra l'aspecte primordial de les relacions socials i del poder, tal com persisteix sota els solatges de la civilització. Malgrat tot el que hi ha de predisposat a trasbalsar la imaginació, passions i malifetes mantenen l'evidència de la seva força: potències obscures maniobren contra els personatges, esdevinguts les seves joguines o els portaveus vindicatius.

The most excellent and lamentable tragedie of Romeo and Juliet (La molt lamentable tragèdia de Romeo i Julieta), com es titulà la versió de 1599, probablement la més segura, pot considerar-se la primera obra de Shakespeare d'una gran popularitat. Aquesta tragèdia té dos trets principals. El primer, extreu la seva substància únicament d'una història d'amor, lluny de tota preocupació històrica, ideològica, psicològica o social (el conflicte Montesco-Capuleto, motor dels esdeveniments, no té altre significat). El segon, clou una llarga sèrie d'elaboracions literàries sobre el tema dels amants desgraciats, present a la literatura grega, reprès amb llarguesa a la literatura Medieval, fins a la versió que lliurà Bandello i en la qual Shakespeare s'inspira si fa no fa literalment, ni que fos per mitjà de traduccions o refoses. La realitat artística de *Romeo i Julieta* escapa a certs paràmetres del judici, car es limita a una elegia emocionant, on els temes de l'amor i la

mort es reuneixen en una fonamental alternativa. Naturalment Shakespeare segueix la seva inspiració, lligada directament a la psicologia de l'espectador, i no li interessa justificar els seus mòbils enquadrant-los en una completa visió del món, com, segles més tard, feren els romàntics i Leopardi. La matèria primera del drama no aporta cap novetat essencial a la narració de Bandello. Els noms dels personatges principals es corresponen. A Bandello, Romeo no mor de seguida i, en despertar Julieta, encara pot parlar-li. Però Shakespeare fa morir Romeo abans de Julieta, renunciant així als efectes dramàtics més espectaculars. Els únics personatges deguts a la seva invenció són els de Mercutio i la dida. El primer, personatge força singular, sembla reflectir els mòbils secrets de l'autor, tant es revela d'esperit encisador i de recursos imaginatius:

MERCUTIO: Ah! ja hi sóc, la Reina Mab us ha visitat. És la llevadora de les fades i ve, no més gran que una pedra d'ágata a l'índex d'un conseller, arrossegada per un tronc de petits àtoms, a posar-se sobre el nas dels homes quan dormen. Els raigs de les rodes de la seva carrossa són fets de potes d'aranya cama-llarga; la capota, d'ales de llagosta; els trets, de la més fina teranyina; i el collar, de raigs humits de lluna. El seu fuer és un os de grill, el ble, un fil d'aranya; el cotxer, un mosquit de faldellí gris, menys gran que la meitat de la cuca que hom treu del dit mandrós d'una minyona. La caixa és una closca buida d'avellana, afaiçonada pel fuster esquiroi o un vell viró, de temps immemorial els carrossers de les fades. Així, en aquest aparell, nit rera nit galopa dins el cervells del enamorats i llavors somnien en l'amor; sobre els genolls dels cortesans, que de seguida somnien en reverències; sobre els dits dels homes de llei, que de seguida somnien amb els honoraris; sobre els llavis de les dames, que de seguida somnien les besades, però ben aviat Mab, en còlera, les turmenta amb talls perquè el seu alè és empestat de pastilles. A vegades galopa sobre el nas d'un algutzil, i comença a somniar amb la flaire d'un bon procés; a vegades amb la cua d'un porcell fa pessigolles al nas d'un capellà adormit, i a corre-cuita somnia un nou benefici; a vegades tresca pel coll d'un soldat i vet ací que somnia amb enemics escanyats, osques, emboscades, fulles de Toledo, nafres profundes de cinc braces; després el tambor li bat a les orelles i li fa un salt el cor, es desperta, s'alarma, fa una pregària o dues i es condorm. És aquesta mateixa reina Mab qui de nit trenca la crinera dels cavalls i endureix dins els cabells embullats i engrutats aquells nusos màgics que no es poden desfer sense cridar desgràcia. És la feïllera, que quan les noies jeuven d'esquena les estreny i els ensenya com s'han de comportar. És ella també...

ROMEO: Pau, pau, Mercutio. Expliques bajanades.

MERCUTIO: En efecte, parlo de somnis, aquests nens amb el cervell ociós, engendrants per la vana fantasia que és de substància tan tènue com l'aire i més inconstant que el vent que ara acarona el pit glaçat del nord i, enfurit, suara bufa ben lluny d'allí i gira el rostre cap el migdia humitejat de rosada.

El personatge de la dida és més marginal. Deu la vivacitat a un realisme

matísat amb contrastos, i sobretot a la veritat quotidiana dels seus trets. Fra Laurent no es limita al paper de protector bonàs. En ell es perfila l'home de ciència, coneixedor de la natura i, en conseqüència, de la natura humana; animat d'una nova saviesa, fa estudis i experiments pràctics. Els altres personatges no surten pas d'un quadre on s'hi estan com elements d'un joc que els despassa, com a peons arrossegats per les circumstàncies i el destí. Romeo i Julieta no glateixen amb una vida que els sigui pròpia, sinó en funció dels grans sentiments que els omplen i que han absorbit del tot les seves personalitats. En certa manera n'esdevenen les imatges significants. La seva alçada moral es mesura en relació a l'amor i a la mort que s'han emparat d'ells. El Romeo enamorat per caprici de Rosalinda no té res a veure amb el Romeo vehement, en què la passió parla amb tota la força, des que ha vist Julieta. De la mateixa manera, la psicologia de Julieta és la d'una noieta afavorida per l'atzar i a qui l'arravatament apassionat que experimenta per Romeo dóna un aspecte patètic. Trobem la transfiguració dels dos personatges quan la tomba els uneix de bell nou. Solament el seu encontre els ha permès viure realment. Però la separació sempre és avinent:

JULIETA: Vols anar-te'n? Encara no és ben bé de dia. Era el rossinyol, i no l'alosa, qui ha foradat el fons emporuguit de la teva orella; canta cada nit, allí a sota, sobre el magraner. Creu-me, amor meu, era un rossinyol.

ROMEO: Era l'alosa, missatgera de l'alba, i no el rossinyol. Veus, amor meu, quines lluïssors geloses broden els núvols que veiem cap a l'orient. S'han consumit els ciris de la nit i el matí joiós se'n va del peu cap al cim boirós de les muntanyes. He d'anar-me'n i viure, o romandre i morir.

JULIETA: Aquesta claredat d'allí a sota no és el dia, bé que ho sé; és algun meteor que exhala el sol perquè et serveixi, aquesta nit, de porta-torxes i t'enllumeni el camí cap a Màntua. Així que queda't, no tens cap necessitat de marxar.

ROMEO: Que em preguin, que em matin; estic content, si així ho vols tu, diré que aquesta lluíssor grisa no és l'ull del matí, sinó tot just el pàlid reflex del front de Cintia, i que tampoc no és l'alosa ni les seves notes fereixen la volta del cel sobre els nostres caps. Tinc més ganes de romandre que voluntat de partir. Vine, mort, i sigues ben vinguda! Així ho vol Julieta. Que en dius tu, amiga meva? Parlem, encara no és de dia.

JULIETA: És el dia, és el dia. Fuig, vés-te'n, parteix. És l'alosa que canta fora de to i força les seves notes discordants i agudes. Diuen que l'alosa fa dolços acords; aquesta no, per tal com ens separa. Diuen que l'alosa i l'esgarrifós gripau es canvien els ulls; que no canvien les seves veus ja que aquesta veu ens arrenca dels braços un de l'altre i et foragita d'aquí amb la seva cançó de cacera. Oh, ara vés-te'n; cada cop més clar és el dia.

ROMEO: Sí, de mica en mica més clar, i cada cop més negres els nostres dolors.

De fet, Shakespeare idealitza els seus dos personatges, per bé que sense treure'ls els trets humans, d'un lirisme intens, ple d'imaginació, desbordant. Sense esborrar tampoc el rerafons de la tragèdia (la vida de la ciutat, amb els seu senyor, les famílies, els odis: un món ben circumscrit). La tragèdia té una sòlida construcció, encara que els elements fonamentals s'esbossen en els tres primers actes. L'encaix dels esdeveniments mana el de les escenes. Naturalment, el to de base és líric, fins i tot les argücies de Mercutio i, quan es tracta de descriure fets o personatges secundaris, encara que siguin necessaris per a la progressió, el text perd embranzida, com esgarriat. S'afirma també la predilecció de Shakespeare per certs personatges que manifesten amor a la natura i a la vida, el gust pel verb i la imatge. Quan tot això s'acaba, sobrevé l'home de teatre, és a dir, el portador d'exigències que, aquí particularment, es revelen provisòries. Allò que emmetzina l'atmosfera que pesa sobre la ciutat d'odi i venjança només és un teló de fons. Hom s'adona d'altra banda que la localització no passa del pretext. El que sí destaca de debò és el plaer, teixit de subtils recerques, amb què el poeta sondeja els abismes de l'amor i l'horror de la mort. El cor, amb la seva veu «d'historiador», parla en el pròleg del segon acte, de la «pena extrema» temperada d'«extrema» delícia. Fra Laurent no oblidia, en veure Julieta que «un amant, tan lleugera és la seva vanitat, pot cavalcar sobre els fils d'aranya suspesos que volen en l'aire enjogassat de l'estiu sense caure». D'una banda l'ala, les flors, els ocells; de l'altra, una tomba: cap a la putrefacció. Shakespeare descobreix en el destí de dues criatures la grandesa i perennitat dels sentiments humans, el seu perfum, però també la voluntat cap al no-res.

The tragedy of Macbeth es conserva a l'infòlio de 1623. Tot fa suposar que el text prové d'una còpia preparada per a la representació. Però hi notem abundoses interpolacions (les escenes de les bruixes), dues, amb molta probabilitat atribuïbles a Medleton, que inclogué a *The Witch* (La Bruixa) les mateixes cançons grotesques. Una vegada més, Shakespeare s'inspirà en la crònica de Holinshed, al seu torn procedent de nombroses fonts medievals. Macbeth es representà probablement el 1606. Al mig de la tragèdia, que es desenvolupa a Escòcia durant l'Alta Edat Mitjana, dues figures de poderosos senyors feudals: lord i lady Macbeth. Per la seva extracció social, aspiren amb totes les seves forces al tron, i la seva vida s'encamina solament vers aquest fi. La intriga es desenrotlla segons la línia d'«ascensió i caiguda» que sovint escau a les tragèdies de Shakespeare quan s'aplica al tema del poder, i que sembla simbolitzar els termes de l'existència, des de les esperances desvetllades fins a la desfeta final que acompanya la mort. A *Macbeth*, la lluita de la parella pel poder la portarà victoriosa fins al tron, però la justícia s'imposarà i ells en pagaran les conseqüències. Aquesta lluita és portada a cap amb una ferocitat brutal: si practiquen la hipocresia, és de la manera més grollera. Els costums i les maneres són les dels bàrbars. No respecten les lleis de l'hospitalitat, ja que durant el seu son, assassinen

el rei d'Escòcia, Duncan, mentre s'hostatja a casa de la parella. Declaren dos vells servidors responsables del crim i els executen. Lord i Lady Macbeth tenen un tarannà clarament diferenciat: Macbeth és un guerrer fort i cruel, que voldria evitar la intriga i la traïció; Lady Macbeth, tot al contrari, és plenament conscient d'allò que cal fer per tal de portar els actes a la fi i triomfar. És ella qui menarà gradualment el seu marit a realitzar els seus desigs. Vet aquí com descriu el procés:

...Fins és rogallós el corb que gralla l'entrada fatal de Duncan sota els meus merlets. Veniu, esperits que inspireu els pensaments de mort, traieu-me el sexe i, de cap a peus, tota, empleneu-me de la més salvatge crueltat! Féu espessa la meua sang; barreu tot accés a la pietat, tot passatge, a fi que cap retorn compassiu de la natura no em faci trontollar el ferotge disegni i no deixi treva entre ell i el seu acompliment. Veniu-me al pit que tinc de dona i canviu-me la llet en fel, vosaltes, ministres de l'assassinat, onsevulla que, substàncies invisibles, presidiu les malifetes de la natura! Vine, nit espessa, i revesteix-te de la més negra fumassa de l'infern, per tal que el meu coltell cruel no vegi pas la ferida que obre i que el cel no pugui traspuantar entre el mantell de tenebres i escridassar-me: Atura't! atura't!.

Cal parar esment que Shakespeare, tot i deixant al bon rei de la falla convencionalment (o provisòriament) la victòria, no sotmet els seus personatges a cap concepte del bé i del mal, tal com s'havia manifestat a la tragèdia grega. Es tracta sobretot d'un *amor fati* reclòs en ell mateix, en el sentit d'un destí que cal abraonar fins a la fi. En contrapunt, es planteja tot el món subterrani de la consciència, que Shakespeare dibuixa amb gran riquesa expressiva, confrontant la nafra tràgica amb les aparicions sobrenaturals que manen els homes i les coses per les impulsions que provoquen. Les bruixes que prediuen a Macbeth el seu futur d'ascensió i de caiguda; l'ombra de Banquo que li impedeix de raonar (és la sang de les víctimes allò que l'obsedeix); el sonambulisme de Lady Macbeth trasbalsada, també ella, pel projecte que tan lúcidament ha dirigit; fins l'aparició final d'un exercit avançant talment un bosc, perquè el cap ha donat als guerrers l'ordre de camuflar-se sota brancatges: tot aquest conjunt forneix un substrat d'estímul exterior als que obeeix el gest tràgic, del qual és una ramificació natural. Més encara, imatges i metàfores nodreixen el discurs dramàtic, el fan visionari i l'impregnen d'una significació transcendent, talment un raig de llum que a la impensada enllumenaria els sentit de les experiències humanes mil·lenàries. El pes dels nostres actes ens segueix. Paisatge desolat, que esclata i acaba per destruir els herois («Sempre fa olor de sang. Tots els perfums de l'Àràbia no arriben a perfumar aquesta mà tan petita. Oh! Oh! Oh!, murmura Lady Macbeth en l'angoixa del sonàmbul»). Quan actuen els dos protagonistes, el llenguatge dramàtic resulta descarnat, essencial, directe. La resta serveix de teló de fons, de contrapunt, i hom hi troba les particularitats d'un cert món. A les escenes que descriuen el

desenvolupament dels esdeveniments, amb la insurrecció dels senyors oprimits o bandejats pel nou rei, es diria que el poeta descansa, com per a relaxar la tensió. Enfront d'això, la grandesa de les escenes on les bruixes s'interroguen sobre el destí: l'evocació assoleix una força universal i il·lumina els fonaments de l'ésser, les possibilitats del passat i de l'esdevenidor, les essències mateixes de la creació. Amb *Macbeth*, Shakespeare pogué basar una representació integral de la humanitat, dels seus horitzons i els seus poders, de les seves arrels i els seus fruits, un quadre, aquesta vegada sí, definit. Lady Macbeth encarna la voluntat sense dubtes, concentrada a la seva finalitat. Macbeth experimenta els dubtes, els controla o en sigui víctima; sent brollar-li dintre la cadena de reaccions psicològiques. Representa, davant la seva dona, l'altra cara de la realitat: d'una part, la voluntat, la finalitat, l'ideal (ni que sigui negatiu); de l'altra, tot allò que en condiciona de manera explícita la realització. La conclusió pertany lògicament a Macbeth, i el poeta la reprèn pel seu compte, treu deduccions racionals de l'experiència complexa del món i de si mateix. Els exemples del bé són febles; ben presents, en canvi, els crims de Macbeth, que segueixen el camí marcat per les bruixes. El destí de l'home s'inscriu en aquest seguit d'errades, i Macbeth ens n'explica així el decurs:

...Demà, i després demà, i després encara demà, lleneguen fent passes curtes fins a la darrera síl·laba del registre dels temps i tots els nostres ahirs han il·luminat amb els seus clots el camins de mort polsegosa. Apaga't, apaga't, curta torxa. La vida sols és l'ombra que passa, un pobre actor que s'envaneix i es belluga durant una hora sobre l'escena i que després ja no sentim més; és la història que diu un idiota, plena de soroll i furor i que res no significa.

Sembla com si Shakespeare atribuís a la vida el sentit d'un mal que s'escampa i es nodreix de si mateix.

Segons els parers concordants dels més grans especialistes en Shakespeare, inclòs T.S. Elliot, *Hamlet* no posseeix pas les virtuts poètiques que el posarien a l'alçada de tragèdies com *Otel·lo*, *El rei Lear*, *Macbeth*. Però gaudeix de virtuts fonamentals, que en fan el text tràgic per excel·lència de la nostra civilització, si el considerem en tant que manifestació social i espectacular. La primera d'aquestes virtuts, perceptible de seguida, rau en el fet que un personatge mai no ha ofert una tal gamma expressiva a un actor, ni un estímul semblant. La segona fa referència a la facultat de comunicar directament amb l'espectador, sense cap pantalla, en identificar-se al seu estat d'ànim; facultat que es verifica de quatre segles ençà, per tal com la substància del conflicte interior exposat a *Hamlet* continua existint i fent-se sentir. La primera virtut és potser conseqüència de la segona. El tema de la tragèdia és tret d'una crònica de Saxo Grammaticus, segons una versió renaixentista, o fins i tot podria derivar-se d'un drama preexistent, del qual Shakespeare hauria elaborat una adaptació. Des de l'exposició, és palès que

estem en presència d'una *revenger's tragedy*, modelada sobre la *Spanish tragedy* de Kyd i conforme a la tradició pel seu mecanisme, pel recurs a l'aparició d'un espectre i al «teatre sobre el teatre» («aquesta obra és la cosa on enxamparà la consciència del rei», murmura Hamlet, definint la tasca acarada per Shakespeare). Tradició que a tot estirar datava de deu anys (la *Spanish tragedy* data de 1585, *Hamlet* de 1600; edició prínceps: el segon inquarto de 1605), que s'inspirava directament en Sèneca. Segons una llei comunament acceptada al llarg dels segles, el crim crida venjança o la justícia que, en definitiva, condueix clar i net a una venjança legal. La regla clara, els equívocs no eren possibles. Tot i així, forçant la lògica de les idees del Renaixement, s'enderroca tot l'edifici de la ideologia cimentada pels costums socials i les regles de la conveniència; i, amb tot això, la veritable justificació de la venjança. Hamlet busca una nova regla que li permeti enfrontar-se i resoldre la situació amb coherència. El seu oncle matà el seu pare, pujà al tron i es casà amb sa mare. «Hi ha quelcom de podrit al regne de Dinamarca» perquè una violència tal, no solament clama justícia, sinó també el restabliment de l'ordre de les coses. O, si hem de ser exactes, l'«establiment» de l'ordre de les coses, ara que la ciència té el poder sobre la natura que la religió havia atribuït a la divinitat. L'ateisme pregon de Shakespeare implica la necessitat d'una norma ètica que determini el comportament. De la mateixa manera, a la *Orestíada*, Esquil veia com Orestes, atabalat per un crim rellevant de dret tribal, devia apaivagar la persecució de les Fúries. Hamlet reflexiona i considera a la llum de la seva consciència allò que li demanen de fer. El seu dubte és, abans que res, desig de conèixer la pròpia raó de viure. Per primera vegada, la consciència es forma al llarg de l'evolució del personatge, en lloc d'estar pressuposada en el judici implícit de l'autor. La tragèdia és de la consciència de si, lliure, i per tant obligada a portar a cap les seves intencions sense cap ajut, sense cap mistificació que les sostingui. Ja no es tracta d'interpretar el pensament diví, sinó d'agafar en mà les regnes del propi ésser, i de primer, de retre's comptes dels propis sentiments, per tant, de l'acció a escollir. De semblant manera Copèrnic havia destruït un sistema dominat per una idealitat imaginària. Amb *Hamlet*, l'home, sobre el teatre (i parafrasejant un contemporani de Shakespeare, Calderón, podríem dir sobre el teatre del món) agafa una nova dimensió. És aquesta, i no l'atzar, que posa en relleu la revelació, entre Hamlet i sa mare, d'un lligam mòrbid que fressa l'incest i que porta a la catàstrofe. L'erotisme furtiu, les intervencions de l'espectre i dels comedians, la follia de Hamlet i després la d'Ofèlia —ambdós massa marcats pel dur contacte amb la pròpia consciència al si del món— constitueixen els focus de la tragèdia, que acaben per confondre's en la sola consideració del flagrant conflicte entre el saber i l'*ebos*. En coherència amb la concepció segons la qual l'espectacle ha de portar a «fer la passa» a la consciència en el moment en què és a punt de prendre una decisió i obrar, Shakespeare crea

el «suspense» d'una venjança que s'abatrà, les víctimes de la qual seran, no solament els culpables, sinó el mateix venjador, de manera que Fortinbras (la presència del futur) troba el terreny llaurat: Fortinbras representa el lligam entre la tragèdia individual (Hamlet) i la tragèdia històrica («hi ha quelcom de podrit al regne de Dinamarca»). D'aquí el muntatge d'elements al·lucinatoris (d'«atraccions», diríem ara), d'escenes rituals, l'acció interior de les quals restableix el contacte directe entre drama i poesia, com als orígens, quan una no es distingia de l'altra, perquè la poesia neixia en tant que creació recitada.

The tragedy of Othello, The Moore of Venice (La tragèdia d'Otel·lo, el moro de Venècia) és coneguda en dues versions: la primera en un inquarto de 1622, i la segona a l'infòlio de 1623. Un segon inquarto, publicat el 1630, reuneix les característiques de les dues edicions. Avui hom considera més fidel a l'original la de l'infòlio. La primera representació tingué lloc el 1604, si donem per bo l'índex d'una representació davant la Cort, el novembre d'aquell any. Font única: una narració de Giraldi Cintio, continguda en el recull *Gli Ecatommitti* (Les cent històries, 1565), probablement d'acord amb una versió francesa. Els dos personatges oposats són Otel·lo, simple, generós, lleial, i el seu banderer Iago, capaç d'intrigar amb intel·ligència per tal d'aconseguir les seves ambicions i satisfer els seus sords rancors, el complex d'inferioritat i d'impotència dels quals busca desfere's-n. («Ja hi sóc, el pla és concebut. L'infern i la nit portaran a la llum el producte monstruós»). Per bé que no pugui remuntar-se fins a les arrels del seu mal, Iago té plena consciència dels seus actes. Reïx a conjuminar-los de tal manera que la trampa que para es tanca, al moment volgut, sobre les víctimes. Treu bon profit d'un perfecte coneixement de l'ànima humana. I, encara que intueixi que ell podria ser una de les víctimes de la catàstrofe, no dubta gens a provocar-la. Otel·lo viu en la feresa del guerrer coratiós, del condottiero fidel fins a la mort a la República de Venècia que li ha atorgat glòries i honors. Al moment de matar-se, la seva darrera salutació és per a la República, testimoniatge repetit de fidelitat: «I digues endemés que fa molt temps a Alep, quan un turc malvolent enturbantat matava un cristià i denigrava Venècia, vaig agafar per la gorja aquest gos circumcís i vaig matar-lo així (*es clava l'espasa*)». Otel·lo estima amb passió. Iago també, però se sent humiliat en els seus sentiments. Otel·lo és cec: «Parleu d'un home que estima massa i sense seny, d'un home a qui la gelosia no l'arravatava, però que van embolicar-lo i perdé el cap...» Iago és d'una lucidesa fendidora. El drama sorgeix pel contrast d'aquestes dues figures, de les quals Desdèmona és la posta inconscient: víctima resignada, sense resistència. El fet que Otel·lo sigui moro, d'una raça diferent, dones, forneix sens dubte una raó particular a la seva angoixa i a la malifiança que l'envolta, a la imaginació malaltissa de Iago, al moralisme hipòcrita del pare de Desdèmona. Això roman com un factor d'ajut, que explica sense deter-

minar. I ofereix a Iago l'estaló necessari que tanmateix hauria pogut trobar fora. És la feblesa amagada que cadascú porta en si, sota les formes més diverses. De mica en mica, subtilment, Iago aconsegueix de fer néixer dins Otel·lo la sospita que Desdèmona l'enganya amb Cassio, el seu lloctinent. Gràcies a la desaparició d'un mocador, la sospita esdevé certesa. Otel·lo esbossa una realitat immunda que d'ara endavant li sembla viscuda. La gelosia s'ha apoderat impensadament d'ell. I, per la seva puresa desarmada, Desdèmona sols fa confirmar allò que Otel·lo creu saber.

...Com esteu, senyor?

OTEL·LO: Bé, estimada senyora. (*A part*) Oh, que en sap de dissimular!...Com esteu, Desdèmona?

DESDÈMONA: Bé, estimat senyor.

OTEL·LO: Doneu-me la mà. Teniu la mà humida, senyora.

DESDÈMONA: Encara no ha sentit l'edat ni conegut la pena.

OTEL·LO: La mà humida, això vol dir exuberància i cor liberal. Calenta, calenta i humida; aquesta mà demana el claustre, dejuni i pregària, forces mortificacions i exercicis devots; vet ací un petit diable suorós que es revolta. És una bona mà, una mà franca.

DESDÈMONA: De debò podeu dir-ho; és aquesta la mà que us donà el meu cor.

OTEL·LO: Una mà liberal. Abans els cors donaven les mans; en el nostre nou blasó sols hi ha mans i cap cor.

DESDÈMONA: No hi entenc res. Recordeu la nostra promesa.

OTEL·LO: Quina promesa, amiga meva?

DESDÈMONA: He manat a Cassio de venir a parlar-vos.

OTEL·LO: Tinc un refredat que em fa sofrir de valent; deixeu-me el mocador.

DESDÈMONA: Aquí el teniu, senyor.

OTEL·LO: El que us vaig donar.

DESDÈMONA: No el porto a sobre.

OTEL·LO: No?

DESDÈMONA: No, de veritat, senyor.

OTEL·LO: És una equivocació. Aquest mocador fou el regal d'una egípcia a la meua mare. Era bruixa, i gairebé podia llegir els pensaments de la gent. Li havia dit que, sempre que el servés, aquest mocador la faria amable i sotmetria completament el meu pare al seu amor; però si el perdia, o si el regalava, el meu pare ja solament la miraria amb fàstic i el seu cor buscaria nous amors. En morir, la meua mare me'l donà i em va dir: quan vulgui el teu destí que et casis, dóna'l a la teua dona. És el que vaig fer. Preneu-ne cura, estimeu-lo tant com la vostra preciosa nina del ulls. Perdre'lo o donar-lo, seria un desastre sense precedents.

DESDÈMONA: És possible, això?

OTEL·LO: És veritat. Hi ha un encís en el teixit. Una sibil·la, que havia comptat en aquest món dues-centes revolucions del sol, en va cosir les puntes en el seu furor profètic; i els cucs que van filar-ne la seda eren sagrats, i el tiny era d'un licor extret de cors verges.

DESDÈMONA: És ver de veritat, tot això?

OTEL·LO: La veritat mateixa. Preneu-ne cura.

DESDÈMONA: Doncs hagués plagut al cel que mai no l'hagués vist!

OTEL·LO: Ah, i per quina raó?

DESDÈMONA: Perquè em parleu amb aquest to bruscat i violent?

OTEL·LO: L'heu perdut? ha desaparegut? Responeu. L'heu perdut?

DESDÈMONA: Que el cel ens protegeixi!

OTEL·LO: Què dieu?

DESDÈMONA: No és perdut; però i si ho fos?

OTEL·LO: Com?

DESDÈMONA: Us dic que no l'heu perdut pas.

OTEL·LO: Aneu a buscar-lo. Ensenyeu-me'l.

DESDÈMONA: Puc mostrar-vos-el, però en aquest moment no vull fer-ho. És un rodeig per desviar-me les preguntes. Us prego que crideu Cassio.

OTEL·LO: Aneu a buscar el mocador. Tinc sospites.

DESDÈMONA: A veure, a veure...Mai no trobareu home més competent.

OTEL·LO: El mocador!

DESDÈMONA: Un home que tota la vida a fundat la seva felicitat en la vostra amistat, que ha compartit amb vos els perills...

OTEL·LO: El mocador!

DESDÈMONA: De debò, us erreu.

OTEL·LO: Arrera! (*Surt*)

Els personatges secundaris es dibuixen tots amb netedat i lògica. Des d'Emília (que contesta a Desdèmona, quan li demana si cometria adulteri per tots els béns del món: «El món és un tros considerable; és un preu massa gran per un pecat tan petit»), dotada d'un bon seny que vanament es rebel·la a la voluntat de Iago, fins a Cassio, honest fins i tot en la seva devoció per Desdèmona. Tan versemblants com Bianca Brabantio i Lodovico. Fins a la reconstrucció de l'atmosfera, tant de Xipre com de Venècia: no s'adapta com de costum, als models anglesos, sinó que proposa una temptativa d'interpretar l'esperit de la gran república i la vida turbulenta d'un domini colonial perpètuament sotjat pels turcs. La tragèdia s'adapta a un ritme cenyit, i una línia objectiva («Parleu de mi tal com som. No atenueu res, però no hi afegiu gens d'odi»). De vegades hom ha ironitzat sobre la insignificància dels esdeveniments que provoquen la gelosia d'Otel·lo. Però és justament aquí la grandesa de la concepció tràgica de Shakespeare. És la insignificància de les causes que n'agreuja els efectes; i d'altra banda, això correspon a una realitat psicològica establerta pels diversos fets. Diuen que en Iago, la dolenteria i la hipocresia es manifesten massa esquemàticament. De fet abasten un món interior i dissimulen una ànima nafrada per les injustícies que la vida i la natura col·loquen a l'avançada, i un esperit que es complau en el poder perquè contradiu la llei del més fort i del més seductor, perquè és capaç de retirar els obstacles que basteixen les lleis de la natura i les lleis de la societat i que us posen des del naixement en estat d'inferioritat. L'estil de la tragèdia i la llengua dels personatges no tenen res, o quasi res, de superflu, encara que, com sempre, es nodreixen d'una gran riquesa d'imatges. L'humor de Iago no tem la «paraula justa», a vegades violenta i carregada de lubricitat amarga («vinga, vinga, dones, sou...mandroses en les feines i feineres al llit»). El seu discurs és el testimoni d'una profunda exasperació, compartida pel poeta l'experiència de la vida del qual, tal com se'ns presenta a la peça, cal jutjar negativament. A qui Iago treu la màscara, és de primer a ell mateix, davant de si mateix. La innocència de Desdèmona és destinada a esfondrar-se, però la crueltat de Iago li és un alliberament.

A aquesta obra va seguir-la de prop *The True Chronicle Historie of Life and Death of King Lear* (La veritable crònica històrica de la vida i la mort del Rei Lear). Subtítol: *I de tres filles, amb la vida desafortunada d'Edgar, fill il·legítim*

del comte de Gloster, així com de la llòbrega i simulada follia de Tom Bedlem. És la redacció de l'inquarto. Com de costum, és l'infòlio de 1623 que ens ofereix el millor text. Però a l'inquarto, tenim una escena —la tercera del quart acte— que no trobem a l'infòlio, segurament a causa d'un tall en la representació. És clar que aquest detall i d'altres mostren que l'obra de Shakespeare exigia, llavors com ara, talls i adaptacions i ens parlen de la natura complexa de la seva elaboració. Hom pot considerar que *El rei Lear* és la transformació d'una tragèdia escrita aquells mateixos anys titulada *Leir*. El tema procedia de la crònica de Holinshed i altres cròniques medievals, així com d'un poema de Spencer, *The Faerie Queen* (La reina de les fades). Com en tota llegenda, podem trobar-hi tot un seguit de manlleus de sustrats anteriors i arrels etnològiques. Sembla que la primera representació data del 1605. Sota nombrosos aspectes, *El rei Lear* sembla ser un punt límit en la creativitat shakespeariana: un pathos desesperat s'afegeix a l'amplària i la potència de l'espectacle. En els moments que no apareixen ni el protagonista, ni els seus amics —el foll, Edgar, Kent, i a la fi Cordèlia—, la tragèdia mostra signes de fatiga; hi ha personatges febles, com els ducs d'Albània i de Cornualles, esposos respectius de Gonerila i Regan, filles majors del rei Lear, o inversemblants de tan unilaterals, com precisament Gonerila i Regan, a qui hom atribueix tota mena de baixeses. A més dels desenvolupaments que s'encadenen sense retenir l'interès, hi ha una complaença en les crueltats a la manera de Sèneca. El mateix llenguatge oscil·la entre la simplicitat de la narració pròpiament dita i les digressions reveladores que penetren amb violència el discurs de Lear, d'Edgar, del foll quan les tempestes de la vida (també una tempesta de debò) en deixen entreveure els misteris. «La meua rèplica aquí, és una esborronadora melancònia amb sospirs de captaire...»: així parla Edmund, bastard de Gloucester i, desitjós d'eliminar Edgar, el fill legítim. Aquesta rèplica ens introdueix en el secret esperit de revolta que anima la tragèdia i que transforma el vell rei, de dèspota capriciós en vident infortunat que assumeix l'experiència real del poeta, universalitzada, en erigir-se en jutge, més enllà de tota mistificació. Les relacions entre el rei Lear i les seves filles han estat l'objecte de nombroses investigacions psicoanalítiques i de fonts en la massa de les tradicions populars. Efectivament, com en el cas d'Èdip, aqueixes relacions van més lluny de l'aspecte purament representatiu fins a condicionar tota una realitat psíquica: «Ingratitud, diable de cor de marbre, més horrible quan et mostres en un infant, que els monstres de la mar», exclama el rei Lear quan, després d'haver donat el regne a les seves filles majors i als seus marits, es veu de primer hipòcritament rebutjat, i més tard obertament bandejat. Lear no ha volgut entendre l'honestedat de Cordèlia quan, en interrogar les seves filles sobre l'amor filial, no ha rebut de Cordèlia altra resposta que «estimo Vostra Majestat com correspon al meu deure», en lloc de les justes retòriques a què s'havien lliurat Gonerilda

i Regan. Cordèlia es casa amb el rei de França. A penes s'assabenta de les desgràcies del seu pare que ja corre a ajudar-lo amb un exèrcit que s'enfronta al d'Albània i Cornualles. Vençuda, Cordèlia és empresonada amb el seu pare, que havia retrobat i reconegut la puresa del seu amor. Mentrestant, Edmund és omplert d'honors i esdevé l'amant de les dues germanes. Ordena ofegar Cordèlia dins la presó. El duc d'Albània descobreix la maquinació d'Edmund; vol salvar Cordèlia i el seu pare, restablir la justícia. Però ja és massa tard: maten Cordèlia, i al seu costat s'esfondra el rei Lear, víctima de les proves que acaba de patir. Els dos primers actes serveixen sobretot per preparar el tercer, on esclata enmig de la tempesta la follia del rei Lear:

LEAR: Bufeú, vents, bufeú fins a esclatar-vos les galtes, esclateu de ràbia, bufeú! Cataractes i huracans, escopiu fins que hagueu submergit els nostres campanars i anegat els nostres penells! Oh, vosaltres, focs sulfurosos, ràpids com el pensament, més rabents que el tro que migparteix el roure, veniu a socarrimar el meu cap blanc. I tu, llamp que tot ho estremeixes, aplanar l'espessa rodonesa de l'univers, trenca els motlles de la natura i d'un sol cop anorrea tots els gèrmens que fan la humanitat ingrata.

EL FOLL: Oncle, més val aigua beneïda en aixopluc eixut que tota aquesta aigua de pluja a fora. Entra, bon oncle, i vés a demanar la benedició de les teves filles; vet ací una nit que no té pietat ni de savi ni de foll.

LEAR: Brama a cor què vols; escup, foc; aboca't, pluja. Pluja, vent, llamp, foc, no sou pas les meves filles. No us en faig retret, elements, que em sigueu ingrats; mai no us he donat cap reialme, ni us he dit fills meus, no em deveu pas obediència; feu caure a sobre meu els vostres rigors horribles. Sóc el vostre esclau, un pobre i feble vell, dèbil i rebutjat. I això no obstant us dic ministres servils a vosaltres que amb dues filles dolentes em llanceu els vostres batallons, d'allà dalt sobre un cap tan vell i canós. Ah! Veritablement, és horrible.

Acompanya a Lear en la seva adversitat el «foll», el seu bufó; Kent, gentilhome fidel, que s'ha disfressat per tal de seguir el seu rei, perquè Lear, en un atac de còlera, l'ha fet fora; i Edgar, el fill legítim de Gloucester, rebutjat pel seu pare que ha cregut les mentides del bastard Edmund. Com Kent, Edgar es disfressa, ara de pidolaire, ara de pagès, per fugir de les persecucions. Els quatre personatges tenen en comú la pèrdua d'identitat i el seu refús del món, que s'expressa en ombrívols sarcasmes (i amb imatges de gran força quan els barroquisme no les nega). El més conscient és potser Edgar:

Com més grans són les desgràcies que ens migparteixen, les nostres penes ens semblen menys cruels. Qui pateix tot sol, sobretot pateix d'esperit, deixant estar les gents contentes i els espectacles divertits. Però gairebé oblida la seva pena quan troba companys de misèria. Que lleuger i bo de tragar en sembla el meu fardell

des que allò que em vincla doblega també el rei, tractat per les seves filles com a mi em tractà el pare. Anem, Tom, desapareix, escolta les remors, i llavors torna quan la falsa opinió, que avui t'embruta, t'haurà justament tornat el teu rang i els amics. Passi el que passi aquesta nit, sempre que el rei se salvi! Descompareixem, descompareixem.

Els fa solidaris el comú destí de no ser reconeguts, el malentès de què han estat víctimes i que els ha portat a la ruïna. Contra la feixuga realitat del món que els envolta solament poden oposar la barrera de la ironia. A *El Rei Lear* (i especialment a les parts on apareixen aquests quatre personatges), Shakespeare porta a les últimes conseqüències les relacions entre la literatura i l'escena: utilitza amb finalitats de representació teatral atreviments propis de la literatura. Metàfora, hipèrbole, sinècdoque, metonímia, les diferents figures de la retòrica són aprofitades on serien considerades fora de lloc, de tal manera que la paraula s'adreça aquí a una realitat física, la de l'actor. Així, el sentiment de la natura i la seva descripció recreen la integritat del món (del cim esborronador d'aquesta cretosa muralla. Mireu allà dalt; d'aquesta distància hom no veu ni sent l'alosa estrident. Mireu allà dalt diu Edgar a son pare encegat pel furor de Regan). Alhora, la follia fa més clara la raó. I l'eloqüència del rei Lear es fa subversiva:

I el pobre diable ha de fugir davant del gos petaner? Bé, doncs, tu hi veies la més gran imatge de l'autoritat; el gos és obeït. Mal policia, detura el braç sanguinari; per què fustigues aquesta barjaula? A tu t'haurien de despullar l'espalla; et cremes de desig de fer amb ella allò pel que la fueteges. El gran usurer enxampa el petit trapella; a través dels vestits foradats es veuen les més petites faltes, les robes i els abrics folrats tot ho amaguen. Cuirassa d'or el crim i el poderós glavi de la justícia es trenca, inofensiu; vesteix-lo amb parracs i un bri de palla de pigmeu el traspassa. Ningú no en té la culpa, ningú, ningú; em poso com a garant de tots. Amic, em pots bé creure, jo que tinc el poder de segellar els llavis de tot acusador. Calça't uns ulls de vidre i fes talment un fastigós polític, fer de veure coses que no veus. Va, vinga, vinga, traieu-me les botes, estireu més fort, més fort; bé.

Les profunditats del subconscient vénen a la llum, així com l'esgarriament dels sentits, com en la imprecació de Lear a les dones: «Fins a la cintura és el domini dels déus; tots els baixos, són del diable. Allí, és l'infern, les tenebres, els pous de sofre, el foc, l'aigua bullent, la pesta, la destrucció. puah, puah!». Això diu prou, no solament de les secretes pulsions de Shakespeare, sinó també de la complexa por que sovint ateny els homes en les relacions amb l'altre sexe. Quan torna l'afecte de Cordèlia, respectuós i tendre, Lear recobra el seu equilibri mental, i les desgràcies que segueixen no aconsegueixen ja de traspasar-lo. Quan els llencen a la presó ni tremola:

... Cantarem talment ocells dins la gàbia. En demanar-me la benedicció, m'agenollaré i et demanaré perdó. Viurem per pregar, cantar, explicar velles històries, riure amb les daurades papallones, sentir els pobres diables que ens expliquen les noves de la cort. I també nosaltres els parlarem, qui perd, qui guanya, qui puja, qui baixa. Jutjarem els misteris de les coses, com si fóssim els missatgers de Déu. Darrera els nostres murs de la presó sobreviuem als munts i les quantitats de grans personatges que flueixen i reflueixen sota la lluna.

La mort de la seva filla el fa bramular: «És morta com un grapat de terra», «És morta, morta... mai no tornarà, mai més, mai més, mai més, mai més». La vida l'abandona, però no la consciència. Kent i Edgar són idealitzats fins i tot l'humor. En ells es manifesta una recerca objectiva sobre el món i l'ànima humana, que el poeta condueix amb una saviesa nodrida de sarcasme, actitud moral rebllida de fidelitat. Paral·lelament, l'amor filial de Cordèlia sols viu de puresa i pudor. El foll es belluga en una altra dimensió: la seva experiència de la vida és polièdrica i es resol en amargues cançonetes que traspuen una veritat immediata. Els seus antulls i capricis són la màscara que li permet d'exposar una opinió que, altrament, resultaria intolerable. Shakespeare aprofita les ocasions que els fets li presenten per desenmascarar, amb la finalitat de verificar una solució tràgica. Les relacions entre els homes, sigui entre pares i fills, entre serfs i amos, entre l'individu i el món que l'envolta, són menades perpètuament envers la crisi espasmòdica que les crivellarà i les farà rompre's: Shakespeare es revolta contra les injustícies que pateixen; registra els seus cruixits; els en restitueix les clarors i els abismes; i conclou amb l'anorreament on, de mica en mica, els sotrats de l'univers s'apaivaguen en l'autodestrucció.

El gènere novel·lesc

Les obres que pertanyen a l'últim període creador de Shakespeare (probablement entre 1610-1620), denoten una tendència oposada a la dels començaments. L'autor manifesta un més gran interès per les exigències purament teatrals: acció ràpida, ajustada, emocionant. S'abandona més de grat a una fantasia de fades on el tràgic i temible, amb prou feines manifestat, es trasfiguren en la intervenció de fenòmens desconcertants i sobrenaturals. Les amargues i desencisades reflexions són cada vegada més freqüents. Al fil de les seves peces, l'autor revela obertament les preferències per a certs personatges (Perdita a *Conte d'hivern*, Prospero, a *La tempestat*) el pas per l'escena dels quals s'acompanya d'un lirisme transparent. Més que per un conflicte, Shakespeare és atret ara pel descabellament d'un aventura, per molt improbable que resulti. A la catarsi tràgica prefereix —i amb

gairebé tota la certesa, el públic amb ell— la consolació d'un *happy end* que coroni les vicissituds. L'anàlisi novel·lesca, que ha conegut en la civilització europea les més diverses versions (i que avui subsisteix transfigurada en la novel·la negra o en els espectacles cinematogràfics), troba en aquest punt de l'obra shakespeariana, i en la dels seus contemporanis, una forma dramàtica que podríem quasi definir com il·lustració de les seves característiques.

En aquest sentit, resulta demostratiu el *Pericles, Príncep de Tir*, publicat el 1609 en un quarto, inscrita des de 1608 al *Stationer's Register*. Amb la *verídica relació de la història sencera, de les aventures i vicissituds del dit príncep; així com els no menys estranys i remarcables accidents del naixement i vida de la seva filla Marina* diu el subtítol, que manifesta l'evidència del gust novel·lesc, aquesta novel·la que més tard s'anomenarà de fulletó, on els entrebancs segueixen als entrebancs i on tot acaba miraculosament de la millor manera. El drama segueix una intenció narrativa. Afegim-hi, en el capítol de les novetats, el gust per les situacions escabroses que, per bé que siguin oficialment deplorades per l'autor, són descrites amb gran riquesa de detalls. Així, al començament, un enigma permet de desvetllar els amors incestuosos d'Antíoc, rei d'Antioquia, amb la seva filla; Pericles ha desxierrat l'enigma, Antíoc se'n adona i vol matar-lo: Pericles no té cap més sortida que la fuga. Més tard, la casta Marina, venuda a un proxeneta, defensa la seva virginitat per la sola força de l'eloqüència moralista que, cosa estranya, calma la parròquia incontinent. Es tractava, naturalment, de condemnar el mal, però alhora d'entretenir-se a descriure'l per tal d'associar la set dels espectadors pruriginosos. Pericles és, doncs, obligat a fugir, no només del regne d'Antioquia, sinó també del seu petit principat, per fer-se escàpol de la còlera de l'incestuós i desviar-la dels seus objectius. Aquesta novel·la patètica inclourà tota la seva faramalla de naufragis i altres aventures, a la manera de la nova comèdia àtica represa per Plaute. Sortit de Tir cap a nous ribatges, Pericles, naufrag, arriba a Pentàpolis on s'ha obert un torneig el vencedor del qual es casarà amb la filla de rei, Thaisa. Naturalment guanya Pericles i es casa amb Thaisa, presa d'un gran amor envers ell, per molt pobre i desconegut que sigui. Se celebren les noces sense perdre temps. Embaràs de Thaisa. Cal ara retornar a Tir; tanmateix, el perill d'una altra intervenció d'Antíoc s'ha allunyat definitivament. Nou naufragi. Thaisa mor del part i llencen el seu taüt a la mar. Ha donat a la llum una nena, Marina. Tement que el nadó no suporti el viatge fins a Tir, Pericles fa escala a Tars i confia Marina al governador Cleó. Passa el temps: a l'acte quart, Marina és ja una bella adolescent, virtuosa fins a suscitar la gelosia de Dionísia, muller de Cleó, que decideix matar-la. Però el sicari és sorprès per uns pirates que porten Marina a Mitilene i la venen al patró d'un bordell mancat de pupil·les. Mentrestant, Thaisa, el taüt de la qual ha arribat a les ribes d'Efes, és retornada a la vida per l'art d'un metge;

convençuda de la mort de Pericles, es fa sacerdotessa del temple de Diana. Pericles torna a Tars a buscar-hi la seva filla i s'assabenta de la seva desaparició. Desesperat, torna a salpar. I una nova tempesta l'empeny cap a Mitilene. Allí, per fer-li els honors, l'inviten a assistir als cants i les danses d'una jove estrangera en qui, poc després, reconeix Marina, la virtut de la qual ha tret del mal lloc on, entre d'altres, havia conegut Lisímac, client habitual i governador de Mitilene. Respectuós amb la virginitat de Marina, Lisímac es penedeix de les seves primeres intencions i concerta amb ella a unes justes noces. Diana s'apareix a Pericles i li ordena que vagi en pelegrinatge a Efes. Allí reconeix Thaisa entre les sacerdotesses, i l'odissea acaba d'allò més bé. Aquest seguit d'aventures constitueix la substància del drama, que es limita a cops de teatre i a les peripècies tan inversemblants com previsibles del gènere novel·lesc. Hom no hi troba gran cosa d'original ni de shakespeariana. Resulta lògic, doncs, que es plantejessin dubtes —que, tanmateix, semblen tenir un cert fonament històric— quant a l'autenticitat de bona part de l'obra. Aquí com a d'altres parts, els personatges populars són tractats amb bonhomia tot mantenint-se en un segon pla («oh! senyor, no podem tenir-ho tot sempre; mai no estem segurs d'obtenir la mà d'una dona, encara que sempre tinguem el dret de provar-ho, sentim dir a un pescador»). L'ambient és el de l'època elisabetiana, a despit de referències superficials al món clàssic. Sembla com si hom hagi cercat d'evitar qualsevol contacte precís, qui sap si perillós, amb l'univers cristià. La personalitat i la puresa de Marina no estan mancades ni de gentilesa ni de sentit de l'humor. El «cor» executa pantomimes per il·lustrar els fets anteriors. El sentit del teatre sempre dóna el to necessari. Abunden les inversemblances, aparicions, encanteris, absurditats psicològiques. Hom diria que a Shakespeare no li agradava gaire el tema i que volgué aquí i allí, explicar-se com bé li semblava, sobre la base del secret diari de la seva evolució personal. Alguns diàlegs s'han treballat més que la trama i els personatges.

The Winter's Tale, (El conte d'hivern) va ser escrit, amb tota probabilitat, el 1611. Coneixem certament una representació que tingué lloc el maig d'aquell any. Va ser publicat en l'infòlio de 1623. S'inspira en una narració de Robert Green, *Pandosto or the Triumph of Time* (Pandosto o el triomf del Temps, 1588) que, en una segona edició, es titulà *Dorastus and Faunia*. La intriga es desenvolupa a l'època pagana, sense cap més precisió. Naturalment, romanen poques restes del món clàssic, si exceptuem una referència a l'oracle de Delfos (confós, com a Green, amb l'illa de Delos). Sicília i Bohèmia tenen als seus trons respectivament a Leont i Polixen, que es visiten i són amics (es tracta de dos països de faula: a Bohèmia atraquen i naufraguen els vaixells). La intriga és fabulosa i es recorre deliberadament al novel·lesc, a les aventures i als inevitables retrobaments. A *El conte d'hivern*, el ressort dramàtic no és altre que l'enfurismada gelosia de Leont, que

creu descobrir una intriga entre la seva muller i el seu amic. Polixen aconsegueix fugir, Hermione al contrari cau víctima de l'espòs gelós. La petita Perdita, que Leont creu filla de l'adulteri, és abandonada a Bohèmia. Ben aviat Leont descobreix l'error, gràcies a la intervenció d'un oracle. Més tard, Florizel, fill de Polixen, s'enamora de Perdita, esdevinguda gran i desitjable. A Sicília, Leont reconeix la seva filla en Perdita mercès als signes d'identificació que mai no manquen. Se celebren les noces. Mentrestant, l'estàtua d'Hermione, que Leont havia erigit segons el consell de Paulina, es posa a parlar i a viure. Leont retroba la seva Hermione. Shakespeare volia explicar una història: «Trista o alegre? Tan alegre com voldreu vosaltres.— A l'hivern més val una història trista». Jo en sé una d'apareguts i follets. És el mateix poeta qui ho confessa: una faula, sense importància en si mateixa, solament pel plaer d'explicar una història i de jugar amb els herois. Els trets mostren poca inventiva, cap versemblança psicològica, però basta un gest per llançar-los en una atmosfera d'encisament dramàtic («la meua vida és a la mercè dels vostres somnis, i jo m'hi abandono, respon Hermione a la injusta i cruel condemna del seu marit»). Els personatges complementaris, valent pastor o quincaller extravagant alegren la peça amb el seu humor i li donen, amb la seva ingenuïtat una frescor de font. L'afecte de Shakespeare s'inclina per la dolcesa d'un rostre: Hermione-Perdita (mare i filla, però en realitat un únic personatge, interpretat normalment al teatre per la mateixa actriu). Perdita parla i es mou en un jardí d'imatges on «el mateix art deriva de la natura». Evoca les gràcies i el perfum de cada flor i vol donar a Florizel, «el seu dolç amic», «un llit de flors pel repòs i els jocs de l'amor». En un segon pla de l'idil·li, els jocs i les farses de personatges representatius de les capes populars.

Cymbeline, King of Britain (Cimbèlí, rei de Bretanya) va publicar-se a l'infòlio de 1623. La data de la primera representació sembla anterior a 1611 i cal situar-la entre 1609 i 1610. L'obra deriva de les cròniques de Holinshed pel que fa a les referències històriques i d'altres fonts diverses quant als elements dramàtics. Sigui com sigui, el conjunt és netament shakespearà i pertany al gènere novel·lesc, amb esdeveniments tràgics que, com és natural, acaben bé. L'heroi principal no és pas Cimbèlí, personatge de caràcter las i inestable, sinó la seva filla Imogènia, que, en contra de la seva voluntat, s'ha casat amb Postumus Leonatus, un simple *gentleman*. Encara que l'acció de la peça se situa a l'època d'August, la vida de la Cort serva unes reminiscències típicament medievals. Hi és present un nacionalisme moderat, que reivindica en favor dels bretons les virtuts bel·licoses i els seus coratjosos combats contra els exèrcits de Caius Lucius, vingut per sotmetre'ls i exigir-los tribut. Diverses intrigues, la principal de les quals és la de Postum que, exiliat a Roma per Cimbèlí, aposta sobre la fidelitat de la seva dona amb Iachimo (pèrfid com correspon a un italià, segons opinió corrent entre els espectadors, compartida per Shakespeare).

Induït a l'error, Postumus es creu enganyat. Decideix, doncs, de venjar-se. Després de nombroses aventures, es reconcilia amb Imogènia, la innocència de la qual acaba per reconèixer, i és rebut amb els braços oberts per Cimbelfí. Paral·lelament, es descabdella la clàssica història del retrobament: reapareixen Arviragus i Guiderius, els dos fills de Cimbelfí, misteriosament desapareguts deu anys abans i pujats per Belarius, exiliat per una caprici del rei. En el decurs d'una decisiva batalla, els germans i Postumus aturen els romans, en un moment que la desfeta s'anunciava. En reconeixement, el rei els accepta i perdona Belarius. Els dolents, —Cloten, fill d'un primer matrimoni de la reina, i la mateixa reina— coneixen una fi miserable. En conjunt, l'obra no ofereix gaire interès, encara que pugui satisfer un públic atret per les emocions. La marca de Shakespeare se sent particularment en els personatges d'Imogènia i Cloten: la primera és noble i generosa, el segon brusc i obtús. Imogènia es lliura a les efusions líriques i patètiques; Cloten, que ella detesta, puntua les seves maleses amb capricis i acudits sinistres. Com és habitual, els personatges populars, en les seves breus aparicions, mostren unes bufonades ben seves. Sovint, el poeta s'abandona al sentiment, oblidant el personatge que parla, com quan fa dir a Belarius: «Oh, melanconia, qui ha pogut mai sondar-te l'abisme fins al fons i descobrir-hi el ribatge on la lenta barca troba recel tranquil»? O en el monòleg del carceller el qual, amb foscos sarcasmes, exalta les virtuts de la forca:

Vet ací un compte salat per a vós, senyor. Però consoleu-vos, no haureu de pagar mai més, ni haureu de témer aquests comptes de les tavernes que sovint entristeixen la partida tant com han procurat l'alegria. Heu entrat defallint de gana, partireu rentinejant d'haver begut massa, desolat d'haver pagat en excés i de tenir el compte; la bossa i el cervell buits, el cervell afeixugat per haver estat massa lleuger. D'ara endavant us veureu lliure d'aquestes contradiccions. Ah! quina caritat en una corda de dos sous. En un picar d'ull us paga milers d'escuts; no n'hi ha d'altra per a equilibrar l'haver i el deure; del passat, del present i de l'esdevenidor, de tot us descarrega; el vostre coll, senyor, serveix de ploma, de gran llibre i tot de seguida teniu la quitança.

L'edició del *Timon of Athens* (Timon d'Atenes) que conservem en l'infòlio de 1623 és molt incorrecte. Les imperfeccions i l'inacabament del text fan pensar en una col·laboració, la mesura de la qual, el col·laborador i les modalitats, però, són difícils de precisar. El fil conductor i el personatge de Timon són extrems d'un diàleg de Lucià, *El misantrop* (probablement a través d'adaptacions del Renaixement) i, per a certs detalls, de les dues *Vides* de Plutarc. Timon, ric i generós fins a la prodigalitat, viu a Atenes, envoltat d'una cort d'aprofitats. Els seus béns s'esgoten, els falsos amics l'abandonen i Timon, fastiguejat de la seva sort, es retira a les muntanyes per portar una solitària vida de misantrop. Allí hi descobreix un nou tresor.

Aquesta vegada, en lloc de despendre'l, se'n serveix per rebutjar i mortificar tothom que s'atreveix a demanar-li ajut. A diferència del diàleg de Lucià, s'introdueix aquí la història d'Alcibiades, bandejat pels Atenesos i desitjós de prendre revenja. Timon li dona una bona part dels seus béns per tal d'equipar un exèrcit, prendre Atenes a l'assalt i humiliar d'aquesta manera els seus caps i els ciutadans. La paràbola segueix amb fidelitat una intenció demostrativa i els personatges romanen més aviat pàl·lids, per tal com estan construïts des de l'exterior per fournir al fil lògic de l'acció els elements necessaris. Solament el personatge de Timon sobresurt una mica, especialment quan la seva cega i una mica hiperbòlica generositat deixa lloc a la indignació, a la condemna de l'or i la usura. En les seves cèlebres invectives (citades per Marx a tall d'exemple), Shakespeare posa en relleu la funció corruptora i degradant de l'or en la vida social, i la vergonya de la usura, origen de l'acumulació. El contrapunt de Timon és la saviesa arrauxada i divertida d'Apemantus, una mena de Diògenes que refusa absolutament entrar en el joc social i acceptar-ne les lleis. Quan Timon és al cim de la seva fortuna, l'adverteix dels perills que el sotgen, escarneix la seva bona fe ingènua, li parla de les trampes de l'or i de l'home, que canta en una cobla irònica. Més tard, Apemantus sorprèn Timon en el seu refugi i s'estableix entre ells una *concordia discors* que esdevé el leit-motiv psicològic del drama. *Timon d'Atenes* abunda en elements diversos i en propostes. La seva misantropia s'estén en un judici de ressons universals. Però hom diria que una intenció massa evidenciada n'ha reduït i condicionat les possibilitats expressives.

Sembla que, a les seves darreres obres, Shakespeare hagi buscat el pretext d'aquests nuclis novel·lesc, que creia que li convenien, perquè s'acordaven amb el món fantàstic i encisador que fou el seu. Solament a *La tempestat* s'abandona al seu temperament secret, a una imaginació rebel al fre, que refusava l'obediència a l'ofici, al públic, al món que li pertocà viure. En resulta un text que pertany de propietat a Shakespeare, íntimament, que sembla no respondre sinó al seu esperit, com si entonés un adéu. *The Tempest*, publicada en l'infòlio de 1623 i representada abans de 1611 (possiblement aquest últim any, d'acord amb referències nàutiques que corresponen a la narració d'un naufragi el 1610), no té cap font coneguda. Pel que fa a l'atmosfera, el recurs a les arts màgiques i els seus aspectes cordialment bufonescos, poden emparentar-la amb algunes manifestacions de la *commedia dell'arte*. Shakespeare assistí certament a les representacions de companyies italianes en gira a Londres. És possible que s'hi hagués inspirat, però de manera indistinta, captant-hi una certa màgia susceptible de lectures espirituals inesperades. La intriga hi té menys lloc que d'ordinari, perquè aquí, Shakespeare refusa deliberadament les lleis del teatre. L'acció es dissol en significacions vastes i complexes i en personatges singulars, a vegades sorprenents amb el seu aire de prodigi. Cal representar *La tempestat* en un vast moviment d'imatges i llegir-la (eventualment en veu

alta) donant a cada accent el pes d'una meditació. La consciència de Shakespeare s'hi desplega en tota la seva llibertat i es fa la consciència del destí de l'home, que d'ara endavant regularà la ciència, aquesta màgia complexa de la qual l'intel·lecte racional disposa en la seva descoberta de l'imaginari. Arribat al terme de les seves experiències, Shakespeare reivindica el poder d'intervenció per a les llums intel·lectuals de Prospero, que fàcilment donen raó dels poders humans i terrestres desembarcats a l'illa i caiguts des de llavors a la seva mercè. D'un costat, tenim Prospero, duc de Milà deportat a una illa encantada arran de la usurpació i la persecució del seu germà Antonio; amb ell, la seva filla Miranda. De l'altre, Antonio, el seu aliat Alonso, rei de Nàpols, i el germà d'aqueix, Sebastian: representen l'avidesa dels béns de la Terra, sovint hipòcrita. Stephano i Trinculo, mariners borratxos i feliçment despreocupats, tot just encobeeixen apetències, i no fan res per dissimular-ho. Caliban, monstre nat de la fetillera Sycorax, reuneix els trets repel·lents i abjectes de la natura. Poden ensinistrar-lo amb facilitat i Prospero el fa treballar per a ell. La mediació entre els dos grups és operada per Ariel, en el pla sobrenatural, i per Ferdinand, fill d'Alonso, en el terreny humà (en enamorar-se de Miranda i posar-se al servei de Prospero qui, per tal de provar-lo, no li estalvia ni dureses ni manifestacions desafiantes). L'estudi i les proves han donat a Prospero una saviesa que li permet de dominar la matèria i els esperits. Ariel, follet aliat, executa les seves ordres, car Prospero li ha promès la llibertat quan haurà pogut subjugar els seus enemics i fer regnar la justícia per mor solament dels seus encanteris. En tornar d'unes nocces reials a Tunis, els seus enemics naveguen a l'altura de l'illa. Desencadenant una tempesta —els efectes de la qual sobre el navili són descrits amb el realisme divertit habitual en Shakespeare quan representa la gent de la mar i la seva vida— Prospero els redueix al seu poder: «Els meus encanteris obren l'efecte, vet ací els meus enemics encadenats al seu deliri...» Mentrestant, Stephano i Trinculo han descobert Caliban. De primer l'han pres per un enorme peix mort. Després se'n riuen fent-li beure vi. Entrant en un estat d'exaltació paroxística, Caliban mirarà de revoltar-se contra Prospero, que torna retre'l ben aviat. Després, els jocs i les riallades són seguides d'una representació al·legòrica i mitològica (un veritable *maské*) que Prospero porta a terme per a celebrar la unió entre Ferdinand i Miranda: «apareixen i desapareixen els esperits que pel meu art —diu Prospero— he convocat del seu exili per afaïonar per un moment els meus pensaments». Però la representació és interrompuda. Prospero ha tingut misteriosament coneixement de la revolta de Caliban i els seus nous amics, els mariners. Haurà d'acuitar-se a desbaratar-la. Dins el grup dels prínceps naufragats també s'esdevenen traïcions i conjures, entre les quals Gonzalo, «un honest vell conseller», busca mantenir la pau. Però sota la vara de Prospero els «esperits obeeixen, i el temps avança amb el seu fardell». Les aparicions obsessives amb què Ariel aclapara els prin-

ceps els provoquen un estat depressiu, els priven de les seves facultats, els deixen sense capacitat de reacció i incapaços de portar a terme els seus negres designis. Desconcertats d'aquesta manera, Prospero els «retorna la raó perquè altre cop siguin ells mateixos». Llavors, Prospero, sol, decideix:

Vosaltres, elfs dels pujols, dels rierols, dels llacs tranquils dels boscatges; i vosaltres que sobre l'arena, amb el vostre peu sense petja encalceu Neptú que es retira i fugiu quan torna; vosaltres, follets que, a la claror de la lluna féu els cercles amargs i llòbrecs que l'ovella no brosteja; vosaltres que us divertiu, cap a la mitjanit, fent créixer els bolets i us complaeu a escoltar el greu toc de queda; vosaltres amb l'ajuda del quals, petits senyors que sou, he obscurit el sol de migdia, desencadenat els vents en revolta, provocant la guerra rugent entre la verda mar i la volta blava, encès el llamp que brama i trenca amb la seva verga el gran roure de Júpiter, esbrandit les muntanyoles per la seva base forta i arrencat de soca-rel el pi i el cedre; sota les meves ordres i per mor del meu art totpoderós les tombes han despertat els seus morts, i obertes, els han deixat anar. Però aquí mateix adjuro d'aquests sortilegis xarons; i en haver demanat, cosa que faig ara mateix, una música celestial per a complir els meus designis sobre les ànimes d'aquells a qui s'adreça aquest encís aeri, trençaré la meua vara i l'enterraré a moltes brases sota la terra, i després, més profundament que mai no hagi abaixat l'escandall, negaré el meu llibre.

(Música solemne. Entren Ariel, després Alonso fent gestos de foll i acompanyats de Gonzalo; després, en el mateix estat, Sebastian i Antonio acompanyats d'Adrian i de Francisco. Entren tots en un cercle traçat per Prospero i hi romanen encantats. Prospero se n'adona i diu):

(A Alonso). Que una música solemne, el millor dels remeis per una imaginació aclaparada, et guareixi el cervell que, inútil ara, es belluga dins el teu crani... Romaneu immòbils, un encís us encadena... Virtuós Gonzalo, vell digne d'honor, els meus ulls són plens de simpatia envers el dolor que afeixuga els teus, i vesso llàgrimes fraternals... L'encís es dissol ben aviat; i de la mateixa manera que el matí, rodolant entre la nit, dissipa les tenebres, així la seva raó en desvetllar-se comença a percaçar les fumeres ignorants que embalumen el seu judici clar... Oh, estimat Gonzalo, el meu salvador veritable, fidel vassall d'aquell que serveixes, en arribar et pagaré els teus benifets en paraules i en actes... Has estat ben cruel envers mi i la meua filla, Alonso, i el teu germà en aquest acte et fou còmplice. Mira't castigat, Sebastian. *(A Antonio)* Oh tu, carn meua i sang meua, germà meu, tu que encobeïxes l'ambició, que refusares tota pietat i qualsevol sentiment natural; tu qui, d'acord amb Sebastian els turments interiors del qual són per aquest motiu portats a l'extrem, vas voler matar el teu rei, et perdono, per molt desnaturalitzat que siguis... Els seus enteniments comencen a retornar i la marea que s'acosta taparà ben aviat la platja de la seva raó, enfarfagada encara amb un llot feréstec... Cap no m'ha mirat ni m'ha conegut. Ariel, vés a portar-me el barret i el gipó de la cova. *(Surt Ariel)*... Em treurè la roba de mag i em presentaré a ells tal com era llavors, el duc de Milà... De pressa, esperit; d'aquí a no res seràs lliure.

Hom retorna a la matriu del Jo, després que els atzars de l'existència li hagin obliterat la personalitat. Ara els meus encanteris estan destruïts, i em veig reduït a la meua sola força, que és ben poca cosa reconeix Prospero a l'epíleg; i, adreçant-se als espectadors: «Llireu-me dels lligams amb l'ajut de les vostres mans caritatives» —l'esclat dels aplaudiments devia, en efecte, servir per dissipar la màgia— La vostra dolça brisa ha d'emplenar-me les veles; sinó, el meu projecte, que era de plaure-us, fracassa. Si voleu que els vostres pecats us siguin perdonats, que la vostra indulgència em pugui absoldre!»!

D'aquesta manera s'acaba tota l'obra de Shakespeare, en una evocació del sobrenatural (normalment hom considera el darrer drama històric, *Enric IV*, posterior a *La tempestat*, però, més que altra cosa, es tracta d'un apèndix poc important i de caràcter ocasional). En dibuixar aquesta al·legoria lleugera, alada, Shakespeare sembla haver volgut confiar-nos els últims termes de la seva experiència i concepcions, tot alliberant-hi les possibilitats de la vida, sota l'impuls de la transcendència que inclou tota natura immanent. Shakespeare atorga a la comprensió il·luminada del món, que anima Prospero, el poder de guiar-nos, de donar un fi a l'existència i al món, les finalitats del qual ens són desconegudes. Indubtablement, sobre els límits estrets de l'escenari, aconseguix de dibuixar-nos les forces creadores de la nostra ixent civilització. La màgia domina i exalta la natura tot transfigurant-la segons una finalitat ètica de què Prospero és el portador. De Caliban, massa groller i bestial, podem arribar a Ariel, esperit lliure capaç de dominar elements contraris. Caliban, a la fi, podrà fins i tot percebre les primeres llurs de la consciència. Entorn de l'illa encantada la mar s'apaivaga, l'horitzó s'asserena i la partida es tenyeix d'una esperança nova. L'amplària de les visions que Shakespeare ens evoca, tant a l'interior de l'ànima com a l'exterior del món i de la història, no coneixen límits: però sempre porten la marca de l'home; de l'home lliurat als seus terrors, conscient del seu destí; de l'home a qui Shakespeare atorga el poder i l'amor de l'esperit, la multiplicitat i la continuïtat dels rostres, la transmissió, de Prospero a Miranda de tot un patrimoni espiritual. *La Tempestat* és abans que res una lluminosa victòria de la imaginació, capaç de crear una ciència consagrada i definida, sobre els elements, tant naturals com humans.

L'exègesi de Shakespeare

En el decurs dels segles, hom no ha deixat mai d'aclarir i de redescobrir el sentit de la gran obra shakespeariana. Ja Ben Jonson anomenava Shakespeare *soul of the Age* (ànima de l'època), i afegia, en el seu cèlebre elogi:

No era pas d'un segle, sinó de tots els temps!

La Natura mateixa estava orgullosa dels seus dissenys,
i es complaïa a portar l'ornament dels seus versos!

Però no ho he de donar tot a Natura: el teu Art,
noble Shakespeare, cal que en tingui la seva part.

Per a Ben Jonson, el geni de Shakespeare, «estel dels poetes», respandeix en uns versos on

...sembla manejar una llança
que branda a la cara de la ignorància.

Tot això sense deixar d'admetre tot allò que d'aproximatiu, fàcil i precipitat hi havia a les seves obres. Alexander Pope, a *Prefaci a Shakespeare* (1725), capta l'aspecte fonamental del seu geni en definir-lo:

...De cap manera imitador, sinó sobretot instrument de la Natura; i hom no es diria que parla sota l'impuls de la Natura, sinó que aquesta parla en ell... A aquesta vida, a aquesta varietat de personatges, cal afegir-hi una admirable constància... Ningú no posseï mai un tal grau de poder sobre les nostres passions, i ningú no se'n serví en tants d'exemples diversos... mestre en tot allò que la naturalesa humana té de grotesc i de gran; de les nostres inclinacions més nobles a les nostres més vanes follies, de les emocions més fortes a les sensacions més futils!

Samuel Johnson, en el seu *Prefaci* de 1765 li fa l'eco:

Els seus personatges obren i parlen sota la influència de les passions i els principis universals que agiten totes les ànimes i que mantenen en moviment el complet organisme de l'existència...

Al segle següent, Samuel T. Coleridge cloïa així les seves conferències sobre Shakespeare:

En fi, Shakespeare reuneix l'heterogeni, com la naturalesa. No hem de suposar que una passió o una pressió actui perpètuament sobre el personatge! —la passió, en Shakespeare, és allò que distingeix dels altres l'individu, no és quelcom que el faci un estrany per a si mateix. Shakespeare segueix els passos dels sentiments humans. No entra en l'anàlisi de les passions o les creences dels homes, però s'assegura que aquestes i les altres eren ben arrelades en la nostra natura comuna, i no només en els simples accidents de la ignorància o la malaltia. Important consideració, que fa del nostre Shakespeare l'estel de l'alba, el guia i el pioner de la veritable filosofia.

T.S. Eliot, en un assaig de 1927 sobre *Shakespeare i l'estoïcisme de Sèneca* indica (en directa polèmica amb Tolstoi i Shaw, que havien acusat Shakes-

peare d'agnosticisme) la particularitat de l'actitud filosòfica de Shakespeare:

...hi ha, en alguna de les grans tragèdies de Shakespeare, una nova actitud. No és de cap manera la de Sèneca, és lleugerament diferent de la que trobem a la tragèdia francesa, a Corneille o Racine; és moderna i culmina, si és que hi ha un punt culminant, en l'actitud de Nietzsche. No dic que sigui la filosofia de Shakespeare. Tot i així, molts l'han vista, per molt que en Shakespeare no hagi estat més que una adhesió instintiva a quelcom que té una utilitat teatral. És l'actitud de dramatització en si, que adopten alguns dels herois shakespeareans en els moments de tràgica intensitat.

La influència que les obres de Sèneca, de Maquiavel i de Montaigne exerceixen sobre l'època, i d'una manera molt visible, l'obra de Shakespeare, és una influència abocada envers una nova consciència de si i de la dramatització del jo de l'heroi shakespeareà, del qual Hamlet solament és un exemple.

Al llarg d'aquests últims anys, Granville-Barker ha abordat i exposat, en els prefacis de diverses obres, les principals d'aquestes qüestions en el pla crític. E. K. Chambers ha fet el mateix d'una manera més completa, en el pla de l'erudició. Citem encara el polonès Jan Kott.

De Shakespeare a Sheridan

Ben Jonson

La florida sobrada, que havia fet néixer i desenvolupar-se una dramaturgia tan original i inesperada com la de Marlowe o la de Shakespeare, no s'esgota en ells, sinó que continua a manifestar-se en una vasta producció, on hi són desenvolupades diverses formes, i en un bon esplet d'autors, entre els quals destaquen Ben Jonson, John Webster i John Ford.

Aquesta onada de dramaturgs —potser la més rica que mai no hagi conegut la història del teatre— neix si fa no fa al mateix temps que Shakespeare, o en els anys que segueixen la seva primera aparició en l'escena, i es perllonga fins als regnats de Jaume I (1603-1625) i de Carles I (1625-1649), fins a la revolució puritana i l'edicte del parlament que decreta el tancament dels teatres i la prohibició dels espectacles a partir del del 2 de setembre de 1642, mesura motivada per l'estat d'urgència en què es troba la nació. El teatre tornarà a ser permès sota la restauració dels Stuart, però tant el seu caràcter com la seva forma experimentaran de llavors ençà profundes transformacions i, sobretot, els autors perdran aquella llibertat interior i exterior que havia possibilitat les creacions precedents. Ben entès, l'aparició de Shakespeare precedeix una mica l'atzar que presideix la sembra de la llavor i el creixement d'una planta. Però el fet que entorn seu i després d'ell s'hagin agrupat tants talents diversos, és el millor testimoni que demostra el paper que poden representar les circumstàncies exteriors, siguin històriques o socials.

Naturalment, en el decurs dels cinquanta anys que durà aquest esplet, hi hagué una evolució del gust i de la creació, que d'altra part observem ja en Shakespeare, fins a la fase final, aquella dels drames de caràcter novellesc. Les *privates houses* (teatres tancats) es multipliquen. A més del de

Blackfriars on treballen els *King's Men* amb Shakespeare, es compten entre els més freqüentats els de *Whitefriars*, *Salisbury* i *Cockpit* de Drury Lane. El públic cada cop és més escollit i les representacions es conformen a les seves exigències, perdent aquella embranzida, aquella frescor, aquella grandesa que tenien a l'aire lliure, quan havien de satisfer tots els públics sense deixar-se tancar en els límits de gust d'un públic restringit, amb totes les febleses que això comporta. Malgrat la restricció en el desenvolupament i difusió de les seves obres, els dramaturgs mai no fan cap concessió quant a la seva llibertat de concepció i d'expressió. El darrer entre els més grans, John Ford, transfon en els misteris de les relacions amoroses la substància de les seves obres i aquella audàcia a tirar enrera els horitzons, característica de Marlowe. És una manera de replegar-se en ell mateix. I, en efecte, el moment històric porta a una mutilació lenta i progressiva dels recursos de la creació autònoma.

Els dramaturgs elisabetians, entre ells el mateix Shakespeare, parteixen normalment d'una inspiració literària (només cal pensar en *Eros* i *Leandra*, de Marlowe, acabat per Chapman, i en els sonets de Shakespeare), però no d'una formació i una instrucció únicament dirigides en aquest sentit. Ben Jonson (1572-1637) és l'excepció. És un actiu i erudit humanista, la cultura del qual es veu reflectida directament en les seves obres dramàtiques. Aquestes es caracteritzen per una mesura i una claredat inhabituals que, lluny d'ofegar la vivacitat del text, fan ben al contrari més viu el seu poder còmic i satíric. Ben Jonson reeix a fondre dues components en aparença ben diferents: una forma manllevada al clàssics i un contingut quasi sempre enriquit amb referències directes a la societat i als costums de la seva època. Respecte a les regles aristotèliques, aconsegueix un sentit del quotidià ple d'humor que menysté qualsevol convenció. La seva fou una vida aventurera. La seva obra, teatral i literària, té intencions d'allò més diverses, i sovint circumstancials.

Excel·leix a les comèdies. Especialment a *Every man in his humour* (Cadascú segons el seu caràcter, 1598): una sèrie de personatges hi entren en conflicte, l'essència del qual anuncien els seus noms (procediment amplament utilitzat pel teatre anglès). La influència de Plaute hi és sempre present, però compensada amb una sèrie d'observacions psicològiques originals i un cert dinamisme de la intriga.

A *Volpone or the fox* (Volpone o la guilla, 1605), Ben Jonson arriba a la màxima expansió dels seus talents literaris i satírics. Ens pinta un món (l'acció es desenvolupa a Venècia) obertament corromput, on el guany personal tot ho presideix i on la set de l'or mena a les pitjors baixeses. La construcció és concisa, brillant, incisiva, i saborós el tractament dels personatges, amb un punt de vaudeville. La mort plana sobre les situacions grotesques i cada personatge es veu condemnat.

Epicene or The Silent Woman (Epicena o la dona silent, 1609) confereix a

la farsa un to gairebé apocalíptic, i una hilaritat irrefrenable. El vell Morose odia la paraula i el soroll. El seu nebot, sir Dauphine Eugenie, el convenç perquè es casi amb una dona perfectament silenciosa. Tot just casat, Epícena esdevé xerraire i tafanera més enllà de tota mesura. Morose es torna boig de desesperació. Dauphine el desempallega d'ella, a condició que li doni una part considerable dels seus béns. Signat el contracte, hom descobreix que Epícena és un noi embolicat en la superxeria. La interpretació es desenvolupa amb una gran quantitat de recursos còmics.

The Alchemist (L'alquimista, 1610) fonamenta l'acció en les desgràcies d'un alquimista, que cau víctima dels seus propis talents i d'un servidor caragirat. Més que no pas en els personatges, com sempre virulents i espessos, la força còmica i expressiva rau aquí en la mateixa progressió de l'acció, model de tècnica i imaginació escènica.

Bartholomew Fair (La fira de Sant Bertomeu, 1614) és, al contrari, un fresc molt viu de la vida londinenca, curulla de tipus i personatges, dels quals se'ns exposen les gestes tot al larg de la fira, sense un encadenament lògic, i amb la sola finalitat de mostrar la fesomia d'una massa en els seus múltiples comportaments.

La figura de Ben Jonson no es distingeix solament per la seva *vis comica* i pel sentit satíric de què fa mostra en els seus atacs a la societat, sinó sobretot per la seva lucidesa, pel domini del llenguatge i els seus matisos així com de la tècnica i l'acció teatrals. Aquest domini confereix a les seves millors comèdies elegància i precisió en els més petits detalls del seu mecanisme. Cal tenir en compte igualment l'estil, que pot ser considerat únic en el gènere per la seva concisió. En els altres autors dramàtics —i en Shakespeare, el primer de tots— sempre hi ha quelcom de superflu. La seva inspiració tot just brolla, sense que s'interposi encara cap filtre. Ben Jonson, per contra, ha après dels clàssics com decantar la seva, fins al punt de conferir-li una puresa cristal·lina.

L'època jacobina

De George Chapman (1560-1634), autor de nombroses tragèdies, que, amb *Bussy d'Amboise* (cap el 1604), el sentiment tràgic que suscita un destí, el de l'heroï, i una passió, la que Tamira encobeix envers ell i que serà fatal per a tots dos. Chapman recorre amplament a procediments retòrics.

John Marston (1576?-1634), al contrari, en pintar, en la seva obra més important, *The Malcontent* (El descontent, 1604), la sorda desesperació del personatge central i el seu furor contra el món i la humanitat, assoleixen

una intensitat d'expressió de l'odi i el fàstic, i una potència tràgica, que semblen tocar els límits dels recursos que pot oferir un personatge. *The Wonder of Women, or The Tragedie of Sophonisba* (La meravella de les dones o la tragèdia de Sofonisba, 1606) és, en canvi, un assaig d'anàlisi psicològica a la manera clàssica, d'un sobri i sovint refinat lirisme.

Cyril Tourneur (1575?-1626?) porta els temes elisabetians fins a les extremes conseqüències, tot desencadenant una exasperació que pot semblar-nos grotesca però que, en realitat, desvetlla els seus components més secrets, els seus trets sàdics (s'arriba fins i tot a una mena de necrofilia). Tourneur és potser el dramaturg més agosarat, travessant amb resolució els límits de l'al·lucinió per tal de concretar allò que la imaginació pot concebre en somnis. *The Atheist's Tragedy* (La Tragèdia de l'ateu, publicada el 1611) i *The Revenger's Tragedy* (La tragèdia del venjador, 1607) mostren un seguit de crims, de luxúries i impietats sense precedent. *La tragèdia del venjador* s'inscriu de bell nou en la línia de l'horror i la crueltat senequiàna. L'encadenament de venjances i violències s'eleva d'un pla realista al nivell simbòlic, de l'efecte teatral a una mòrbida observació dels aspectes inconscients de l'ànima humana. La construcció lliga una sèrie de fets de sang i de moments de torbament de la psique. L'heroi, Vindice, no dubta gens, per assolir el fi just, de cometre crims i massacres. En el pla del gust, hom pot considerar reveladora la manera com es venja d'un vell duc corromput: el convida a una cita amorosa, i en lloc de la dona meravellosa promesa, troba un esquelet habilitat, amb les mandíbules emmetzinades. El duc el besa i mor. Cal considerar que aquests efectes hiperbòlics no s'aconsegueixen d'una manera grollera, com hom podria fàcilment suposar. Tourneur recorre a una elegant versificació i un estil finament elaborat.

John Webster és el seu contemporani (nat si fa no fa al mateix temps i mort als voltants de 1624) i les seves tragèdies s'acosten una mica a les de Tourneur per l'amuntegament d'horror i maleses que s'hi acumulen. Però són ben bé unes altres les transposicions en el pla de l'imaginari i la riquesa de reflexions que les apropen a les grans obres de Shakespeare. *The White Devil* (El diable blanc, 1611 o 1612) i *The Duchess of Malfi* (La duquesa d'Amalfi, 1613 o 1614) tenen en comú la bellesa profunda dels seus personatges femenins, els sentit tràgic de la vida i de l'amor, l'oposició -que fatalment porta a la catàstrofe- entre la delicadesa dels sentiments i la bestialitat dels apetits. Webster fou potser l'únic d'aquests dramaturgs que sabé crear una atmosfera amb una força tràgica que encara avui roman intacta. I això no obstant la intriga, l'ambient de la qual és l'habitual de la Itàlia papista, cínica i dissoluta, que manca dels mínims elements de credibilitat necessaris per al teatre. *El diable blanc* té com a heroïna Vittoria Corombona (a les cròniques que esmenta Webster: Accoromboni, neta de Sixte V). Amb la complicitat del seu germà Flamineo, mata el marit per poder casar-se amb el seu amant, el duc de Bracciano. Resplendent de

bellesa i vitalitat, Vittoria no dubta gens a cometre els seus propòsits: fins i tot n'extreu força i orgull. El pecat és el seu penó. No creu pas que hagi d'expiar les seves faltes, de què es vanta. La duquessa d'Amalfi, ben al contrari, és una criatura enamorada del seu marit (antic majordom). Els seus germans no admeten la vergonya d'aquest malcasament i temen sobre-tot haver de compartir l'herència (el més jove fins i tot sembla experimentar una passió incestuosa que s'expressa en una gelosia incontrolada). La duquessa és reduïda al terror, i després assassinada, igualment que el seu marit. Els assassins seran al seu torn castigats amb la mort. Res no pot trencar la dolçor i la fermesa de sentiments de la víctima, la fidelitat de la qual resisteix qualsevol violència. Els seus turments ens són descrits amb sensibilitat.

De Thomas Dekker (1572?-1632), escriptor ben actiu i col·laborador de diversos dramaturgs, coneixem un brillant vaudeville: *The Shoemaker's Holiday* (La festa del sabater, 1599). Al mig de la intriga, un amor tempestuós que acaba bé. El personatge més atractiu és un home del poble: el sabater Simon Eyre, savi, paternal, espiritual.

D'acord amb el seu testimoniatge, Thomas Heywood (1591?-1641) va escriure prop de dues-centes peces de teatre. Ens en queden una vintena, de les quals solament una, per les seves originalitats, posseeix autèntiques qualitats artístiques, *A Woman Killed with Kindness* (Una dona morta amb dolcesa, 1603?). Més que comèdia, la peça podria qualificar-se com un drama llagrimós. Un home sorprèn la seva dona que l'enganya; per ella es tractava tot just d'una aventura ocasional, sense cap més significació. Però l'esdeveniment l'entristeix i l'embruteix per tal com l'agafa desprevinguda. El marit bandeja la dona del seu costat, i ella es consumeix de pena. Solament la perdonarà en el llit de l'agonia. El drama és sobretot íntim, negat en dolor i tristesa i obra sobre la psicologia dels tres personatges, en el marc tancat d'una família. La seva originalitat i poesia en to menor registren la riquesa de les formes creades en aquesta època, la més feliç i més oberta del teatre europeu on hi trobem les llavors dels més diversos desenvolupaments. El drama de Heywood constitueix un exemple de capacitat introspectiva.

La producció de Thomas Middleton (1580-1627) sobresurt de la mitjana corrent a l'època, al servei del gustos i febleses del públic. Tanmateix, en les tragèdies s'afirma amb una certa originalitat. *Women Beware Women* (Les dones es malfien de les dones, 1621?) s'inspira, com d'habitud, en personatges i temes italians. L'heroïna és Bianca Cappello. El seu amor i les noces amb Alexandre, duc de Florència, constitueixen el recurs dramàtic on les passions engendren assassinats i horrors. *The Changeling* (L'infant canviat, 1622) presenta en canvi personatges imaginaris, més lliures per tant —criatures del poeta, personificacions de les seves tendències. Amors passionals, crims comesos per tal de satisfer-los i eliminar els obstacles que

s'hi oposen, fatalitat que tot ho engoleix en la sang i la luxúria: tot això s'encadena per portar a la ruïna i al suïcidi els dos herois: La bella Beatriu i el sicari deforme De Flores, units per una atracció més forta que ells. Malgrat el recurs a intrigues d'inspiració netament fantàstica i simbòlica, Thomas Middleton assaja un llenguatge directe i un poder de comunicació que elimina qualsevol pantalla literària i infon un material incandescent en una forma simple i clara que el fa absolutament teatral.

Ford

John Ford (1586-1639?) és el darrer representant d'aquest gran esplet. Que no es cregui que per això les seves tragèdies presenten signes de decadència o d'afebliment. Al contrari, en les seves millors obres, el dinamisme i el sentit de la tragèdia elisabetiana experimenten un esclat lluminós i expressiu. John Ford nodria abans que qualsevol altra cosa ambicions literàries, que conreà sense èxit. A partir de 1620, els trobem col·laborant amb Dekker. El 1629 publica la seva primera tragèdia, *The Lover's Melancholy* (La melancolia de l'amant), escrita alguns anys abans i representada el 1628 al *Globus* i a *Blackfriars*. Les seves tres principals tragèdies foren escrites en els anys següents i publicades el 1633: *'Tis Pity she's a Whore* (Llàstima que sigui una puta), *The Broken Heart* (El cor romput), *Love's Sacrifice* (Sacrifici d'amor). Durant els cinc anys següents, féu publicar i representar una altra sèrie de tragèdies, considerades menys significatives, de les quals algunes s'han perdut.

Els quadres en què Ford situa les seves intrigues són simplement conformes als usos: Itàlia o l'antiguitat clàssica. Sempre hi ha referències a la Cort, a les classes aristocràtiques, als prínceps, a les autoritats. El que compta per John Ford són els personatges i les seves passions desgraciades:

... un exemple de l'absoluta llibertat en la revolta... lligat a la imatge del perill absolut... I en creure que arribem al paroxisme de l'horror, de la sang, de les lleis escarnides, de la poesia en fi, que consagra la revolta, estem obligats d'anar encara més lluny en un vertigen que res no pot aturar.

Com escriví Antonin Artaud el 1929. No és pas una obra de l'atzar. Es tracta solament de portar a un grau més alt encara la tensió assolida, que coincideix amb l'exaltació interior del barroc de grans poetes com John Donne, Richard Crashaw, Richard Burton (l'autor de *The Anatomy of Melancholy*, que inspirà directament la primera tragèdia de Ford). John Ford participa d'aquesta exuberància sensual i imaginativa del barroc, que no

solament introdueix en el llenguatge, sinó també en la psicologia. La llibertat interior assolida pel Renaixement i Shakespeare vol afirmar-se aquí a cara descoberta, fer-se vital, llei natural.

En *El cor trencat*, dues històries d'amor molt accidentades es clouen en una escena on l'heroïna, Calanta, s'adona successivament, mentre dansa i torna a dansar, de la mort dels personatges que més estima, la seva raó de viure. Es casa amb el seu estimat, malgrat ja sigui mort. Després es consumeix lentament en el dolor, sostinguda per un cor que comprèn la seva pena.

Sacrifici d'amor veu morir dos innocents, lligats per un amor platònic i morts per la mà del marit. No hi manquen els trets d'una sensualitat marcada o psicològicament autèntica; amb tot, el tema central de la passió desgraciada es destaca amb més evidència del drama que precedeix.

Llàstima que sigui una puta té més dinamisme psicològic i més potència teatral. Antonin Artaud n'ha comprès molt bé l'abast, que defineix amb aquests termes:

Una veritable peça de teatre regira el repòs dels sentits, allibera l'inconscient oprimint, empeny a una mena de revolta virtual que d'altra part solament té ple valor en tant que roman virtual, i que imposa a les col·lectivitats ajuntades una difícil i heroica actitud.

És així com en *Annabella* de Ford, veiem, pel nostre major estupor, des de que el teló s'alça, un ésser llançat a una insolent reivindicació de l'incest, i que concentra tot el vigor a proclamar-lo i justificar-lo. No trontolla un instant, no dubta gens; i d'aquesta manera ens mostra què poc compten les tanques que li poden ser oposades. És criminal amb heroïsmes i és heroic amb audàcia i ostentació. Tot el porta en aquest sentit i l'exalta, per a ell no hi ha ni terra ni cel, sinó la força de la seva passió compulsiva, a la que no deixa de respondre la passió rebel, també ella heroica, d'Annabella.

Ploro, diu aquesta, no de remordiments, sinó de por de no poder assolir la meua passió. Tots dos són falsaris, hipòcrites, mentiders, pel bé de la seva passió sobrehumana que les lleis contenen i vexen, però que ells col·loquen per damunt de les lleis. Venjança per venjança i crim per crim. Quan els creïem amenaçats, perseguits, perduts, i quan estem a punt de plànyer-los com a víctimes, se'ns manifesten preparats per tornar al destí amenaça per amenaça i cop per cop.

Avancem amb ells d'excés en excés i de reivindicació en reivindicació. Annabella és empresonada, convicte d'adulteri, d'incest, trepitjada, insultada, arrossegada pels cabells, i és gran el nostre estupor en veure que lluny de buscar una fugida, encara provoca el seu botxí i canta, en una mena d'heroïsmes obstinat. És l'absolut de la revolta, és l'amor sense respir, exemplar, que ens fa, a nosaltres espectadors, bleixar d'angoixa davant la idea que mai no res podrà aturar-la.

Però a la fi, ens diem, és la revenja, és la mort i l'audàcia. Doncs bé, no. I Giovanni, l'amant, que un gran poeta exaltat inspira, es col·loca per sobre de la venjança, per damunt del crim, per mitjà d'un crim indescriptible i apassionat, per damunt de l'amenaça, per damunt l'horror a través d'un horror encara més gran que derrota al mateix temps les lleis, la moral i aquells que gosen tenir l'audàcia d'erigir-se en justiciers. Una trampa és sàviament ordida, se celebra un

gran festí on entre els convidats, estan amagats espadatxins i esbirros, preparats, a un senyal convingut, per a caure-li a sobre. Però aquest heroi perseguit, perdut, inspirat per l'amor, no deixarà que ningú faci justícia d'aquest amor.

Voleu, sembla dir, la pell del meu amor, però sóc jo qui us llançarà aquest amor a la cara i que us aspergirà amb la sang d'aquest amor a l'altura del qual sou incapaçs d'alçar-vos. I mata l'amant i li arrenca el cor com per assadollar-se'n enmig d'un festí en què era ell mateix allò que els convidats esperaven devorar. I, abans de ser executat, encara mata el seu rival, el marit de la seva germana, que gosà alçar-se entre aquest amor i ell, i l'executa en un últim combat que sembla llavors el sobresalt de la seva agonia.

Col·laboracions literàries

Una altra novetat gens negligible acompanya el vast corrent d'aquesta producció: la col·laboració entre dos o tres autors, del tot inèdita en el domini del teatre i probablement motivada per la importància de la demanda, o qui sap si per la necessitat dels directors de companyia d'assegurar-se la protecció de la seva matèria primera fiant-se del recíproc control dels autors. La major part de les vegades, aquestes obres escrites entre dos o tres són ocasionals i de mitjana qualitat. En un cas, no obstant, aquesta col·laboració produí una creació original on dos gènis harmonitzaren i complementaren les seves qualitats. Francis Beaumont (1584-1616) i John Fletcher (1579-1625) col·laboraren, sobretot entre 1608 i 1611, en tres drames que manifesten una precisa actitud artística comuna. *Philaster, The Maid's Tragedy* (Tragèdia de la donzella) i *A King and no King* (Un rei sense ser-ho) proposen intrigues accidentades que deixen panteixant l'espectador, per tal com aposten pel *suspense* i per l'emoció que suscita. La narració dramàtica, que ja trobem a Menandre i Plaute, i que a la mateixa èpocadels nostres autors Shakespeare també experimentà diverses vegades, ateny amb aquestes obres un bella perfecció tècnica, en el pla de l'espectacle, i obté un gran èxit de públic. Hi són predominants les peripècies i els cops de teatre, unes inextrincables, els altres innombrables. Les situacions freqüen sovint l'escabrós. En la majoria dels casos, els personatges són inconsistents. El vers és musical.

Un altre col·laborador característic va ser Philip Massinger (1583-1640). treballà, amb Shakespeare i Fletcher, a *Two Noble Kinsmen* (Dos nobles gentilhomes), així com a d'altres drames amb Fletcher, Beaumont i Dekker. Però, sol, també escriví diverses tragèdies i comèdies, la més interessant de les quals és *A new way to Pay Old Debts* (Una nov manera de pagar deutes vells, 1623), on dibuixa el retrat de Sir Giles Overreach, un vell i avar escurabutxaques que veu com fracassen les seves maniobres i és castigat pel seu egoisme.

James Shirley, Nathaniel Field i Richard Brome, els més tardans d'aquests autors, escrigueren peces que no fan sinó recordar-nos els grans exemples que les havien precedit de poc (treballaren a partir de 1615).

Des de la mort de Shakespeare, hom veu com la fatiga es va emparant progressivament dels autors que es lliuren a la repetició i preludien l'estroncament i la mort del gènere. Les vicissituds històriques de l'època l'abandonen a l'esllanguiment. Vicissituds — que menaran al passatger domini dels puritans — implícites en les relacions de forces l'equilibri de les quals havia permès aquell fervor intel·lectual del qual el teatre en fou arena i testimoni. Però aquest equilibri, assolit gràcies al puny d'Elisabeth, solament va poder assegurar-se d'una manera provisòria. No podia durar gaire, justament perquè era excepcional (les grans èpoques del teatre sorgeixen precisament quan es produeix el concurs de circumstàncies precisament excepcionals).

Fins a la fi del segle XVII i el XVIII, els esdeveniments polítics continuaren exercint una decisiva influència sobre el destí del teatre, tant més perquè la creació dramàtica i la realització d'espectacles mantenien aleshores una relació més estreta (mentre que en el segle XIX, i sobretot als nostres dies, aquestes relacions tendeixen a esvanir-se).

De Cromwell als Hannover

Durant els divuit anys de dominació de Cromwell i els puritans, i malgrat l'edicte que hem esmentat, Londres no quedà mancat d'espectacles ni d'autors.

Sir William d'Avenant (1606-1668), singular figura d'actor-autor, aventurer i llibertí, suposat fill natural de Shakespeare i protegit de Carles I, a compte de qui havia muntat i dirigit el deliciós teatret del Cockpit, va reeixir a atreure's el favor del mateix Oliver Cromwell. Va poder, doncs, organitzar, des de 1656, una sèrie de representacions privades dels seus drames amb fons musical i esperit melodramàtic. Lògicament, quan s'organitza l'espectacle per a un públic popular, es dona poca importància als decorats i la lluïssor dels vestuari. Però ja d'ençà del regnat de Jaume I, l'interès de la Cort i de l'aristocràcia pel teatre s'havia fet menys ocasional que sota Elisabeth, i es transformà en mecenatge, com a la resta de Corts d'Europa. Inigo Jones tragué profit del caràcter al·legòric de les *mask* i del paper important que hi tenien el cant i la dansa per donar lliure curs a la imaginació creadora de vestits i decoracions. Amb William d'Avenant (amb els seus espectacles reservats a un públic selecte i ric), s'accentua el caràcter visual de la representació, seguint l'exemple italià. I, sota el

regnat de Carles II, assoliran un esplendor i un refinament del tot remarcables.

El 1660 els Stuart tornaren al poder amb Carles II, que deixà el seu exili de França. Els contactes de la seva Cort amb la de Lluís XIV havien de portar el rei, per la força de l'exemple, no solament a autoritzar la reobertura dels teatres sinó també a la represa i desenvolupament dels espectacles de Cort. D'aquesta manera, els més grans autors es van veure protegits, però també lligats a la conformista ideologia oficial, catòlica. El millor, doncs, d'aquesta nova producció es circumscriu als ambients aristocràtics. El 1688 una nova revolució —aquesta vegada incruenta— asseu al tron una nova dinastia, els Hannover, que adopten l'anglicanisme i es desinteressen completament de l'activitat teatral, permetent sense cap dificultat el retorn del gran públic heterogeni a les *public houses*. Afavorida per aquest públic, la comèdia es desenvolupa en detriment de la tragèdia —gènere que cau més fàcilment en l'exercici literari— i la sàtira veu eixamplades les seves possibilitats. Cal no oblidar que, de 1688 ençà, es desenvolupa a Anglaterra tot un conjunt de textos constitucionals que donen a la burgesia (ja forta en el moviment purità) els mitjans per a fer-se sentir. Sota el Stuart, en canvi, la veu de la burgesia s'havia vist ofegada en profit exclusiu de l'aristocràcia dels *cavallers*.

Per mitjà de la Cort de Carles II, però també per les vies normals de penetració cultural, Corneille, Racine i Molière van conèixer una enorme difusió i els autors del Gran Segle van esdevenir un model suprem. La seva influència se superposa al record encara poderós de Shakespeare el qual, per bé que refós, reescrit, modificat i imitat, no acaba de morir mai en els esperits. Així, més encara a la «heroic tragedy» que a la «comedy of manners» (comèdia de costums), hom assisteix a un retrobament singular entre dos pobles oposats. Retrobament que haurà de donar els seus fruits. La «heroic tragedy» tot just es desenvolupa al segle XVII. La «comedy of manners» —vena proveïda de recursos tant i més diversos com que pot renovar-los fàcilment a cada època— coneixerà, al contrari, un desenvolupament sostingut i podem dir ininterromput fins els nostres dies.

«La tragèdia heroica»

Els més grans representants de la tragèdia heroica són Thomas Otway (1652-1685), que tingué una vida molt turmentada (moriria en la més negra de les misèries), i John Dryden (1645-1700) a qui, ben al contrari, van somriure la fortuna, els honors i l'èxit davant de la Cort i del públic.

Samson Agonistes (1671), obra marginal de John Milton (1608-1674), ocupa un lloc a part. A partir d'un tema d'epopeia, es basteix un poema

típicament dramàtic. Seguint un curs solemne i tancat en si mateix, el poeta hi desenvolupa una desesperada meditació sobre la seva angoixa, que s'allibera en el cèlebre gest final de l'heroi bíblic.

John Dryden va ocupar un lloc central en l'activitat teatral de la restauració, tant com a autor —per la varietat i nombre de les seves obres (pretextos d'espectacles i d'interpretacions exitoses)— i com a crític i assagista. El seu esforç i les seves qualitats són sobretot estilístiques, i es limiten al forjat del vers i a l'eloqüència del discurs. Qualitats que es despleguen particularment a *All for love* (*Tot per a l'amor*, 1677), una refosa d'Antoni i Cleopatra de Shakespeare, a la manera com Racine havia tractat Eurípides i Sèneca a *Fedra*. Dryden es preocupa abans de res per romandre fidel a les unitats aristotèliques (l'única que es veu forçat a transgredir és la de temps). A més, posa ordre en la matèria shakespeariana, tot igualant deliberadament els seus excessos i abandonant el to èpic per tal d'atendre la densitat dramàtica. Els sentiments són nobles, elevats, marcats pel cisell de la fatalitat. Tanmateix no es tracta d'un simple exercici d'estil; hi brolla una comunicació directa, no dels personatges o de l'acció, sinó d'aquella harmonia secreta que subte el llenguatge en què es manifesten: un mesurada declamació. Els manlleus de Shakespeare són nombrosos i reconeguts. Dryden assajà també el drama històric amb una tragèdia accidentada, en deu actes, *The conquest of Granada* (La conquesta de Granada, 1670), farcida d'aquell esperit cavalleresc procedent d'Ariost i Corneille.

La personalitat de Thomas Otway es mostra fecunda i complexa, tant en l'aspecte estrictament literari com en el teatral. Les vicissituds i els turments que marcaren la seva vida donen una forta ressonància interior a les tragèdies d'Otway. Els primers anys de treball va traduir al gust anglès certes obres de Racine i Molière, i fins i tot s'atreví amb una refosa de *Romeo i Julieta*, transposant el tema a la història romana: *The history and Fall of Caius Marius* (La història i la caiguda de Caius Marius, 1680), amb al·lusions a la lluita que en el seu temps es plantejava entre Whigs i Tories. Les seves obres fonamentals són *The Orphan* (L'òrfena, 1680) i *Venice Preserv'd* (Venècia salvada, 1682). Totes dues reprenen els temes i les atmosferes característiques del teatre elisabetià: crims sagnants i cabdries sexuals. L'etern femení roman el motiu central, ja es tracti de la innocent orfa Mominia, disputada per dos germans, un dels quals es casa amb ella, i el segon obté amb traïdoria fent-se passar pel marit, o de la cortesana Aquilina, freda despota d'un vell masoquista; o fins i tot l'ambigüitat d'una Belvidera, a la voluntat de la qual el marit acaba sempre per vinclar-se, que salvarà d'una conjuració la República de Venècia. Un clima de mòrbida desgràcia pesa sobre totes dues accions, situades respectivament a Bohèmia (amb noms italians, emperè) i a Itàlia. A *L'òrfena*, els personatges i les situacions són rudimentaris, tot i que no hi manquen els accents del patiment, vessats poèticament. Els trets psicològics se'ns dibuixen sense gaire

esment: ni el penediment del germà violentador ni les noces del germà enamorat no ens ofereixen cap versemblança. *Venècia salvada* es veu, en canvi, afavorida des del començament, perquè es basa en un fet real i es desenvolupa en un quadre familiar. Disposa d'uns personatges sobre els quals la imaginació s'exercita lliurement i allhora compten amb un fons de veritat sòlida. L'humor negre de *L'òrfena* es converteix aquí en desesper autèntic; els detalls escabrosos es transformen en afirmacions netes i sense hipocresia. El personatge generós de Chamont, l'únic creïble de *L'òrfena*, troba una rèplica en Pierre, per bé que aquest esdevingui l'eix moral de l'acció. La passió dels dos germans, que és sobretot, o millor dir, únicament, foguera dels sentits, esdevé a *Venècia salvada* el lligam entre Jaffier i Belvidera, font de conflictes amb el món de Jaffier, amb la conjuració i els seus ideals, dels quals Pierre, enemic jurat de l'oligarquia senatorial, és el més pur representant. Diàlegs i acció manifesten saviesa de construcció i d'imaginació. Sovint hom cau en un manierisme de marca shakespeariana; però l'equilibri i la progressió es mantenen, la crida a la llibertat és sincera, el pessimisme viril, com ho palesa aquesta apocalíptica rèplica de Jaffier:

Que la destrucció final aclapari el món sencer! Doblegueu-vos, cels, tanqueu-vos sobre aquesta terra, aixafeu aquest globus abjecte i retornau-lo al caos primitiu, incendieu-lo amb foc primigeni, i reduïu-lo a l'estat de les cendres maleïdes. I a nosaltres, petites criatures que ens hi arrosseguem i a qui diuen homes, cremeu, cremeu-nos fins al no res; però que Venècia cremi més ardent que tota la resta; enceneu aquí un infern inextingible; i que d'ara endavant les ànimes hi gemegin amb totes les penes que la meva sent ara.

Els autors de «tragèdies heroïques» se senyalen pel nombre i l'èxit: entre tots excel·lí Nicholas Rowe (1674-1718), a qui devem una important edició de Shakespeare. El seu *Tamerlane* (1702?) reprèn la pintura refulgent de Marlowe per transformar-la en una exaltació del monarca, Guillem III, que és descrit com a governant savi i reflexiu. *The fair penitent* (La bella penedida, 1703) s'inspira en un drama anònim de començaments del segle XVII i explica les aventures d'una noia, Calista, enamorada d'un cert Lothario, llibertí que la sedueix per bé que estigui promesa al gentilhome Altamont. Lothario és assassinat i Calista se suïcida. Aquí i allí hi ha alguna escena singular i els versos són d'alta factura literària, acomplint bé les seves funcions dramàtiques.

El gènere estava destinat a exhaurir-se ràpidament en raó, allhora, del pes aclaparador de l'època que havia precedit la seva naixença i decadència, de la facilitat, àdhuc sovint de l'amanerament que representava, seguint l'exemple de tantes manifestacions del neoclassicisme continental.

Fou George Lillo (1693-1739) qui inaugurarà una nova via, amb un drama de gran repercussió, *The London Merchant* (El mercader de Londres, 1731). George Lillo escriví poques obres de teatre. *El mercader de Londres* es

destaca netament, menys pel seu valor intrínsec que per la novetat del tema, dels personatges, de la progressió, de l'esperit que l'ànima i al qual deu la seva importància històrica. La trama és ben esquemàtica: segueix la finalitat moralitzadora del dramaturg (per primera vegada ens trobem sobre l'escena el buf del món purità). El jove Barnwell, aprenent a ca un ric mercader, les oficines del qual serveixen mercaderies per tot el món, és seduït per una bella i malvolenta cortesana, Millwood. El seu amor —el primer, ardent i sensual— l'empeny a escoltar els suggeriments de Millwood. Roba al patró moltes vegades. Arriba fins a cometre un crim: mata un vell oncle per robar-lo. El mercader considera amb humanitat les circumstàncies. La seva filla està enamorada secretament de l'aprenent i mira ben debades de salvar-lo. El seu company a l'oficina es comporta fraternalment. Les forces del bé es posen totes en moviment, però no reïxen a derrotar les del mal. Barwell i Millwood són descoberts i condemnats a mort. Davant el patíbul tots dos es penedeixen. El drama segueix a la tragèdia, els personatges burgesos als personatges heroics, la concreta realitat al mite, a les quimeres metafísiques una moral i advertiments que s'apliquen a les quotidianes temptacions posant en guàrdia els joves contra les dones fatals. És la comèdia seriosa de Diderot i de Lessing que s'anuncia (van conèixer i admirar aquesta obra). A despit de la finalitat didàctica en funció de la qual són plantejats, els personatges del *Mercader de Londres* no manquen de justificacions humanes; i l'atmosfera és d'un realisme sorprenent, la justesa del qual s'acreeix amb el recurs a la prosa (per primera vegada s'abandona el vers). Millwood inaugura en la història dels espectacles teatrals la figura de la dona fatal. Però Lillo explica perfectament la seva actitud, tot mostrant fins a quin punt la dona, en un evident estat d'inferioritat social, es veu forçada a recórrer a artificis i perfidies per tal de deslliurar-se'n.

«Comedy of manners»

La *comedy of manners* (comèdia de costums) conegué desenvolupaments més amples i més coherents. Cal considerar William Congreve l'inventor d'aquest gènere, que trobà en Georges Farquhar i en John Gay els seus representants més singulars, i al qual Oliver Goldsmith i Richard Sheridan van aportar respectivament els trets de la farsa i de la sàtira. Hom deu a la cultura anglosaxona, d'altra part, els models clàssics de l'humor. Va tocar a les manifestacions teatrals de precedir i preparar les seves formes.

La *comedy of manners* va més enllà del model de Plaute, i no s'atura com Molière en els personatges (sens dubte no els aprofundi). Aposta per un retrat versemblant i fidel d'un món, d'un medi, en els qual les figures

còmiques es destaquen en un joc brillant de relacions i peripècies, sense que per això dominin el terreny d'on sorgeixen. Naturalment, la sàtira és la base de l'actitud que adopta l'autor envers la societat que es proposa tractar o representar. De mica en mica, va fent-se més i més punyent: de la ironia de Congreve i de la paròdia de Farquhar a l'al·legoria swiftiana de John Gay i al sarcasme sec de Sheridan. La construcció escènica, la netedat del diàlegs, l'humor interior del moviment dramàtic constitueixen les característiques essencials d'aquests escriptors, les obres dels quals se segueixen en una línia de coherència sense sotrats.

William Congreve (1670-1729) es destaca netament del seus predecessors —sir George Etherege (1635-1695), autor de *The Man of Mode* (L'Home de moda, 1675), i William Wycherley (1640-1716), amb *The Country Wife* (La pagesa, 1674) i *The Plain Dealer* (L'home franc, 1676)— en què els exemples francesos no tenen cap pes determinant en les seves obres. Hom pot dir fins i tot que assistim a un retorn a Shakespeare i sobretot a Ben Jonson. La creativitat de Congreve es manifesta especialment en dues peces: *Love for love* (Amor per amor, 1695) i *The Way of the World* (El camí del món, 1700). En les comèdies de William Wycherley, hom reconeix una indignació moral de caràcter a la vegada molieresc i purità. Congreve no deixa anar mai un judici moral, solament se sobreentén. Proposa una pintura dels costums molt viva, una intriga brillant que acaba en el matrimoni tradicional. Se serveix de l'esquema còmic habitual (derivat, en última anàlisi, de l'epítalam) per acostar-se amb discreció i penetració a uns personatges, a una psicologia, a un llenguatge que formen un fresc revelador dels costums quotidians d'una societat. Les atmosferes, les relacions socials, els mateixos llocs de reunió (un cafè, un parc) esdevenen pretextos per a descripcions eloqüents. Personatges com l'obsessiva Lady Wishford, la deliciosa coqueta Millamant, aquell parell de servidors trapelles i grollers, són evidentment models agafats de la vida. «La meva mestressa està decidida a prendre'l abans que no renunciar a sis mil lliures...»: d'aquesta manera la brillant criada resumeix la situació. Després tot arriba a bon port. Però roman la intenció. Congreve coneix i jutja a fons amb una despreocupació tot just aparent el seu món i la seva societat. Un exemple: l'escena on Mirabell i Millamant es posen condicions mútues a les seves vides matrimonials, tot adoptant grans compromisos recíprocs.

George Farquhar, mort molt jove (el 1709, a l'edat de vint-i-nou anys) es distingeix de Congreve per una causticitat més agressiva i més franca, pel recurs deliberat a la farsa i la caricatura directa, per l'amor amb què tracta els seus personatges desballestats i estafolaris en contacte amb una societat hipòcrita i ben ordenada, que acaben per tenir la raó, per molt que la victòria els porti a la presó. De les seves set comèdies, *The Recruiting Officer* (El Sergent reclutador, 1706) i *The Beaux's Stratagem* (L'estratagema dels baldats, 1707) són les més brillants i les més vives. Són plenes de

personatges veritables, de situacions divertides, les més dinàmiques i descarades que hagi conegut la comèdia de l'època. Els retrats són encara més amables que els de Congreve. Hom diria que hi bufà l'esperit de la joventut. Quan Cherry, una Colombina espiritual i captivadora, crida: «Tots aquests diners! És ben segur que el senyor serà elegit al Parlament!» la impertinència tradueix una llibertat d'esperit ben clara i irreprimible. Quan Mrs. Sullen afirma en broma que «l'amor i la mort tenen la seva fatalitat i que una vegada o altra fereixen de valent» trobem el signe d'una agressivitat alliberadora que coronarà l'al·legoria revolucionària de Swift i de Gay. En un diàleg entre Archer i Cherry, l'amor és a la vegada objecte de befes i d'exaltació, i la melancolia és definida com una partícula del cos deguda a l'estagnació dels sous. La institució del matrimoni ofereix un blanc perfecte a la lucidesa sarcàstica. La mort d'un germà és motiu de gaubança i, naturalment, d'un desenllaç joïós. La irreverència i la impertinència esdevenen les regles de conducta sobre l'escenari, ajudades per un llenguatge punyent, que no s'està de menar l'acció al desenllaç.

Com tants d'altres, Farquhar ha conegut aquests darrers anys un important *revival*. I és ben just, car té un sentit de la comèdia que, sota certs aspectes, representa un optimum.

L'òpera del captaire

Sense els precedents hom no explicaria el naixement d'una obra tan excepcional en la història del teatre com *The Beggar's Opera* (L'òpera del captaire, 1728) de John Gay (1685-1732). Per la condemna amarga i sense indulgència de la vida social, ateny un grau d'audàcia que no s'havia vist d'Aritòfanes ençà. Cal remarcar també que Swift, en una carta a Alexander Pope que data de 1716, suggerí a John Gay d'escriure una comèdia pastoral situada a les presons de Newgate, entre lladres i prostitutes. L'al·legoria satírica swiftiana troba, en efecte, a *L'òpera del captaire* una coherent transposició teatral. Tota l'estructura social és sotmesa a un judici sarcàstic, les seves justificacions hipòcrites es veuen anihilades (l'epígraf és el cèlebre vers de Marcial: *Nos haec novimus esse nihil* (Això ens ensenya que no som pas res)). John Gay es lliura a una freda radiografia de la societat londinenca. La despulla de la faramalla, posa al descobert el seu esquelet i els seus òrgans, revela la seva naturalesa, les seves funcions, la seva conducta en tot punt semblant a la de Newgate: microcosmos sense maquillatge que reflecteix cruament la hipocresia del macrocosmos. Els personatges clau, com era el costum d'ençà de l'època elisabetiana, porten uns noms al·lusius. Peachum (Moscard) i Lockit (carceller), representen respectivament el poder

financer (Peachum és a la vegada encobridor i mestre dels lladres i dels pidolaires) i el poder militar: l'equilibri entre ells i l'acord es fa inevitable. El lladre Macheath (cornut), jove i indiferent, té el gust per la vida i els dons de la naturalesa. És l'objecte de la rivalitat entre Polly, filla de Peachum i Lucy, filla de Lockit, impulsives en l'amor tot i una inclinació crònica al matrimoni. Endemés, Macheath és l'ídol de les prostitutes d'un bordell que freqüenta més que habitualment, així com la timba i la taverna. Per tal de desempallegar-se d'un client incòmode, futur gendre per afegitó, Peachum lliura Macheath a Lockit. Com és lògic, haurien de penjar Macheath. Però el comediant i el pidolaire que havien aparegut al pròleg, discuteixen a l'epíleg fins al punt de saber si una fi com aquesta s'escau a una comèdia. No, Macheath serà indultat (però haurà de lligar-se a una esposa). I el pidolaire constata: «...una semblança tan gran entre els costums dels grans i els dels petits que és mal de dir si, pels vicis més habituals, la gent de qualitat estrafà la del carrer o si l'home del carrer imita el de qualitat». La intenció clarament demostrativa no menysté en res l'autenticitat dels personatges, sotmesos a una recerca cenyida dels veritables motius del seu procedir. John Gay adopta una forma barrejada de prosa i cant, una de les finalitats aparents de la qual és parodiar l'òpera en general i l'obra de Haendel en particular. De semblant manera, suposa l'arrencada d'un nou gènere, que d'ara endavant serà destinat a àmplies desenvolupaments: el *music play* (o *Singspiel*). I d'un mateix cop, procedint per quadres independents i definicions facecioses (les cançonetes treuen la moral de la història), li obre perspectives més amplies que de costum. En la seva època l'èxit va ser extraordinari. Hi van contribuir les nombroses referències als personatges i fets de llavors. Allò que ens queda, a nosaltres, i que encara roman ben viu en l'actualitat, és el seu inigualable esperit: una finesa polida i gairebé idíl·lica, que tot i així fereix i desorienta, en utilitzar irònicament els materials quotidians per tal de fer-se destructiva.

L'exemple de John Gay suscità imitadors (en la persona del mateix Gay, amb la continuació: *Polly*, un any després, que fou un fracàs). Però no trobà ecos veritables sinó dos segles més tard, quan Bertold Brecht refongué el text i adoptà la fórmula de *L'òpera del captaire* per donar al *musical* una forma nova i unes finalitats renovellades, amb *Die Dreigroschenoper* (L'òpera de tres rals).

Goldsmith

Tot just mig segle més tard van aparèixer noves comèdies seguint els principis de «la comèdia de costums». Oliver Goldsmith (1728-1774),

després del tebi acolliment de què fou objecte *The Good-Natur'd Man* (L'home de bon natural, 1768), estrenà el 1773 *She Stoops to Conquer, or the Mistake of a Night* (Ella s'atura per a triomfar, o les faltes d'una nit), que anà d'èxit en èxit. La comèdia no manca de recursos enginyosos, però se ceneix a la normalitat pel que fa a personatges i situacions. Pinta la vida quotidiana amb una amable ironia afectuosa, d'acord amb una visió de les psicologies i els sentiments carregada de bonhomia. L'únic personatge que surt de la rutina d'aquestes peripècies amb finalitats matrimonials, en el si d'una respectable família, és Tony Lumpkin, fill capriciós i estrofolari en el qual reviu un punt l'esperit shakespearà (el dels follets i els criats). Com a Goldoni, i potser amb un sentit de la comicitat encara més accentuat, els equívocs i els embolics succeeixen als inevitables canvis de persones; la troca s'embolica fins al desenllaç, que ningú no s'esperava. Per primera vegada damunt l'escena anglesa els personatges tendeixen al tipus i a la caricatura. Els trets s'exageren amb intenció. La intriga dona lloc a un seguit d'incidents còmics. Sembla com si l'autor hagués posat solament per l'alegria de caire íntim; la d'un tranquil *home* burgès, neguitejat per l'arribada de dos xitxarel·los. Res de desagradable o amarg. Fins i tot quan considerem les bufonades, tot roman simpàtic i atractiu. Allò que trobem més a faltar és precisament la tensió d'un conflicte, ni que fos còmic. En una serenitat semblant, el seguit d'equívocs esdevé el més important: l'heroïna es disfressa de criada, els amos de la casa són presos per hostalers, la falsa alerta dels bandits imaginaris, el xoc clamorós de les susceptibilitats, la pau, en fi, tan fàcil de conquerir.

Sheridan

Ben diferent és la manera com Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) compona i tracta els seus temes. Tendeix a la comicitat en una sàtira sense indulgència, tot traient profit d'invençons escèniques escaients i talentoses que s'estalonen en afirmacions morals, sobre judicis que denuncien les febleses de la societat i les exposen al ridícul. *The Rivals* (Els rivals, 1775), *The School for Scandal* (L'escola de la maldiença, 1777) i *The Critic, or A Tragedy Rehearsed* (El crític, o la tragèdia en repetició, 1779) acaren les maneres i les formes de la vida social, tractades amb precisió, tal com s'establien en aquell moment en què l'aristocràcia i les capes superiors de la burgesia tendien a confondre's. Ridiculitzant-les sense mesura ni terme mig, Sheridan fendeix en totes direccions; no s'està de res, però tampoc no té res per proposar. El món que descriu és moralment podrit i de primer obeeix al vici de la hipocresia. La llengua de Sheridan és seca, realista,

directa; l'acció és ràpida i concisa, sobretot a *L'escola de la maldiença*, en mostrar els salons de la *bigby life* on campen la xafarderia, la frivolitat dels comportaments i la futilesa de les aventures en un món on l'absència d'ideals es tradueix per la mesquinesa dels apetits i l'estretor de les aspiracions. Encara que la fi sigui feliç, tot i que la famosa escena entorn d'un paravent (involuntari símbol de la màscara social) suscita la hilaritat, el pessimisme de Sheridan no troba sortida. De la mateixa manera que l'estil no permet cap abandó fins al desenllaç, convencional, on se'ns recorda que aquestes xerrameques i aquests conflictes d'egoïsmes sòrdids s'enquaden en una representació, en un divertiment que és la fi principal, allò que tanca la porta a eventuais deduccions. Els herois de la comèdia —lady Treazle, coqueta i egocèntrica; Charles Surface, trapella i lleuger; lady Snerwell, per a qui la calúnnia és un exutori— escapen a l'esquematisme de la convenció. Manifesten una naturalesa prou típica i coherent perquè representen, amb el seu comportament, l'atmosfera psicològica dels salons, en tota la seva vacuïtat.

El crític fustiga durament el món del teatre i els seus hàbits, i exalta la imbecilitat sense remissió i el ridícul dels seus membres. Assistim als assaigs d'una obra deguda a Puff, que si l'hem de creure, és un autor genial. Puff personifica la baixesa presumptuosa, la hipocresia, la impudícia en la sobrestimació d'un mateix, a despit de tota aparença en sentit contrari. El seu personatge arreplega els vicis, naturalment secrets, d'una existència que condiona la lluita al si d'un ambient, d'una societat, d'una època, amb la sola finalitat d'afirmar-se amb l'ajut de qualsevol mitjà, d'evitar l'exclusió i l'oblit.

Aquesta denúncia de Sheridan, que de vegades frega el cinisme, de tant com es prohibeix tota referència a un sistema de valors morals, justament, gràcies a aquesta coherència, toca el viu amb vigor teatral, clou el cicle encetat dos segles abans. La nació anglesa ha arribat al cim del seu poder i aquesta situació porta els medis dirigents a considerar amb consciència d'ells mateixos el món que han bastit, el món on viuen i d'on extreuen l'energia. En el decurs d'aquest període, la revolució francesa es trobarà sovint en la necessitat de prendre exemple d'ells. Sense voler, Puff ironitza: «Som, si o no, en un país lliure? Déu em guardi, de fer discriminacions esclavistes i atribuir les frases més belles solament als personatges de més amunt».

En la complexa evolució de la civilització insular, el teatre ocupà un lloc legítim i de vegades important, afavorit especialment per les harmonioses situacions (el vers blanc, per exemple) que permeteren una fusió entre literatura i teatre.

EL ROMANTICISME

El moviment romàntic a Alemanya

Per a un repertori nacional

Els ensenyaments de Lessing, amb la *Dramatúrgia d'Hamburg*, van portar el teatre alemany a organitzar-se racionalment i de manera reflexiva de tal manera que, de mica en mica, es féu clara la necessitat de comptar amb un repertori nacional i de renunciar a l'èxit fàcil que representaven els autors francesos. La reforma de les companyies itinerants i dels seus muntatges, deguda sobretot a Friederike Karoline Neuber (1697-1760), menà els conjunts teatrals més importants a oferir més d'una veritable manifestació de cultura, afavorida també per l'embranchida creadora dels nous escriptors romàntics. Alhora, les companyies es fixen, com ja havia succeït a Hamburg de 1741 ençà, amb Schönemann, després a Dresde, amb Kale, a Leipzig i a Munich. Ben aviat van aixecar-se teatres permanents, construïts amb diners públics. El primer Hoftheater (Teatre Reial) és probablement el de Gotha, confiat el 1775 a la direcció artística d'Ekhof. Segueixen ben aviat el Hof und Nationaltheater de Viena, construït per ordre de Josep II; el 1777 el teatre de Mannheim que s'obre sota la direcció de Dalhberg, el de Lübeck el 1779, els de Berlin i Weimar el 1786.

La funció dels teatres públics resultà determinant, tant en el pla de les realitzacions escèniques com en el dels estímuls per als autors. Bastí evocar la col·laboració (que durà més de deu anys) entre Goethe i Schiller. Seguint una tendència segurament específica de l'esperit alemany, els organismes teatrals suscitaron una tenaç afecció per tot allò que, en el terreny espiritual, pertany com a propi a la nació germànica; i això, amb una continuïtat i una vitalitat que duraran una part del segle XIX, fins i tot quan el nivell

de la producció s'afebleixi en relació a les molt nombroses temptatives i a les obres fonamentals que el gran moviment romàntic havia donat a la llum.

Per aquest moviment, l'expressió dramàtica representa no solament el terme definit de la creació literària, sinó també el lloc ideal on el poeta troba infinites possibilitats per a l'expansió de la seva paraula que, sobre l'escena, es fan vida al si d'una nova comunitat. Ja n'està ben fet del poeta de companyia: pas a la imaginació alliberada, que troba en l'escena el mitjà d'expressió ideal, i ja no un fi. Les taules tornen a esdevenir el gran teatre del món, aquest cop encara més lliure de tota servitud tècnica o ideològica.

El moviment romàntic proposa a l'autor una tasca que transcendeix els límits del seu instrument, l'escenari del teatre, eixamplant-li fins a l'infinit els horitzons. Les aspiracions topen, tot i així, amb una íntima condescendència envers algunes convencions. Hom busca alliberar-se, però és ben possible que manqui una base suficient de seguretat. Així, moltes vegades el tità cova el filisteu, la revolta amaga la necessitat d'un ordre a què sotmetre's, el sarcasme no és res més que la necessitat de justificar-se. Però, dins aquests límits, el drama de la nació alemanya troba a vegades sobre l'escenari una manifestació autèntica, en la sinceritat de l'expressió i en el sentiment tràgic.

El redescobriments de Shakespeare, la lectura del seu teatre, la difusió de traduccions (les de Schlegel seran clàssiques) resulten determinants i proposen un model ideal als joves que van néixer cap a la meitat del segle XVIII i que lluitaren per una renovació de l'art i del món. La llibertat, la irregularitat, el torrent impetuós de l'univers shakespearà defineixen els *Stürmer und Dränger*, com van començar a definir-se després del drama de Friederich Maximilian Klingler, *Sturm und Drang* (Tempestat i passions, 1777). En realitat, el drama de Klingler (1732-1851) s'escrigué sis anys després que Goethe hagués començat el seu *Goetz* (1771). Hom no pot, doncs, considerar-la una obra representativa del moviment, per tal com s'integra en un conjunt que va de *Goetz* a *Els bandits* de Schiller. Deu la fortuna sobretot al títol, que d'una manera pintoresca resumeix l'estat d'ànim dels joves escriptors. L'obra posseeix una importància històrica real, per bé que en el pla artístic resulti fluixa: l'estil i la psicologia són sumaris. Porta a les últimes conseqüències la fusió, o, millor dit, la confusió, entre elements literaris xocants i l'actualitat (de Shakespeare a la novel·la negra anglesa que s'escampava aleshores). És un efecte grotesc, però més sovint involuntari que fet a posta. En la intriga encabdellada, teixida de venjances i d'horribles i d'inesperats retrobaments, dominen especialment els designis patètics i estranys dels herois, d'entre els quals Wild pot considerar-se la veu de l'autor. Amb aquest drama, tenim un testimoniatge significatiu del moment històric i psicològic, de les seves esperances, dels seus desigs, de les necessitats preemptòries de llibertat interior, contra la fortalesa de les velles

inhibicions. Hom hi veu néixer la concepció del Tità i la d'una creació poètica sol·licitada per un diable interior, abocat a una missió demiúrgica.

Goetz, que és anterior a *Sturm und Drang*, però que fou representada més tard, és l'obra d'un esperit lúcid, escrita en un estil net, dirigit a finalitats implícites. Però també té límits, podríem dir culturalistes, pel fet que solament aplica dades culturals. Entusiasmat per Shakespeare després de la revelació que el seu mestre Herder li n'havia fet a la universitat d'Estrasburg (fent-li copsar també el sentit creador de la història), Goethe segueix l'exemple dels drames històrics shakespeareans portant a l'escenari la vida i les aventures del condottiero alemany Goetz von Berlichingen, que havia viscut en la primera meitat del segle XVI i que havia deixat una biografia manuscrita. En aquesta tragèdia, el jove estudiant mira de construir un personatge que la domina i l'afaiçona, en l'esperit del titanisme i de la rebel·lió que envaeix la nova generació i la porta a negar els freds camins del segle de les Llums. Allò que preval, malgrat tot, és l'atmosfera d'un cert univers recreat amb densitat. No són aliens a aquesta qualitat l'amplària i el pes dels esdeveniments històrics que suporten l'obra: la guerra dels Pagesos, primer gran moviment de caràcter igualitari en la història d'Europa. Des de molts punts de vista, aquest drama pogué passar, al seu temps, per revolucionari, per bé que la immaduresa li impedí aixecar un eco important en la vida teatral i en el públic. El seu autor l'anomenà una història dramatitzada, i en creà el gènere.

El 1782, pocs anys després de *Goetz* i *Sturm und Drang*, a punt d'esclatar la Revolució Francesa, Schiller va intervenir directament en el moment històric amb *Die Räuber* (Els bandits), tot desvetllant el sentit profund del seu país i portant-lo a una presa de consciència, a un referment moral. Acusat pel seu pèrfid germà, el jove hereu és bandejat del castell pairal. No li queda més remei que dedicar-se al banditatge. Al bosc, entre els bandits, troba la fraternitat i la grandesa d'esperit, mentre que en el castell triomfen la perfídia i la baixesa, embolcallades de privilegis aristocràtics. Schiller acusa el seu propi món, en nom d'una purificació que l'haurà de destruir. Amb ell, l'escenari esdevé una tribuna oberta a l'eloqüència dels sentiments nobles, de les lluites generoses, dels ideals que cal afirmar contra les hipocresies i els poders que els envileixen.

Entre els escriptors del període romàntic, de primer units en la invenció i l'orientació, ben aviat s'operarà un profund divorci. Per una bona part d'ells, l'esperit de revolta escau a la joventut i acabarà cedint el pas a certes visions on es troba la inspiració clàssica o es manifesta una integració en la societat, ben capaç de donar a l'obra d'art una immediata importància dins la vida del país. Dit altrament, les efusions i els desigs es transformen progressivament en una interpretació històrica de les tasques polítiques, la finalitat de les quals és respondre als sentiments estesos en les capes socials més dinàmiques i més cultivades, o millor encara, suscitar-los. D'altra

banda, fins i tot la vida privada d'aquest escriptors ens en forneix la prova. Klinger continua escrivint (novel·les filosòfiques segons el model francès) i esdevé una de les més altes autoritats militars de l'imperi rus. Schiller assimila els ensenyaments de Kant i dona al seu idealisme un contingut moral precís, recollint d'aquesta manera un dels més grans èxits teatrals de la seva època. Al mateix temps, els estudis històrics el menen a un model de tragèdia en les raons dels esdeveniments es reflecteixen imparcialment, tal com es dedueixen de l'acció de les personalitats i dels moviments que se'n fan càrrec: una conseqüència d'aquesta tendència és la trilogia de *Wallenstein*.

Quant a Ludwig Tieck, adapta els seus contes —*Ritter Blanbart* (El cavaller Barbablava, 1797), *Der gestiefelte Kater* (El gat amb botes, 1797), *Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack* (El príncep Zerbino o el viatge al bon gust, 1799)— al gust del públic alemany de l'època. S'inspira en Shakespeare i en Gozzi amb un subtil sentit del somieig fantàstic i una ironia penetrant. Per primera vegada, es qüestiona el mateix fet teatral: a *El gat amb botes*, l'espectacle i els autors són sotmesos a una severa crítica per part de personatges barrejats amb el públic.

Tenim, de l'altre costat, els eterns rebels, els maleïts, els desesperats, els visionaris: de Novalis a Wackenroder, de Hölderlin a Achim von Arnim, de Lenz a Kleist. La seva època no va entendre'ls. Molt sovint o van conèixer una fi tràgica o moriren joves. La societat alemanya de llavors féu poca atenció a les seves visions, inspirades d'altra part en l'universal.

El mateix Goethe, càlid admirador de tota activitat cultural, de vegades els prodigà ajut moral i material, però mai no entengué l'esperit que els animava; els enlluernava amb la seva fortuna sense recolzar-los a fons; el seu turment l'aclaparava sense convèncer-lo. En canvi, com ha demostrat Albert Béguin en la seva vasta obra *L'Ànima romàntica alemanya i el Somni*, bona part del moviment cultural europeu del nostre segle s'inspira en ells. Naturalment, l'activitat dramàtica no s'obria amb gaire facilitat a la seva visió, tan singulars i tancades per l'època. De tota manera, alguns van acostar-s'hi, per cert sense cap èxit: Achim von Arnim, Clemens Brentano, Friederich Schlegel, Zacharias Werner.

La figura patètica i humiliada de Jakob Michael Lenz (1751-1792), que transposa les pròpies experiències a les seves obres *Der Hofmeister* (El preceptor, 1774) i *Die Soldaten* (Els soldats, 1776), assenyalava la revolució romàntica els obstacles que cal vèncer: l'estructura i els costums d'una societat constituïda d'acord amb categories inamovibles, principis paralitzadors, normes medievals, per a la defensa de les castes que aixafen tots aquells que en són exclosos. A aquesta novetat fonamental cal afegir un realisme sec i ajustat, absolutament incompès a l'època, i redescobert avui (especialment per Brecht), pel seu valor d'investigació i crítica moral.

Die Appelmänner (Els Appelman, 1813), d'Achim von Arnim (1781-1831) evoca la màgia del quotidià.

Són sobretot projectes i esbossos de drames allò que millor caracteritza la major part dels escriptors romàntics: l'escenari es converteix per a ells en un lloc de somni, projectat sovint en un passat històric que es metamorfosja en llibertat d'imaginació, en esdevenidor imaginari. També aquí Goethe es deslliga de les seves experiències essencialment interioritzades. Portat a l'estudi de la natura i de la concreta realitat, desproveït de sentiment religiós, acara la vida quotidiana del teatre sigui, com veurem de seguida, com a realitzador i director de companyia, sigui per aclarir-ne les funcions i raó de ser espiritual. Tot explicant els anys de viatges i aprenentatges del seu personatge preferit, Wilhelm Meister, fa participar l'heroi en la vida d'una companyia ambulante i reflexionar sobre aquell inquietant germà espiritual que se li revela: Hamlet.

El moviment que, entre 1830 i 1848, clou l'època romàntica, Das Junge Deutschland (La jove Alemanya), posa una vegada més al servei del teatre la ironia i el realisme inspirats en Heinrich Heine. Dos dels principals representants van ser els dramaturgs Cristian Dietrich Grabbe (1801-1836) i Karl Gutzkow (1811-1878).

Goethe

Johann Wolfgang Goethe va néixer a Frankfurt del Main el 1749. Originari d'una família d'artesans de Turinga, però de pare jurista, el jove Goethe féu estudis de dret a Leipzig del 1765 al 1768, i a Estrasburg de 1770 al 1771. Alguns mesos de l'any següent treballà com a advocat a la Reichskammergericht (Cort Imperial de justícia) de Wetzlar. Consagrà els anys juvenils a l'estudi i a una confosa activitat literària, en la qual no podia mancar el teatre. Durant el primer període de Frankfurt, endemés d'una producció lírica de cert valor, encetà la creació dramàtica. Més tard, llençà al foc els manuscrits de les seves primeres obres. Durant l'estada a Leipzig, va escriure *Die Laune des Verliebten* (El caprici de l'amant) que és tal volta una de les millors il·lustracions de la pastoral alemanya. Els anys que passà a Estrasburg foren decisius quant a l'evolució del seu pensament i de la seva poètica. Féu amistat amb un grup de joves creadors d'intencions innovadores i aspiracions ardides. És aleshores quan comença per al nostre autor un intens període de descobertes espirituals, de participació en la vida pública, d'amors (Friederike Brion, Lili Schönemann). El 1776 entra al servei del duc de Saxònia, a Weimar, on assumeix el càrrec de conseller secret de legació. Viatja tot sovint per les muntanyes de l'Harz, atret per l'estudi de la geologia que li permet d'obtenir càrrecs en les mines de la regió, a més de l'administració dels camins del ducat i de la

comissió militar. El 1792, se l'ennobleix i hom li confia la direcció de les finances. La seva activitat burocràtica repercuteix de manera negativa sobre el seu treball creatiu, com reconeix ell mateix en una carta de 1782, però busca l'equilibri. Continua, a més, la redacció de *Wilhelm Meister*, que havia començat el 1777. Troba Charlotte von Stein, que li inspira *Ifigènia a Tàuride* i *Torquato Tasso*. El 1786 fa un viatge a Itàlia i s'atura llargament a Roma. Un segon viatge, el 1790, el porta a Venècia. L'experiència romana es reflecteix al seu *Viatge a Itàlia* i en la nova orientació que dona al seu treball, tant teatral com purament literari, que contínuament perfecciona refonent i reescrivint manuscrits. L'amor per Christiane Vulpius, amb qui no es casa fins el 1808, i la seva intimitat amb Schiller, que comença el 1794, li procuren una nova serenitat que el portarà a emprendre una obra d'intensa recerca especulativa sobre l'estètica.

El 1815, després del Congrés de Viena, quan el ducat de Saxònia es transforma en Gran Ducat, Goethe es converteix en ministre. Sis anys més tard, s'enamora d'una noia de disset anys, Ulrike von Levetzow.

En morir a Weimar el 1832, Goethe encara treballava en una segona part del *Faust*, obra començada seixanta anys abans, i marcada pel signe d'una joventut que, en nom de l'aspiració a l'absolut, pretenia eliminar tota regla i tota tanca. Al fil de successives elaboracions, *Faust* recollí plenament, en els aspectes formals i de contingut, l'aportació clàssica i l'exigència científica, racional. Però l'esperit de l'obra roman sempre fidel a l'alè creador que l'havia engendrada, amb rèpliques seques i essencials a l'*Urfaust* (1774-1775), en tant que visió que depassa tots els horitzons per tal d'assolir l'universal en el temps i l'espai, enllà de tota mesura i destinada per damunt de tot a un teatre ideal on les regles a l'ús no comptarien pas. Des de l'*Urfaust*, els personatges i les situacions estan determinades. El diàleg és d'una sobrietat rigorosa, sotmès a les exigències d'un positiu realisme, amb una directa relació amb l'experiència viscuda, i amb l'espectador. D'aquesta manera, la primera redacció constitueix ja una obra perfecta en les seves característiques; tant és així que sovint hom la representa com una peça a part. El Faust de la llegenda renaixentista, exiliat al llarg dels segles al teatre de titelles, es transformà, en la tragèdia de Marlowe, de xarlatà i fetiller en un savi tan delerós de conèixer i experimentar, que ja no es preocupa més de la salvació de la seva ànima, desafiant les amenaces del cristianisme. Goethe reprèn aquesta orientació i, en una vasta intriga, rica de personatges, d'episodis, d'idees i d'ambients, abraonant les seves experiències culturals i les de la vida viscuda, fonamenta una nova dialèctica entre Faust i Mephisto, a través de la qual l'individu és mesurat amb l'univers, l'instant amb l'eternitat, el finit amb l'infinít, la història amb la natura i el present. Símbol i personatge es fonen en una nova creació de virtuts vitalitzants.

En el teatre de Goethe hi ressonen els ecos més diversos, però remodela els materials, al ritme del desenvolupament progressiu de la seva personali-

tat creativa. En una primera fase, l'apassionada reminiscència de la dramàtúrgia shakespeariana s'afegeix a la moda dels «drames del destí», que s'escampà per tot Europa i forneix el més ric conjunt de materials als «melo». Aquests drames solien descriure aventures patètiques que, curiosament, recordaven els elisabetians menors. Havien sorgit del gènere lla-grimós i de la novel·la gòtica d'Ann Radcliffe, d'Horace Walpole, de M.G. Lewis. Els més singulars especimens van ser escrits per Heinrich Leopold Wagner, amb *Kindesmörderin* (L'infanticida, 1776), pròxim per l'estil i el tema a certes parts de l'*Urfaust*. Hom percaça la innocència, les ànimes perdudes es lliuren a les voluptuositats del mal.

Goethe aporta un seguit de desenvolupaments al moviment del *Sturm und Drang*. D'ençà de la concepció de *Goetz von Berlichingen*, el seu procés creador evoluciona a poc a poc vers una explícita interpretació dels homes i dels esdeveniments, tal com se'ns presenta a *Egmont* (1776). En aquest fresc grandios, l'alè romàntic dóna vida a un profund debat d'idees. En brollen noves concepcions de l'existència que s'expressen en la reivindicació de la llibertat moral i política, de la qual Goethe es fa testimoni i portaveu. A *Egmont*, Goethe es deixa atreure per la realitat individual de l'heroi i dels personatges que l'envolten, analitzats en tant que persones i no com a portadors de crisis històriques. Egmont dirigeix la revolta dels flamencs que volen deslliurar-se de la dominació espanyola. És condemnat a mort. Mentre espera l'execució, se li apareix la llibertat amb la fesomia d'una noia. En un delit líric que dóna sentit a tot el drama, Egmont li declara el seu amor, en nom del qual de grat sacrificarà la vida. *Egmont* inspirà a Beethoven una música per a l'escena, amb la cèlebre *Obertura* on ressonen els ideals de llibertat i justícia que animaran els grans moviments del segle XIX. Goethe proposa una visió dialèctica de les relacions entre l'individu i la nació, entre el poble i l'autoritat, entre l'estat i els governants: en sorgirà una figura heroica que personifica un destí històric.

Les primeres tragèdies de Goethe semblen acompanyar la naixença del *Faust* i, en cert sentit, la provoquen. Res no hi surt que *Faust* no hagi pogut recollir (per exemple, sobre el tema de la llibertat). En el decurs dels següents deu anys, Goethe escriví *Iphigenie auf Tauris* (Ifigènia a Tàuride, 1786) i la primera versió de *Torquato Tasso* (la versió definitiva data de 1805). Totes dues segueixen de prop l'elaboració faustiana i la seva saviesa. La primera s'inspira directament en el món clàssic i en la tragèdia grega, es relaciona en part amb la psicologia de Racine, en part amb consideracions que reflecteixen la visió del món tal com havia aparegut a Goethe a través del seu contacte amb aquella Grècia ideal que, per a la majoria dels romànics, era un lloc de pures determinacions interiors.

Torquato Tasso representa un esforç més nou i complex. En apariència, es tracta d'un drama de Cort, semblant punt per punt al que Goethe hagués perfectament pogut viure a Weimar, on la seva revolta contra la hipocresia

i el compromís (semblant al de Tasso) degué cedir el terreny a una saviesa funcionalment pessimista (encarnada en el personatge d'Antonio Montecatino). L'amor de Tasso per Leonora d'Este el porta a la follia, li impedeix d'adaptar-se al món tal com ens és donat. En aquest drama ressona la crida a la raó d'un Goethe olímpic, raó tan menyspreuada pels joves que, com Kleist, s'havien acostat al poeta i que no compartien el seu refús de tot extrem i tot desig irracional.

En realitat, Goethe exposa en el personatge del Tasso el propi conflicte amb el món, la dificultat d'existir en contradicció amb el seu ésser i d'adaptar-se a tantes coses que li són profundament estranyes. El Tasso experimenta l'angoixa del que és llançat sense cap raó al món, i viu contínuament arriscant els sentiments. Els versos de Goethe es despleguen solemnes i de vegades sentenciosos. Però, si gratem la superfície, hi descobrim un turment interior infinitament tràgic, com aquell dels personatges que evocarà Sören Kierkegaard. Les escenes més amargues i llòbregues del Tasso asseynalen l'aparició de les relacions entre l'especulació filosòfica i la recerca dramàtica, que caracteritzarà el teatre literari d'aquesta època fins els nostres dies (no és de cap manera per atzar que aquestes relacions precedeixen la industrialització de l'espectacle que el cinema i la televisió omplirà de noves funcions). En general, es tracta d'unes relacions de paral·lelisme o de vulgarització. En Goethe, i encara en els moments d'intuïció històrica, els dos mòbils —imaginació i especulació— troben una comunitat d'accents que ateny el conjunt de les veritats de l'esperit (cosa que solament actualitzaran els herois de Dostoievski).

La primera part del *Faust* s'escriví de 1774 a 1808, la segona de 1808 a 1831.

A l'hora d'establir l'heroi, Goethe no s'allunya pas gaire de la tradició: d'un bon començament, el seu Faust se'ns mostra àvid de saber, disposat a tot per fer recular els límits del seu coneixement. De la mateixa manera, Mefistòfeles no recula davant cap estratagema per tal d'esclavitzar l'ànima humana. Naturalment, tot al llarg de l'acció, veurem els dos pols aprofundint aquesta simbiosi i el seu conflicte, adquirint gradualment una complexa significança, tant en el pla psicològic com en el pla moral i metafísic.

L'episodi Faust-Margarida, que per a l'espectador inadvertit, sembla constituir el motiu central del primer *Faust*, a l'*Urfaust* apareixia ja ben cisellat. Aquest episodi és de tot punt nou en la llegenda faustiana, però no en la producció dramàtica de llavors. És clar, en Goethe, la finalitat és ben diferent: refà el camí de la innocència que vetlla el saber, per la set d'encara més coneixement. Faust també vol posseir la innocència, i naturalmet Mefisto, amb els seus embotics, reïx a lliurar-la-hi.

Tot al llarg del primer *Faust*, va perfilant-se l'enfrontament entre Faust i Mefisto. Faust està decidit a arriscar-ho tot, ja que el diable li ofereix la possibilitat d'abraonar l'infinita experiència de la vida. Mefisto, al contra-

ri, se sent en l'obligació de descobrir-li la relativitat i fragilitat de tot bé. Faust manifesta una profunda confiança en allò que pot oferir-li l'existència. Amb una ironia de vegades grollera, Mefisto li fa percebre la il·lusió, nodrida solament d'esperances, per molt lligada que romangui a imatges concretes. Naturalment, Faust quedarà decebut, i esperarà debades poder-se dir: «atura't, ets bell». Segons el pacte, és tot just llavors quan haurà de cedir l'ànima al diable. Mefisto el jurja incapaç de comprendre i copsar el Tot, però Faust no es cansa mai de demanar-li noves experiències, d'arriscar-se en vies noves. Això no obstant, Margarida cau víctima d'aquesta set inextingible, que no pot aturar-se ni davant el sacrifici d'una noietia. Faust haurà viscut les experiències de la cova d'Auerbach sense satisfacció, amb una banda de companys joiosos, i de la nit de Walpurgis, entre les bruixes, els follets i els fantasmes, amb aquell intermedi serè, inspirat en Shakespeare: «el somni de la nit de Walpurgis».

El segon *Faust* abandona qualsevol estructura teatral, tota progressió, tota tensió dramàtica; és un vast poema parlat. Tot un fresc de la civilització humana. Faust obté de Mefisto que faci reviure per a ell el món medieval i el de l'antiguitat clàssica. Les aparicions es fan cada cop més vastes, fantasmagòriques, atapeïdes. Faust vol anar fins al regne de les Mares, és a dir, de les essències originals que engendraren la humanitat. Tornen el temes de l'alquímia, i hom veu néixer el llargament esperat *homunculus*. Aquesta vegada, la nit de Walpurgis presenta figures de la humanitat pagana tal com han estat somniades i imaginades. A la fi avança Elena, símbol de la bellesa ideal, aspiració infinita de Faust. Del seu amor naixerà Euforió, en el clima encisador d'una nova Arcàdia. Euforió es fa gran i en pocs instants pren forma d'home, perfecte d'enteniment i de cos. Salta al cel i es dissol talment un meteor. Elena, esperit celeste, també desapareix. Però Faust no se sent satisfet d'haver entès la història de l'home en el seu desenvolupament esplèndid i solemne. Al servei de l'Emperador, Faust obté, amb l'ajut del diable, una victòria decisiva. En recompensa li cedeixen una gran landa desolada, un aiguamoll. Aquesta vegada, Faust demana a Mefisto que l'ajudi a assecar les maresmes, per tal que els homes puguin treballar-hi i construir-hi, desterrant la penúria, les culpes, els neguits i la misèria, personificades per quatre dones de gris. El terreny és eixarmat pels servidors de Mefisto. Faust constata de quina manera aquesta vegada la seva obra és profitosa. Sobre una terra d'ara endavant fèrtil els homes podran treballar i gaudir-ne els fruits, un nou paradís podrà néixer. Enfront de les perspectives que se li obren, davant l'horitzó sempre nou d'una humanitat vigorosa i activa, pot a la fi sentir-se satisfet de l'instant. Mefisto haurà, doncs, de prendre possessió de la seva ànima, però els poders celestials intervenen per salvar-lo i justificar-li l'existència. D'aquesta manera, Goethe ens dibuixa l'aventura de tot el gènere humà, amb els seus cicles històrics i el progrés cap a una consciència de si que el convertirà en

amo del seu destí, fent-li avinent el sentit de la divinitat, per bé que no pugui assolir l'acompliment, la perfecció de la hipòstasi, de la idea. El segon *Faust* s'enriqueix amb un pensament i una imaginació que li confeixen un dens lirisme. Solament un públic que hagi llegit ja el text pot comprendre'n, al teatre, l'abast.

Aquests darrers decennis, és a Gustav Gründgens a qui devem la més fidel i profunda interpretació del primer *Faust* (per bé que cap a la fi de la seva vida hi empeltés certes audàcies de caire modernista) i, en algunes excepcionals circumstàncies, del segon. A més d'aquests muntatges, Gründgens interpretà en la seva joventut el personatge de Faust i més tard el de Mefisto.

En el pla de la crítica, hom no pot deixar de seguir l'exègesi de Friedrich Gundolf qui, en la seva gran obra, *Goethe* (1916), relacionà l'art amb els desenvolupaments filosòfics post-romàntics i post-nietzscheans (cal no perdre de vista que les concepcions de Goethe naixen relacionades amb les recerques d'Immanuel Kant i amb les seves conseqüències sobre el primer idealisme). Les perspectives que obrí Lukacs, en nom d'una representació realista i objectiva, també tenen un fonament, si tenim en compte que Goethe era ferit de les ciències, un funcionari ben dotat per la política, en fi, un atent observador de la realitat de cada dia, de la vida humana en allò que té de més autèntic.

El poema de Dante Alighieri, creat per descriure un món bastit en nom de la civilització cristiana, era una *comèdia*, en el sentit de representació. *Faust* també neix al si d'una època en eclosió, aquesta vegada en nom d'una nova civilització científica amb totes les possibilitats d'enderrocar el vell món. Ni la *Divina Comèdia* ni *Faust* menystenen el revés còmic i grotesc del món que es disposen a pintar. Amb els seus plans tan geomètrics, una bona dosi de voluntarisme traïx totes dues obres. A les tragèdies d'Esquil i de Sòfocles, la unitat entre el públic i l'escenari, entre els que representen i els que són representats, és plenament realitzada per mitjà del mite. A Dante i Goethe s'hi reflecteix una crisi, un perill de malenès, l'aspecte positiu d'un trencament. Tot depassant el mite podem dirigir-nos vers horitzons més amplis.

Faust, considerat en la seva totalitat —en efecte, hom no pot dissociar les dues parts, com és habitual al teatre— designa, d'un cantó, fins a l'íntim turment dels herois, la impossibilitat d'arribar a una comunitat social al si de la qual la comunicació fóra directa i natural com a la societat grega; de l'altre, reïx a descriure una corba indefinida, a refer el camí de tota la humanitat, del seu passat i futur. En el primer cas, l'obra rep els efectes negatius de les ideologies que s'encomanen al cristianisme. En el segon, adquireix, no segurament l'alè de la profecia, sinó la lúcida saviesa de l'investigador, a la Vinci, que tant sap caminar pel regne de la Utopia per preparar-se a realitzar-la; com sap remuntar-se al regne de les Mares i reprendre el contacte amb les essències primeres i unir-se de bell nou a la bellesa d'Elena.

Qualsevol hegemonia és saccejada amb força. El món pagà i el cristià es veuen confrontats, jutjats. La síntesi dialèctica, que s'opera després de dos mil·lenaris d'història, constitueix la superació definitiva, la prefiguració de l'esdevenidor. A més, Goethe és clarament conscient de les contradiccions socials. El seu món imaginari poua dins la psicologia quotidiana i la defineix com un mite. En la marxa tumultuosa del seu heroi, en les seves necessitats, en els seus recursos, Goethe ha sabut mostrar amb profunditat el curs històric de la humanitat, donar-ne una projecció ideal, un itinerari positiu.

Cal no oblidar la contribució de Goethe al teatre alemany com a realitzador i director. En aquest aspecte, Weimar li fou d'una utilitat decisiva. Hi havia arribat el 1775, gairebé sense cap pràctica teatral; ben aviat li pertocà assumir la responsabilitat d'organitzar un teatre: el que el duc de Saxònia volgué crear a la seva capital el 1791. Aquest nou encàrrec limità considerablement l'activitat científica de Goethe. Un any després, ja va poder muntar el *Don Carlos* de Schiller. En els vint-i-sis anys que s'estigué al capdavant del Teatre de l'Estat de Weimar, Goethe féu representar un amplíssim repertori de comèdies, melodrames i ballets. Vessà en forma teòrica als seus principis —diguem-ne així— sobre la realització, al llarg de les lliçons d'interpretació que donà a P. A. Wolf i a Franz Grüner. Eckermann va recollir-les amb el títol de *Regeln für Schauspieler* (Regles per als actors, 1803). Després d'un breu preàmbul —«L'art de l'actor consisteix en la paraula i el moviment»—, les noranta-una regles es distribueixen en diversos capítols: *Dialecte, Dicció, Recitació i declamació, Posició i moviments del cos sobre l'escena, Posició i moviments de les mans i els braços, Mímica, Durant les repeticions, Mals hàbits que cal evitar, Comportament de l'actor en la vida comuna, Posicions i grups sobre l'escena*. Gairebé sempre ens veiem limitats a una didàctica il·lustrada, fonamentada en l'hàbit del treball i l'experiència directa de l'escena. Goethe va sentir-se especialment atret pels secrets de la tècnica.

També va escriure Goethe obres psicològiques, les ambicions de les quals va limitar voluntàriament al treball artesanal: *Clavigo* (1774), *Stella* (1776), *Die natürliche Tochter* (La filla natural, 1803). Hi trobem un bon domini del diàleg, capacitat d'interessar i divertir, a través d'una incisiva anàlisi dels personatges i l'actualitat dels problemes tractats. Ens trobem en els dominis de la comèdia seriosa.

Schiller

Johan Christoph Friederich von Schiller neix a Marbach, l'any 1759, d'una família de tradició militar. Fou dirigit cap a la carrera de les armes, però ben aviat es deixà atreure per altres centres d'interès. Estudia dret i

medicina, per de seguida consagrar-se a la literatura, influït pels clàssics alemanys i els contemporanis que l'introdueixen en l'òrbita del *Sturm und Drang*. Els seus versos de joventut van ser publicats el 1782, a un almanac.

Els bandits, drama escrit entre el 1777 i 1780, es representà a Mannheim l'any 1782, amb gran èxit.

El 1783, Schiller fou nomenat *Dramaturg* al Hoftheater de Mannheim. Funda la revista *Rheinische Thalia*. Professor a Iena, es casa amb Charlotte von Lengefeld el 1790. Un any després, el duc del Holstein i el comte Schiimmelmann li asseguren una pensió de tres anys. El 1794 coneix Goethe. Verificant una comunió espiritual per mitjà d'un intercanvi d'idees sobre la forma i les lleis de la poesia, el Schiller autor i el Goethe director obraran en un mateix esperit de 1794 a 1804. El 1795 Schiller publica la revista *Die Horen*. Quatre anys més tard s'establirà definitivament a Weimar, on morirà el 1805, mentre treballava en la tragèdia *Demetrius*, de la qual tot just deixà l'esbós dels dos primers actes.

Aquells anys els escenaris acollien els drames romàntics, encara que no sense perplexitats i si s'esqueia. El públic alemany preferia de lluny les comedietes d'August von Kotzebue (1761-1819) i els seus drames llagrimosos. Després de l'experiència de *Els bandits*, que obtingué un cert èxit, mercès sobretot a un sentit del dramàtic impetuós fins a l'excés, Schiller va recórrer, altra volta, segons l'exemple de Shakespeare, a la tragèdia històrica en vers, abandonant aquella vena polèmica contra les hegemonies del seu temps, a què s'havia consagrat de jove. La tria es manifestà venturosa en relació a l'evolució del públic, i d'aleshores ençà, Schiller va gaudir d'un gran favor.

Intrigues i personatges inspirats en esdeveniments històrics, a vegades considerats a la llum de les llegendes, escauen tant als paradigmes morals de l'autor com al seu talent de versificador de diàlegs. Cal afegir, encara, el sentit de la construcció teatral, la presentació de l'heroi sota d'aspectes que sedueixen l'espectador. Esperit penetrat de sentiments generosos, Schiller dibuixa, doncs, figures ideals, entre l'emfàtic i el patetisme.

Die Braut von Messina (La núvia de Messina, 1782) i *Die Verschwörung des Fiesco* (La conjura de Fiesco, 1783) són les primeres provatures en aquest sentit. Temptatives incertes, és cert, massa dominades i motivades per les intencions i el sistema moral que Schiller basteix sota la influència de les noves concepcions filosòfiques, en nom d'una ètica pròpia del món que neix de la revolució francesa i les guerres napoleòniques. De la mateixa manera que Alfieri a Itàlia, però d'acord amb una visió més ampla i rica de ferments, amb més vigor teatral i una major capacitat de trasbalsar l'ànima del públic a través d'una eloqüència apassionada, Schiller es proposa una tasca educativa (qui sap si didàctica): fer avançar la nació cap a una presa de consciència que li alliberaria l'esperit de cadenes confessionals i autocràtiques.

Amb *Don Carlos* (1784), l'art de l'autor dramàtic ha assolit la maduresa.

També hi és molt clara la concepció que, a partir de l'imperatiu categòric kantian, personificat en el marquès de Posa, mena vers una vehement aspiració a la llibertat, que explica una cenyida acció dramàtica. La visió de Schiller s'ha clarificat i ha pres cos el seu sentit del teatre; cosa que li permet d'ajustar discurs i funció. Avui aquest drama ens pot semblar, encara que allà, arravatat i redundant. Però en aquells moments exercia un poder de penetració directa, per tal com es nodria de «conceptes simbòlics que ocupen el lloc de l'objecte en la mateixa mesura que aqueix no pertany a la veritable esfera artística dels poetes i no és possible representar-lo, solament suggerir-lo de tal manera que s'acosti a la música i a l'òpera», com explica el mateix Schiller. Certament, no s'estava de voler i saber crear una art poètica personal. Però sovint, aquest propòsit envaïa amb massa exuberància la seva visió escènica dels esdeveniments i de les psicologies, encara que la maduresa de les seves opcions estètiques el justificui. Naturalment, Schiller aconsegueix millor el seu objectiu quan els personatges, en comptes d'al·legòrics (ni que fos en un quadre històric), pertanyen a la realitat concreta on es debaten les passions que, en el nostre autor, van sempre plegades amb una gran elevació d'idees.

Luise Miller (1784) o *Kabale und Liebe* (Càbala i amor), com l'anomena Iffland, el seu intèrpret, oposa dues classes: l'aristocràcia i la burgesia. S'accentua allò positiu i dirigit cap al futur de les virtuts morals de les classes mitjanes i sobretot el que de lassitud i ensopiment s'acumula en l'aristocràcia que detenta un poder que tanmateix la corromp. D'uns quants segles ençà no havien mancat precedents d'aquesta opinió. Però Schiller és el primer a acarar el problema del traspàs de poders i hegemonia d'una classe a l'altra. Transcendeix d'aquesta forma la pura crítica de costums per edificar tot un món moral segons experiències concretes, de manera directa. La Cort que Schiller representa correspon a una Cort alemanya, identificable històricament. I l'atmosfera burgesa de la família Miller

amb el pare músic a l'orquestra municipal, la mare i Luise, filla única—pot identificar-se amb aquella al si de la qual va créixer Schiller. Al bell mig de la tragèdia, l'amor romàntic, passional, irrefrenable, que lliga el noble Ferdinand von Walter a la burgesa Luise Miller. També Schiller hagué de patir profundament a causa de la diferència social que el separava de la seva muller, Charlotte von Wolzogen. S'adonava perfectament de l'aposta històrica que la seva tragèdia contenia, ja que, abans fins i tot d'escriure-la, havia afirmat en un discurs sobre el teatre alemany: «quan els diners engeguen la justícia i el vici s'assadolla de riquesa, quan els poderosos pels seus crims es capbussen en la llicència i el respecte humà detura el braç de l'autoritat, el teatre branda el glavi i la balança per tal de foragitar el vici del tribunal dels horrors». Ferdinand és el fill d'un noble president del consell de ministres per l'engany i la infàmia. Aquest no veu de bon ull l'idil·li del seu fill i la petita burgesa Luise Miller. Vol acabar amb aquest

amor a tot preu, perquè pretén donar al seu fill un partit digne del rang que la seva família ha conquerit. Un altre obstacle pel seu amor és el sentiment que Lady Mildford, favorita del duc, encobeeix per Ferdinand, i que l'empeny als més variats enginys per tal de veure'l satisfet. Lady Mildford, amb trets de veritable noblesa, pertany a la cohort de cortesanes amb bon cor. Aprofita el seu ascendent sobre el duc per fer-li acomplir actes de justícia i substreure'l a la nefasta influència del president von Walter. Un cop ha constatat com és de pur i idealista l'amor que uneix Ferdinand a Luise, es retira del món i posa fi a la seva vida galant. Al capdavall, sabem que la seva relació amb el duc havia nat d'un gest generós del mateix duc, a qui ella correspon agraïda. Aquesta grandesa d'ànima contrasta amb la mesquinesa i baixesa del president von Walter i el seu secretari, una intriga del qual porta els amants al suïcidi. Aquesta mort desafia el món immoral i sense dignitat dels règims absolutistes. Amb els seu drama triomfa una nova concepció de la vida —positivament burgesa— que il·lustren el músic Miller i la seva filla Luise amb els seu comportament. Ni que sigui amb posicions a vegades massa definides i cridaneres, Schiller afirma sense embuts els valors del món burgès, que d'ara en endavant posseeix una precisa fesomia i una autonomia psicològica pròpia. A diferència de les tragèdies precedents, (*Els bandits*, *La conjura de Fiesc*), aquí l'estil resulta directe, simple, quasi despul·lat, realista (tot i algunes caigudes en el melodrama). Aquesta «tragèdia burgesa» es desenrotlla a la mateixa època en què va ser escrita, en un quadre autèntic i familiar al públic, entre personatges de la vida quotidiana. Schiller, tanmateix, no perseverarà en aquesta via, sinó que es deixarà captivar pels problemes que li planteegen les relacions morals tal com es desenvolupen entre els personatges històrics. Aquests se li havien aparegut al llarg d'investigacions històriques; ocuparan el seu esperit tot suscitant-li nous estats d'ànim. El tema de *Luise Miller* coneixeria un ample tractament algunes desenes d'anys més tard. Encara que ni Schiller mateix n'arribés a conèixer tot l'abast.

De *Maria Estuard* (1801), la seva tragèdia més popular i la que més sovint es representa, cal destacar sobretot, la força dels personatges i els conflictes. El lirisme melodiós de Schiller transmet a la intensa progressió dramàtica un gran poder emocional. Els personatges porten una existència autònoma que els dona realitat dins l'esperit de l'espectador alhora que institueix una ferma participació. Així neix, a bon començament del segle XIX, aquella relació afectiva immediata entre el públic i l'escenari, que podrà considerar-se una de les més singulars característiques del teatre a l'època burgesa. No es tracta ni del plaer del teatre de Cort ni la recerca, avui tan estesa, d'un debat intel·lectual, sinó la contemplació d'uns sentiments que es reflecteixen en la societat. El drama esdevindrà, igual que a l'òpera de Verdi i Wagner, un pol de la vida quotidiana.

Al llarg d'aquests mateixos anys, Schiller escriu la trilogia de *Wallenstein*

(1794-1799). En un seguit de tres obres dramàtiques —*Wallenstein Lager* (El campament de Wallenstein), *Die Piccolomini* (Els Piccolomini), *Wallenstein Tod* (La mort de Wallenstein)—, Schiller presenta un personatge històric que l'havia commogut durant el seu estudi de la guerra dels Trenta Anys (1618-1644), el duc de Wallenstein, en un moment decisiu de la seva vida. Condottiero de grans qualitats militars, Wallenstein es deixa temptar per la possibilitat de fornir-se un reialme tot separant Bohèmia de l'Imperi germànic, per compte del qual feia la guerra. Per tal d'aconseguir el seu objectiu confiava amb l'exèrcit, mercenari en gran part, que creu lliurat a la seva sola persona. L'emperador, assabentat d'aquestes vel·leïtats de revolta, li oposa el seu subaltern, comte Piccolomini. Tots dos complots es desenvolupen paral·lelament: el de Piccolomini per isolar Wallenstein, el de Wallenstein per tal d'obtenir el recolzament dels generals per al seu projecte, la primera etapa del qual és una aliança amb els adversaris suecs. Wallenstein, genial cap militar, és en canvi un polític feble i insegur, que no obra fins que no li arrossegueu, i víctima de la seva creença en l'astrologia. Serà assassinat amb traïdoria pels amics de Piccolomini. Aquest últim, al seu torn, veurà morir el seu fill únic Max, d'antuvi entusiasta de Wallenstein, més endavant decidit a combatre'l fins a la fi, quan descobreix la seva duplicitat. La intriga, atapeïda, s'anima amb un poderós ritme de conjunt, encara que els principals herois se'n destaquen amb netedat. Schiller serva l'objectivitat davant els fets, qualitat que li permet de donar-ne una versió equilibrada, que exposa els variats comportaments amb una clara lògica teatral. Tot i això, a aquest ample i poderós fresc li manca un buf interior que el vivifiqui i justifiqui tot un moviment escènic ben aparellat i calculat, desplaçant-lo en una perspectiva endreçada per tal de conferir-li una significació superior. I això encara que, en els dubtes del seu heroi perpètuament inquiet pel veredict de dels estels, Schiller semblava fer una pregunta angoixada sobre el destí de l'home, incapaç de veure-hi clar dins ell mateix.

Amb les tragèdies que segueixen, *Die Jungfrau von Orleans* (La donzella d'Orleans, 1801) i *Wilhelm Tell*, Schiller acarona el mite d'una nació ideal. El to resulta sovint retòric, entre el novel·lesc i el melodramàtic. La teatralitat i l'eloqüència són àridament fins en ells mateixos. El curs històric que havia encetat la interpretació de Schiller, no és aquí altra cosa que una font de recursos escènics.

Kleist, Hölderlin

La vida de Heinrich von Kleist és el mirall d'un esperit en permanent conflicte amb el món, l'agitació exterior del qual respon a turments

íntims. El lògic resultat fou una profunda crisi de depressió, deguda no-gens menys a la incomprensió que acompanyà la seva activitat.

Kleist neix a Frankfurt-am-Oder el 1777, l'any en què Schiller encetava la redacció de *Els bandits* i Goethe la de *Wilhelm Meister*. D'una família *Junker*, entra a la guàrdia de Potsdam, més per tradició familiar que no pas per convicció personal. Abandona l'exèrcit l'any 1799 per entrar a la Universitat, on estudia filosofia, matemàtiques i ciències polítiques, El 1801, al cap d'una estada a París on descobreix la *Crítica de la raó pura* així com obres de Rousseau, comença una vida nòmada. El 1803, hoste de Wieland a Weimar, coneix Goethe i Schiller. Per reacció, aquests contactes li esmol·len la tendència a la temeritat espiritual i als impulsos irracionals, desfermats. Entre 1804 i 1807 es converteix en redactor de la revista *Phöbus*. Dos anys més tard, és, juntament amb Adam Müller, director dels Berliner Abendblätter. La seva participació en la vida teatral alemanya es limita a una efímera col·laboració amb Goethe a *El càntir trencat*, representada el 1808. Els fracassos literaris, la fallida dels seus amors, després de la desgraciada unió amb Wilhelmine von Zenge, el porten al suïcidi. El 21 de novembre de 1811, es llença a les aigües del Wannsee, arrossegant en aquesta tràgica fi la seva última amiga, Henriette Vogel.

Allò que distingeix l'art de Heinrich von Kleist és un procés de reacció del tot oposat al de Schiller. Si aquest tendia a sotmetre les seves obres a ideals universals, que s'afirmaven a priori, Kleist afaïçona les pròpies emocions, portant-les a l'exasperació i deformant-les. Les presenta talment fruits o suggeriments de la imaginació, que punt per punt, però, revelen l'origen afectiu.

La seva vida errant, la recerca esmaperduda d'un *ubi consistam* sentimental lliga perfectament amb l'aventura turmentada de la seva activitat creadora. Arriba al suïcidi poc després d'haver pervingut, amb *El príncep de Homburg*, a una maduresa d'expressió, fins i tot a una certa serenor de visió. El món que l'envoltava i, malgrat una certa bona voluntat, el mateix Goethe, van refusar-li tota solidaritat, tot el recolzament que l'hagués pogut sostenir. La seva obra, així que avança, denota més i més aquesta incapacitat per fer-se acceptar, tal volta una manca de comprensió per part dels altres. El turment era tan i més dolorós perquè Kleist patia una impulsió escruixidora i volcànica a estimar, a crear i a imaginar. Aquesta passió romana, emperò, sense resposta, i això l'inhibia encara més. Tot i així, desvetllà unes fondàries de l'ànima que enlloc més no han trobat una tal força de veritat. Veritat dictada pel patiment sense parió d'una vida efervescent, tots els delits de la qual són reprimits i es giren, conseqüentment, contra un mateix. La dramaturgia kleistiana progressa a batzegades, pels més impensats camins, sense refusar cap experiència, però conservant sempre una profunda cohesió. Procedeix per explosions impetuoses i sobtades, tanmateix sublimades en la forma.

Kleist troba un tema ja formulat en termes de paroxisme: la llegenda de Pentisilea quan esquinça el cos d'Aquil·les, presa d'una febrosa passió amorosa. L'al·legoria transparent de l'arravatament amorós, els excessos del qual arruïnaran la individualitat de l'ésser estimat, afirma els drets imprescriptibles del Jo. *Pentisilea* (1808) ens és la forma extrema de la recerca kleistiana. La personificació de l'instint sexual arriba a una vitalitat incomparable, una embranzida feliçment incontrolada, reveladora, doncs. Al mateix temps, Kleist descriu un món imaginari complex —el de les amazzones— que porta la vida social envers ribes del tot diferents, que fonamenta l'existència sobre unes bases morals en tot oposades a les nostres, però plenament justificables (i reconeixem aquí una orientació que ha conegut amples tractaments en la imaginació del marquès de Sade). En aquest sentit, *Pentisilea* és l'exemple únic d'una sinceritat extrema, que ha aconseguit d'explicar-se cabalment i rica de reflexos i mil matisos.

Un altre exemple d'exasperació dels sentiments és el fragment de *Robert Guiskard, Herzog der Normänder* (Robert Guiscard, duc dels normands, 1807), on el tema de la pesta dona relleu olímpic als esforços de l'heroi, ell mateix malalt de mort, però disposat malgrat tot a aixecar-se del seu llit i llançar-se a la victòria.

La farsa en un acte: *Zerbrochener Krug* (El càntir trencat, 1803), definida com un «fresc pagà», una «naturalesa morta holandesa», escrita com un joc (Kleist estudià, en un lúcid assaig, el secret dels titelles i de l'espectacle), utilitza el quadre d'ambient per arribar, d'una manera ben particular, al grotesc, i a una comicitat no menys violenta que les intencions.

A *Hermanns Schlacht* (La batalla d'Arminius, 1808) l'ensorra el tema. La finalitat polèmica treu tota vida pròpia als personatges i els converteix en joguines d'intrigues mecàniques on regna una atmosfera històrica falsificada.

A *Kätchen von Heilbronn* (Caterina de Heilbronn, 1810) triomfen el deliri oníric, el sonambulisme, la força del meravellós que banya tota l'obra de Kleist com un tret profund i essencial, lligat a un íntim sentit del misteri. Els típics motius de la balada i la narració romàntica, l'Edat Mitjana considerada com el reialme de la fantasia, es tradueixen aquí en abandonament líric al servei d'una successió d'imatges, ara vagues, adés agitades, però sempre plenes de pathos. És la llegenda amb les coloraines del drama.

Fins a quin punt era conscient en Kleist la voluntat de constituir en discussió dramàtica el conflicte entre l'individu i el món, es desprèn amb evidència de la estudiada composició del *Prinz von Homburg* (El príncep de Homburg, 1811). El Gran Elector condemna a mort el príncep com a càstig per haver portat a cap una acció de guerra sense la seva autorització; però tot seguit es refia d'aquest noble guerrer i li demana que jutgi ell també els seus propis actes; i a la fi anul·la la condemna de si mateix que el jove, molt coratjosament havia decretat. Estesa al domini de la moral, la concepció idealista de l'individu, creador de la realitat, s'articula en una

estructura dramàtica d'un poderós dinamisme espectacular, on l'heroi romàntic, àrbitre del seu propi destí, s'erigeix en intèrpret d'un mite apte per atreure's les masses i proposar un ensenyament. L'expressió de les idees i la descripció realista dels personatges s'equilibren, de manera que la paràbola pren accents de veritat. A la força del tema s'afegeix la vitalitat dels protagonistes. Aquesta vegada, la forma és cenyida i severa. El lirisme tot just apareix en pinzellades breus i essencials. Tots els personatges, fins i tot els menys importants, són humans i absolutament versemblants; componen un quadre homogeni, harmoniós, amb peripècies ordenades en un seguit clar. A la llum dels esdeveniments històrics, aquesta exposició sobre el deure i l'heroisme adquireix un to profètic. La bellesa de les idees no amaga trampes perilloses. Naturalment, el drama no tingué gens d'èxit a la seva època. Rebutjat per aquest món, les obscuritats i abismes del qual havia tan lluminosament desvetllat, ignorat, irrisori en el seu deliri de visonari, Kleist es matà.

A les personalitats de qui acabem de descriure la vida i l'obra s'associa Friederich Hölderlin (1770-1843). Traduí l'*Antígona* de Sòfocles amb un deix solemne de misteri antic. En el poema dramàtic *Der Tod des Empedokles* (La mort d'Empèdocles, 1799), on inventa un món ideal d'aparença hel·lènica, la figura de l'heroi, el savi Empèdocles que assoleix el coneixement de les últimes veritats de l'univers, li és el torsimany d'investigacions profètiques sobre el destí de l'home enfrontat a la natura i la mort. Puresa i noblesa de visió fan d'aquesta peça un model inexhaurible.

Sota diversos aspectes, les obres romàntiques es troben a l'origen de bona part dels desenvolupaments experimentats pel teatre modern. D'un altre cantó, hom no pot dir que les exigències que afirmen i els horitzons que obrin hagin aconseguit completament d'expressar-se en termes definitius i del tot satisfactoris. Encara queda matèria per a nous processos de creació, que podrien fins i tot depassar els límits de la producció dramàtica cap a una major obertura celebrativa i ritual de l'espectacle.

A dir veritat, els «poemes dramàtics» d'aquest període surten dels límits de l'escena per accedir a la pura imaginació representativa, quasi fora de l'abast de l'intèrpret. Aquest fet ens situa davant de noves perspectives espirituals, que al seu torn porten en direcció a l'avenir i en un sentit de profunditat, tot creant noves dimensions psíquiques o, més aviat, descobrint-les.

Revolució i filosofia

El drama romàntic alemany certament reflecteix, com a símptoma d'una situació, aquest magma històric obscur i estratificat que en mig segle ha

esdevingut el poble alemany, sacsejat per la irrupció de la revolució francesa. Tot un conjunt de resultants històriques havien conduït a una de les estructures socials més variades i més contradictòries, en què els residus feudals es barrejaven amb complexos atàvics i amb l'empenta mercantilista de la burgesia. Friederich Gundolf ha captat aquest moviment: «Hom pensa amb tristesa en el destí alemany del poeta: el seu diable el fa malbé al lllindar de la terra promesa; veure el lllindar de la terra, i prou, en el mateix moment en què comença a sortir de la seva solitud volcànica i oprimida per trobar la comunitat, el poble, el món. Hölderlin és ferit de follia en el moment que li són revelats els déus del seu poble... Nietzsche, quan ha de gravar la nova llei, la nova taula de valors per mor de la qual ha trencat els antics... Goethe renuncia a Itàlia a la via del fi immediat i Kleist es mata per tal com no pot realitzar al si del seu poble, amb el seu poble, el seu Jo absolut. No es tracta, doncs, més que de formes diverses de la mateixa fatalitat alemanya: transformar el món amb el Jo immediat, que a cap altre poble no creix més solitari, més insociablement ric i nodrit de si. El jove Luter, el jove Goethe i el jove Schiller volgueren la mateixa cosa, o obscurament experimentaren la mateixa necessitat que Hölderlin, Nietzsche, Kleist: cada vegada l'*ibbris* titànic, el Jo adversari dels déus i de les potències, acaba en el compromís o en l'autodestrucció».

Aquells mateixos anys, el moviment romàntic es desenvolupa a l'ensembe que el de la filosofia idealista. De Herder a Hegel, el mestratge filosòfic es mantindrà, ara sota la inspiració dels poetes, suava inspirant-los; i el marxisme no trigarà gaire a aparèixer. L'esforç de creació d'aquestes poques desenes d'anys imprimeix una marca decisiva a la humanitat; i, això no obstant, a un segle de distància, menarà el país que l'ha sostingut a una sèrie de catàstrofes morals i materials. Els esdeveniments històrics ens deixen percebre com en eco els accents desesperats i reveladors dels poetes. En mostrar-se, aquests últims no van ser aollits gaire favorablement i, fins i tot un segle més tard, just amb prou feines s'introdueixen dins el comerç quotidià. La nostra civilització no ha reeixit a englobar-los, a comprendre's a través seu. Aquesta discordança que Gundolf observa en el poble alemany, pot ser generalitzada sense gaire dificultat, i ens ofereix matèria de reflexió abundosa sobre la història de la nostra època.

Goethe i Kleist, Lenz i Büchner afaïonen en els seus drames una matriu, al capdavant erma: és la temptativa de fornir un espectacle coherent amb la nova religió civil, l'exigència i la natura de la qual es revelen inevitables. És en el cos dels seus espectacles on elaboren els principis, tot creant i vulgaritzant d'un sol cop: amb ells, el drama esdevé quelcom de demiúrgic perquè no arriba a una solució ben definida; i és així que denuncia, en si i en l'acolliment que hom li dispensa, la violenta contradicció que es perpetua en una societat com la nostra, entre vagues i mítiques creences, i un comportament que prova de justificar l'útil per l'*estbos*. El dramaturg acom-

pleix un esforç voluntàriament per sota de les seves forces i, per això mateix, necessari en unes tals circumstàncies.

Büchner

La concepció i l'elaboració romàntica del fet teatral, alhora reeixides i forçades a l'esterilitat, són el testimoni d'un punt mort històric del coneixement, que s'ha transmès a les formes actuals de vida, mig errades, mig unilaterals. En aquest sentit, Georg Büchner (1812-1836) ens apareix com un cas típic.

Leonce und Lena (Leonci i Lena, 1836), no és altra cosa que una comèdia-faula, delicada i subtil.

Quant a *Dantons Tod* (La mort de Danton, 1835) i *Woyzeck*, ens porten de la fatalitat històrica a la fatalitat social. Per l'examen d'etingut d'un gir decisiu i de les seves circumstàncies, vistes en un context encara novel·lesc però que tendeix a transformar-se en judici crític, el dramaturg fa fruitar l'experiència científica (Büchner era naturalista) per determinar les conseqüències del pes d'un tal medi i condició social, i per fer-les repercutir, en la seva major força tràgica, en la consciència angoixada d'una víctima.

Tot just fets els divuit anys, Georg Büchner va tenir un paper decisiu en la revolució liberal, especialment amb la difusió d'un pamflet amb el títol de *Guerra als palaus, pau a les cabanes!*. Obsedit pel sentit del destí (tema recurrent en la dramaturgia romàntica alemanya), interroga la revolució francesa a *La mort de Danton* i, a *Woyzeck*, exposa l'amarga sort dels humils, del soldat de misèria.

Büchner havia tingut davant els ulls el certificat mèdico-legal del soldat i barber Johann-Christian Woyzeck, condemnat a mort per l'assassinat d'una vídua a ganivetades. Woyzeck havia declarat que unes potències obscures li havien fornit el ganivet i li havien ordenat de matar-la. El personatge de Woyzeck és al més baix de l'escala social. No importa qui pot disposar d'ell. El metge, el capità, el caporal. No és sinó un objecte. Ni té una personalitat per defensar. Ha de cedir sempre. Solament posseeix una cosa: la seva escassa família, Maria, jove que ell estima, i un nen. Però encara és massa per a ell. Va ser fatal que la seva dona es deixés atreure per la lluentor del seu superior directe, el caporal-major. Cedeix als seus compliments. Quan Woyzeck se n'adona, la resignació es transforma en revolta. Els presagis i les al·lucinacions del seu inconscient li guien les passes. Mata Maria i es nega dins el llac on ha llançat el cadàver. El nen roman orfe i sol, aperduat en un món hostil. La misèria, moral i material, és descrita amb un realisme sense embuts, en un seguit de seqüències breus, cada una

una passa cap a l'anorreament final. La construcció dramàtica segueix un ritme èpic. L'obra acaba en l'escena on el fill de Woyzeck, ignorant les noves, juga amb d'altres infants; va romandre inacabada, puix que l'autor morí en aquest moment, als vint-i-quatre anys. Hom pot pensar, malgrat tot, que es tracta d'una escena final. L'obra d'Alban Berg, que posa música fidelment a la part més valuosa del text de Büchner, acaba, legítimament en aquesta escena. *Woyzeck* és l'arquetip d'un nou gènere dramàtic. Dibuixa un personatge que coneixerà múltiples variacions. Avui ens és el pol de certs moviments, els més vius del teatre del nostre segle.

Influències del romanticisme en la civilització europea

Rússia

Ben aviat, Shakespeare i Schiller van cridar l'atenció de la joventut literària russa; i es compten entre les diverses fonts d'inspiració d'Alexandre Puixkin (1801-1837). Aquests dos autors el proveïren dels mitjans expressius que convenien a la importància de la seva obra; mitjans que ben aviat va saber manejar per crear-se'n d'autònoms. Cal, de tota manera remarcar que la personalitat de Puixkin s'inscriu d'una manera completament nova i característica en el quadre general del romanticisme europeu, sobretot pel que fa a les seves obres líriques i narratives.

La més important de les seves temptatives teatrals, *Boris Godunov* (1826), «història dramàtica —comèdia de la veritable calamitat sobevinguda a l'estat moscovita, del tsar Boris i de Gritxka Otrepiev— crònica de nombroses turbulències», revesteix una gran importància històrica (alhora que ha fornit matèria a l'òpera de Mussorgski); però hom no pot dir que es tracti d'una obra perfeta i orgànica. Puixkin es va inspirar manifestament en els drames històrics de Shakespeare, fins i tot en la factura exterior, una crònica dramatitzada, sense cap unitat de temps ni de lloc. Però els personatges no arriben a agafar un veritable relleu (tret d'alguns, secundaris, com Pimen). El desenvolupament no s'obre tampoc damunt cap perspectiva reveladora, encara que no hi manquin impulsos impetuosos, ni monòlegs que aprofundeixen les tensions psicològiques.

És en els drames menors (que Puixkin, pres per l'entusiasme creador, escrigué el 1830) on les seves qualitats dramàtiques van adquirir una carnadura pròpia. *Skupoï rytsar* (El cavaller avar), *Mozart i Salieri*, *Kammeny gost* (El convidat de pedra) i *Russalka* (L'ondina —llegenda dramatitzada que conta els amors d'un príncep amb una noia pobra) eclipsen les reminis-

cències literàries per la sinceritat de les motivacions, per l'amarg desesper dels herois. De la mateixa manera com *Boris Godunov* creava una nova visió dels segles obscurs que havien viscut els pobles eslaus, els petits drames basteixen aquesta anàlisi psicològica aguda que, en el futur, serà l'objecte de les grans creacions novel·listiques i dramàtiques.

La funció del teatre de Puixkin és sobretot iniciàtica. Encarregarà a Mikhail Lermontov (1814-1841), el seu fidel deixeble, d'escriure l'obra més típicament romàntica del drama rus: *Maskarad* (Un ball de màscares, 1835). La fatalitat domina la intriga i, per primera vegada personificada: és la figura del «desconegut». Aquest personatge al·legòric permet de representar-la amb gran violència expressiva a través de diversos conflictes passionals. Allò que es destaca amb evidència en aquesta obra, és la revolta moral contra la societat en què viuen els herois, víctimes de la baixesa moral que els envolta. Els drama és complex, tant en la forma com en el teixit psicològic i per un halo misteriós de ressonàncies metafísiques.

França

A París, el famós prefaci al drama històric *Cromwell* (publicat el 1827), de Victor Hugo, donà inici a la revolució teatral romàntica. Tot inspirant-se en Shakespeare i en els romàntics alemanys, proclamava el dret a una expressió alliberada de tota regla, fos aristotèlica o neoclàssica, tant per a la invenció com per a la forma. La primera representació d'*Hernani* (1830) marcà, a despit d'una molt viva oposició i de discussions inacabables, el triomf de la nova llibetat en el teatre. Aquesta renovació en el repertori es donà la mà amb una renovellada exigència en el terreny del decorat —que es confià al talent dels pintors— i amb més cura per al conjunt de la representació, més enllà dels primers actors. El moviment coincidia amb l'afirmació política de la burgesia i de llavors ençà, l'escenari ha esdevingut a París el centre de les transformacions i les anàlisis introspectives a les que la societat s'ha donat.

Així, doncs, durant un decenni, ressonen triomfals, en els teatres parisiens, les fanfares fúlgides de Victor Hugo, l'eco de les quals serien els refinaments elegíacs i sentimentals dels «capricis» de Musset (mentre hom ignora encara les innovacions subtilment iròniques de Mérimée).

Però és amb els drames d'Alexandre Dumas pare (1803-1870) que el públic parisenc comença a deixar-se corprendre per la impetuositat romàntica: *Henri III et sa Cour* (Enric III i la seva Cort, 1829), històrica; *Antony* (1831), actual, engendradora d'emocions fàcils.

Les passions virulentes, les intrigues melodramàtiques, els llargs monò-

legs dels herois, les fins tràgiques de *Cromwell*, *Hernani*, *Marion Delorme* (1831), *Le Roi s'amuse* (El rei es diverteix, 1837), *Ruy Blas* (1838), nodreixen les modes romàntiques més vistoses, i les polèmiques contra els residus i les tradicions, a vegades encara poderoses, del passat. Aquests drames de Victor Hugo (1803-1885) mantenen un caràcter unitari, amb moments més o menys reeixits, però dintre del quadre d'una fórmula comuna. El terrabastall de les passions hi és exposat amb un èmfasi que avui ens resulta involuntàriament còmic. La versificació es plega a una grandiloqüència de tribú, alternant-se amb prosaismes volguts. Els personatges ben rarament agafen una dimensió psicològica pròpia, perquè són només els portaveus de passions turmentades apel·lant, naturalment, fins a perdre l'alè, a la justícia i a la lluita contra el tirà. És necessari subratllar l'abast històric d'un fenomen que trobà un tal eco i suscità una tal moda? Tanmateix, es tracta tot just d'un episodi que sobreviurà damunt els escenaris i que, dins la mateixa obra de l'autor roman marginal, menor: un impuls i una recerca, més que una directa introspecció. Recentment hom ha redescobert, inclouent-les en els repertoris, certes obres còmiques d'Hugo.

La vena dramàtica d'Alfred Musset (1810-1857) es conjumina amb una gràcia maliciosa i subtil, que pertany a la tradició de Marivaux, amb temes i situacions de cap manera nous però que inscriu en un joc escènic d'una neta i original factura, que busca la seva definició en la nuca epigramàtica d'un proverbi: *On ne badine pas avec l'amour* (Amb l'amor no s'hi juga, 1834), *Le Chandelier* (El candeler, 1835), *Il ne faut jurer de rien* (No cal abjurar de res, 1836), *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (Una porta ha d'estar oberta o tancada, 1845). Musset juga amb unes veritats que no gosa revelar, malgrat les sentències del títols. En té prou amb fer-hi una referència facciosa, com un home de món que fa l'ullet. De vegades sap penetrar la intimitat d'un turment o un delit i seguir les petges de sentiments esbullats.

Amb els *Les Caprices de Marianne* (Els capricis de Marianne, 1833), Musset teixeix, sobre un rerafons il·luminista racional de crítica de les convencions socials, els fils d'un romanç llagrimós, de transparent i sensible lirisme, de subtil dibuix. L'abundor de les metàfores, i fin i tot el noms, són un eco de Shakespeare. L'atmosfera és la d'una Itàlia somniada, on esclaten els focs artificials de les passions i el joc cruel de les circumstàncies. Al tema leopardià de l'amor i la mort, Musset aporta la delicada configuració de veritats psicològiques amb subtils arabescs.

Lorenzaccio (1834) pretenia ser el resum de les aspiracions teatrals més grans de Musset. Hi trobem, el nom de Shakespeare, el vigor molt teatral de Dumas pare, el lirisme majestuós de Victor Hugo, la delicadesa del *Capricis*. Naturalment, l'heroi és un oprimint que reivindica la seva llibertat. La barreja resulta artificial i forçada, encara que no hi manqui un cert impuls generós, ni una eficàcia teatral que encara ara arriba al públic.

Chatterton (1835), d'Alfred de Vigny (1797-1863) ens ofereix d'una forma sòbria i pudorosa el llis mirall d'una ànima romàntica víctima del desesper; en conflicte amb el món, és incapaç de trobar ningú que la comprengui i la sostingui sense reserves.

Prosper Mérimée (1803-1870) havia escrit vuit peces curtes que publicà amb el títol general de *Théâtre de Clara Gazul* (1825), recorrent a una felicitat mistificació: Clara Gazul, jove escriptora espanyola, les hauria deixat inèdites! Aquestes obretes, i especialment *L'Occasion* (L'ocasió), es nodreixen d'un molt viu esperit satíric, volterrià, i de refinament espiritual en la tria dels temes així com en l'estil. La més coneguda —segurament perquè és la més brillant— és *La Carrosse du Saint-Sacrement* (La carrossa del Sant Sagrament), representada molt sovint en el segle XX. Els personatges i els seus conflictes, vistos en una perspectiva humorística, porten a un examen des-sencisat de la realitat psicològica i els costums.

Representativa d'una concepció jacobina i reivindicativa, d'una confiança en l'home i en el poble, *La Jacquerie* (La germania, 1828) és una obra essencialment narrativa: són molt rares les regles teatrals que respecta. En suma, es tracta d'un relat històric dialogat, on la interpretació moderna dels esdeveniments (que indirectament respon a concepcions proudhonianes) pren un relleu força particular. El que compta és l'audàcia i la grandesa de la temptativa, que fracassà i no tingué cap conseqüència immediata, però, pel seu propòsit de resseguir una *saga* tràgica a la manera realista, estava destinada a conèixer una ampla descendència. Aquí, el gènere dramàtic depassa per primera vegada el límits formals que fins aleshores l'havien caracteritzat, perquè assoleix l'amplària de l'epopeia, més enllà de qualsevol convenció o tradició. No és pas per atzar que *La germania* coincidí amb el desenvolupament de les primeres tendències socialistes i d'aquest nou sentit de la història que aplicaren a les seves primeres experiències revolucionàries. La correlació no és ben bé exacta; no és tampoc possible posar-ne la veritat en dubte.

Els grans poemes dramàtics que Romain Rolland (1866-1940) consagrà als temes i als personatges de la revolució francesa van venir a la llum a començaments d'aquest segle, però mantenen una concepció netament hugoniana i jacobina, fins el punt que, tot i procedint d'una altra tradició literària, presenten certs trets que els fa semblar anteriors a l'obra de Mérimée. Reflecteixen una visió dels esdeveniments històrics fonamentada en l'impuls dels sentiments i les personalitats, expressada amb la grandesa d'un fresc, amb una esclat de color. Romain Rolland aspira a la saviesa goethiana i el seu *Jean Christophe* repren el camí de *Wilhelm Meister*. En realitat, la seva ambició el capbussa en el simbolisme beethovenià, en el to èpic de *La llegenda dels segles*. Tot deixant-se portar per l'entusiasme que li comunica la tasca immensa, dibuixa la revolució francesa en tota la seva extesa, però amb l'esplendor mitològic de la llegenda. Sempre, amb l'es-

guard parat a l'endemà, Romain Rolland ha treballat de tot cor per l'avenir del teatre. Les seves epopeies històriques molt rarament han estat representades i de manera molt excepcional. I això encara hauríem de limitar-ho a *Danton*, muntat per Firmin Grémier, a París i al Zirkus de Max Reinhardt, a Berlín. Obres de trenta a cinquanta personatges generalment, amb una massa de figurants i de cors, exigeixen fins a vint-i-quatre canvis de decorat. Els teatres normals només amb moltes dificultats suporten la seva realització. *Robespierre*, acabat el 1939, clou el cicle, al cim del qual col·loca la figura de Gracchus Babeuf: Romain Rolland vol d'aquesta manera fer una al·lusió a la futura revolució soviètica, afirmar la marxa incommovible de la civilització. D'ençà dels *Cahiers de la Quinzaine* (Quaderns de la Quinzena) i *Le Théâtre du Peuple* (El teatre del poble) havia proposat una dramàturgja capaç d'aclarir i educar tota la comunitat. Els seus drames manifesten la voluntat de veure néixer un teatre on l'actor i l'espectador es fonen, provant d'obrir-se a les tasques de la humanitat.

Anglaterra

George Byron (1788-1824), amb *Manfred* (1817), i *Cain* (1821), Shelley (1792-1822), amb *The Cenci* (1818), escriviren poemes dramàtics dins l'esperit dels romàntics alemanys i en particular, de *Faust*; obres estilísticament perfectes i a vegades riques en pensament renovador. Aquests drames van ser i són encara representats ocasionalment; però les opcions dels seus autors han tingut força més incidència sobre la formació cultural que sobre la vida teatral.

Cain és l'exemple més net d'un esperit de revolta que la transposició dramàtica mitifica. *The Cenci* representa, amb èmfasi, però no sense aura poètica, una innocència femenina —que esdevindrà la benaurada Beatriu del prerafaelitès— enterbolida pel mal i capaç d'una revenja sense pietat; un nou mite, que es desenvoluparà fins arribar a la *vamp*.

Europa Central

El vienès Franz Grillparzer (1791-1892) intentà, en la seva vasta producció, donar un contingut romàntic a les formes i als mites clàssics; refeia així el camí fet per Goethe amb *Ifigènia a Tàuride*. A *Safo* (1818), i la trilogia *Das Golden Vlies* (El tussó d'or, 1822) i, amb una major coherència,

a *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Ones de la mar i de l'amor, 1831), Grillparzer usa el vers de manera melodiosa i dóna lliure curs a la imaginació, tot presentant-nos estats d'ànim sotraguejats per la passió amorosa, i personatges penetrats d'un sentiment d'indefinible nostàlgia i abandonó. La seva dramaturgia permet a la cultura vienesa d'adquirir una certa autonomia d'expressió que, entre la fi del segle i la primera guerra mundial, florirà en una enorme riquesa de pensament i d'expressió. Trobem a Grillparzer les constants sentimentals secretes de la *felix Austria*, que Robert Musil desvetllaria un segle més tard en el seu *L'home sense atributs*.

Dziady (Els avis, 1832), d'Adam Mickiewicz (1798-1855), vast poema dramàtic no pensat per a l'escena, es proposa d'establir les noves bases del pensament, de la civilització, del drama, del destí que determinaran la nació polonesa i el seu lloc en la història. Es compon de tres episodis independents. Els orígens són trets a llum a través de tradicions folklòriques relacionades amb el culte dels avantpassats i a la seva supervivència sota la forma d'esperits. L'amant desgraciat qua apareix en aquest episodi descriu, en un altre, les fases i la tragèdia del seu amor a través d'un turmentós col·loqui amb un vell sacerdot que havia estat el seu mestre. A l'episodi central, Mickiewicz es basa en la seva experiència personal —va viure exiliat a perpetuïtat— per tal de resseguir el procés a què sotmeten els invasors russos a un grup de patriotes, entre ells l'amant desgraciat, el qual se sent l'encarnació de la pàtria. Lança invectives contra Déu i els tirans que percaen Polònia. Un monjo, il·luminat per una revelació, el consola dins la cel·la i li fa veure la futura salvació i la llibertat de la pàtria, de què seran portadors els patriotes deportats a la Sibèria. Aquells anys, el problema nacional dins bona part d'Europa era candent. No és pas bo d'eliminar, sobretot quan les repressions sovintegen. No és per atzar que el 1967-1968, muntat al Teatre Nacional de Varsòvia per Djemek (un dels millors directors polonesos actuals), *Dziady* suscités, per alguns dels seus passatges, un entusiasme anti-rus. Van prohibir l'espectacle i el director va ser separat del capdavant del teatre. Quant a l'obra, a no dubtar-ho forneix matèria teatral, amb la seva impetuositat i l'abast de la seva visió, al servei d'un sentit missioner, la identificació amb la sort de tot un poble. La perspectiva, que s'estén de l'arcaic al futur, li dóna una perennitat que li permet, gràcies també a l'amplària del vers, de remuntar alguns obstacles deguts a un llenguatge massa característic de la seva època.

L'obra teatral de Julius Slowacki (1809-1849) és més perfecta, més coherent, però els horitzons ens semblen més limitats: plena d'imaginació en crear figures típicament poloneses, s'inscriu clarament dintre de la literatura dramàtica estrictament d'aquest temps. *Balladyna* (1834) juga amb una comèdia de fades amb trets tràgics que ens transposa a les llegendes populars. *Lila Weneda* (1840) es relaciona amb el mite dels orígens, amb el poble polonès primitiu, els Wendes, aixafats i gairebé destruïts pels pres-

sors Lech, malgrat l'heroisme de Lilla. *Kordian* (1834) ens presenta un heroi rebel, generós i desgraciat, estimat de les dones, que lluita per la seva pàtria contra els botxins tzaristes, ultratjat pel vell papa, conspirant contra el tzar. *Mazeпа* (1840) reprèn un personatge històric redescobert aquells anys, una figura popular de patge burleta i afeccionat a les faldilles. Aquí el melodrama treu bon profit d'una brillant construcció escènica, una remarcable habilitat per resoldre els conflictes entre els personatges, d'una poc habitual soltesa de llenguatge.

Les dues obres de Zygmund Krasinski (1812-1859), *Nieboska Komedja* (La no divina comèdia, 1835) i *Iridion* (1836) porten la marca de Goethe. Volen posar en relleu una elaboració filosòfica de personatges i aventures entre la simbologia i el realista (o històric), no sense un rerafons autobiogràfic. Hom hi veu una gran complexitat d'intriga, de significacions, de referències, i al bell mig de tot, un heroi a la Schiller, en qui les lluites, les desfetes, els ideals, repercuteixen.

Hom trobarà un desenvolupament més vigorós, més ambiciós, a *Az ember tragediaja* (La tragèdia de l'home, 1860), de l'hongarès Imre Madach (1823-1864). Aquesta obra ressegueix, de manera més o menys al·legòrica, tota la història de la humanitat, amb una amonestació final. Déu i Lucifer romanen immutables. Adam i Eva es reencarnen al llarg d'una sèrie d'episodis llegendaris i històrics (Adam esdevé Faraó, Miltíades, Tancred, Képler, Danton; viu a Londres en ple segle XIX, en ple desenvolupament industrial). A la fi de la seva anàlisi, Adam, desesperat, vol suïcidar-se, però Eva, enginyosa, li anuncia que ha de ser mare. A més, Déu li comunica: «Lluita i serve la teva fe». Comparable solament a *Faust* per l'amplària de les seves intencions, *La tragèdia de l'home* és un esdeveniment isolat, que palesa, tanmateix, unes possibilitats de concepció i de síntesi força singulars i, en certs aspectes, de cap manera esborrats pel temps, tot i valer més com a indicacions. L'esforç de l'època romàntica segueix suscitant alguns ecos i, sobretot, ha creat una consonància entre el «teatre del món» i el personatge mig psicològic mig simbòlic que, avui encara, pot ocupar l'escenari. En aquest sentit, *La tragèdia de l'home* apareix com una realització particularment exemplar.

Als països on la independència i la llibertat estaven constantment en perill, el teatre ve a fer de guardià del llenguatge nacional, de la nació, per tant. Quan el perill s'agreuja, el teatre dramàtic ocupa el centre de l'esperit nacional; i bon punt pot, se'n convertir en bandera. La lògica no exhaurix la dialèctica «nacional-internacional»; no pot, per molt que vulgui, ofegar cap dels dos termes. El mateix amb la dialèctica «clàssic-actual». Molt particularment als països de l'est europeu, el teatre ha pres consciència d'ell mateix amb la nació; a vegades l'ha precedida, sempre l'ha afirmada: d'ençà de l'època dels poetes romàntics, ha assolit, en certes ocasions, moments realment (i no hipotèticament) comunitaris.

* * *

Tot suscitant ecos, el moviment romàntic ha exercit una gran influència sobre la civilització europea, en el teatre i en d'altres aspectes. L'esperit es lliuraria a noves experiències aparentment contradictòries, fonts d'una actitud de recerca interior més vast i més lliure.

Les obres del tipus de les que acabem de citar, nades a la primera meitat del segle XIX, mereixen que hom s'hi entretingui llargament, col·locant-nos en el punt de vista de la història de les literatures nacionals i de l'esperit que un treball de renovació hi ha fet penetrar. Només marginalment pertanyen al moviment teatral, perquè no han intervingut més que indirectament i de forma ocasional en la vida del teatre. D'altra part, no constitueixen arquetipus fecunds com les primeres visions dramàtiques dels romàntics alemanys: són derivacions, conseqüències, a vegades complexes i riques de visions originals.

Apèndix: El teatre romàntic espanyol per Manuel Aznar Soler

El romanticisme estricte

El triomf del romanticisme teatral a Espanya es vincula a unes circumstàncies polítiques i socials molt determinades. La mort de Ferran VII el 1832, significà l'obertura d'un procés històric de recuperació de les llibertats públiques. Amb ella es produeix el retorn dels escriptors i dramaturgs liberals exiliats que, procedents la majoria de París i Londres, havien conegut directament el romanticisme europeu. Entre els escriptors liberals espanyols, tant els exiliats (Martínez de la Rosa, Espronceda o el Duque de Rivas) com els que van mantenir una actitud de «resistència interior» (Larra, per exemple), no triomfà la concepció conservadora d'una estètica que, a través de les idees d'August Wilhelm Schlegel sobre el teatre de Calderón, divulgà a Espanya Nicolás Böhl de Faber, cònsol alemany a Cadis i polemicista amb el liberal José Joaquín de Mora en la cèlebre *querrela calderoniana* que ambdós mantingueren cap a 1814-1817. Contràriament a això, entre ells triomfà la convicció victorhuguesa, exposada al «prefaci» de *Cromwell* (1827) per exemple, que el romanticisme era en literatura el mateix que el liberalisme en política, és a dir, que el romanticisme, contra la regla de les tres unitats dramàtiques que defensava la poètica neoclàssica, representava la llibertat en literatura com una divisa d'època. El mateix Larra, dramaturg romàntic i, alhora, el crític teatral espanyol més intel·ligent del seu moment, encertava a descriure, en un article intítulat «Una primera representació» que es va publicar a la *Revista Mensajero* el 3 d'abril de 1835, la confusió «genèrica» de la cartellera teatral madrilenya en el context real en què s'estava desenvolupant el drama romàntic espanyol.

Si «la divisa de l'època» és la llibertat, per a Larra el drama romàntic, «nuevo, original» del segle XIX, és, per tant, «la libertad en literatura». Ara bé, hem d'apressar-nos a afegir, d'acord amb Jean-Louis Picoche, que el romanticisme espanyol és un moviment complex, ni monolític ni pobre, i que, concretament el teatral, es caracteritza per l'absència absoluta d'un cap de fila capaç d'imposar una tècnica i un pensament comuns. Per això les tendències del drama romàntic espanyol, el qual no respecta la diferenciació francesa dels gèneres (drama, melodrama o comèdia històrica) i que observa formalment una completa llibertat, són múltiples i difícils de sintetitzar. Per altra banda, el romanticisme teatral espanyol no és una mera imitació estrangera, particularment francesa, sinó que es vincula a una tradició nacional (la majoria de dramaturgs romàntics realitzaran «refoses» del teatre clàssic, patriòtica i cristiana, que reelaborà la història des d'unes conviccions liberals.

A partir de 1833 s'inicia, doncs, un procés històric i literari en què, amb una major «llibertat d'impremta» i amb l'atenuació de la rigorosa i implacable censura de la «dècada ominosa», les circumstàncies polítiques possibiliten el triomf del romanticisme a Espanya alhora que expliquen el seu retardament cronològic en relació amb els romanticismes europeus. A més a més, en la mesura que el teatre és un art social que implica una relació viva i directa entre una dramaturgia i un públic, constitueix el mitjà literari més ràpid per prendre el pols estètic a una societat. En aquest cas, el teatre confirma l'èxit fulminant i espectacular del romanticisme en la societat espanyola dels anys trenta. La nit del 23 d'abril de 1834, amb l'estrena al teatre madrileny del Príncep de *La conjuración de Venecia*, drama històric de Francisco Martínez de la Rosa, s'inicia simbòlicament aquest triomf del romanticisme teatral a Espanya.

La personalitat política i literària de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) expressa amb eloqüència la tendència moderada del romanticisme espanyol. Abans de la seva estrena madrilenya, *La conjuración de Venecia* es publicà al París de 1830, on l'autor va viure desterrat des de 1823, l'any que els «cent mil fills de Sant Lluís», liquidaren el «trienni liberal» i restabliren l'absolutisme monàrquic. Políticament, Martínez de la Rosa encarna el liberalisme moderat, partidari del «justo medio» i, després de la mort de Ferran VII el 1833, ell mateix va presidir el Govern liberal-moderat que atorgà al país l'Estatut Reial l'abril de 1834, uns dies abans de l'estrena del seu drama històric. Literàriament, la conversió de Martínez de la Rosa al romanticisme es produeix a París, cosa, però, que no significa pas una ruptura radical amb la seva formació neoclàssica. Jean Sarrailh ha afirmat amb agudeses que el seu romanticisme fou un romanticisme «raonable» i no podem oblidar, per altra banda, que un dramaturg liberal-moderat com fou Martínez de la Rosa, quan Víctor Hugo estrenà l'any 1830 l'*Hernani* amb vint-i-set anys, en tenia quaranta-tres, motiu pel

qual no era tampoc «raonable» que vestís provocadorament, amb ocasió d'una estrena a la qual assistí, el famós *gilet rouge* de Gautier.

L'any 1830 Martínez de la Rosa publicà a París, a més a més de *La conjuración de Venecia*, uns *Apuntes sobre el drama històric* que, segons Ricardo Navas Ruiz, representen el primer intent espanyol per justificar un gènere ja triomfant a tot Europa. Tanmateix el 19 de juliol d'aquell any de 1830, a París l'autor estrenà el seu drama històric *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos*, que segons Ermanno Caldera ha de ser considerat com el primer drama històric espanyol. L'obra s'edità també a París el mateix 1830 com a exemple pràctic de la teorització sobre el gènere que significaren els seus *Apuntes*. En ells Martínez de la Rosa constata «la decadencia y abandono en que yace el teatro español» i defensa la utilitat i delict del drama històric, gènere del qual la «primera cualidad es la verdad de la imitación». Ara bé, igual com Agustín Durán amb el seu famós *Discurso* de 1828, on es referia al «contraste entre la idealidad poética y la verdad prosaica», Martínez de la Rosa afirma que «el poeta no es cronista», fet pel qual ha de dotar la seva obra de «acción, movimiento, vida». Martínez de la Rosa, de la mateixa manera que Durán en el seu *Discurso* i que Larra en el seu *Macías*, s'estima més al teatre romàntic la veritat poètica o ideal a la veritat històrica.

Martínez de la Rosa dissenteix en aquests *Apuntes* sobre l'observància estricta de la regla neoclàssica de les tres unitats dramàtiques, encara que sobre la unitat de lloc puntualitza que «el que haga peregrinar a sus personajes sin tino ni mesura corre riesgo de recordar frecuentemente a los espectadores lo que con tanto afán debe procurarse que olviden». Aquesta prudent i sensata actitud del dramaturg enfront del perill dels possibles «excessos» romàntics se situa en el domini del «justo medio». Per aquest «justo medio» literari, que el fa situar-se al costat del romanticisme «raonable», i per la seva condició de president d'un govern liberal-moderat, l'estrena del seu drama històric *La conjuración de Venecia* té una significació polític-literària que marca l'inici del teatre romàntic a Espanya.

Els estudiosos i crítics d'aquest drama històric han plantejat objeccions serioses al seu «romanticisme», però no hi ha dubte que la recepció de l'obra pel públic espanyol de 1834 fou d'aquell caire i constitueix la raó fonamental del seu èxit. Es valora l'obra com un drama de transició excessivament dependent de la tragèdia neoclàssica i es denuncia el melodramatisme efectista de la seva anagnòrisi final, en la qual l'heroi, Rugiero, resulta ser fill del seu botxí. Però hi ha tanmateix alguns trets «romàntics» que afecten tant la ideologia (la lluita contra la tirania en defensa de la llibertat) com la tècnica dramàtica (misteri de l'origen de Rugiero, escenografia amb panteons i sepulcres, escenes col·lectives o populars, nombre elevat de personatges). Ideològicament, els conjurats són patriotes venecians que lluiten el 1310 contra la tirania representada pel Dux i la família Morosini. Però el

moderantisme del dramaturg, el qual, igual com Benjamin Constant, combat la teoria de la sobirania popular, es palesa en l'escena III de l'acte primer quan dos dels dirigents conjurats, Jacobo i Marcos Querini, defensen la necessitat d'«evitar los estragos de una revolución», ja que el poble «ha nacido para obedecer, no para mandar» i, per tant, no s'ha d'exposar «el bajel del Estado a las tormentas populares». També hi ha, és clar, una història d'infelicitat amorosa amb el rerefons històric de la conjuració que, salvant totes les distàncies, ens recorda el *Romeo i Julieta* shakespearà.

La tasca escènica renovadora de Juan de Grimaldi, el primer empresari en un sentit modern a parer de Antonietta Calderone, fou decisiva per a la dignificació dels teatres madrilenys entre 1823 i 1836. Grimaldi planificà amb molta ambició polític-artística la temporada de 1834 als dos teatres que aleshores regentava, el *del Príncipe* i el *de la Cruz*, amb les estrenes de *La conjuración de Venecia*, el *Macías* de Larra i l'*Elena* de Bretón. Grimaldi volgué renovar l'escena no tan sols quant a tècnica artística sinó també amb la seva aposta arriscada pel nou repertori romàntic, tasca per a la qual, comptà amb la complicitat d'actrius com ara la seva pròpia dona, Concepción Rodríguez, i de l'actor Carlos Latorre. L'èxit de l'estrena de *La conjuración de Venecia* va comptar amb la complicitat polític-literària dels espectadors liberals, ja que el crit dels conjurats («¡Venecia y libertad!»), fou, segons Larra, un «grito que encontró grandes simpatías en nuestro público». No hi ha dubte que la recepció del drama fou aleshores, a pesar dels defectes i limitacions que amb raó la crítica actual assenyala, la que corresponia a un drama «romàntic».

Mariano José de Larra (1809-1837) no tan sols fou el crític teatral més intel·ligent de l'època romàntica sinó també l'autor de *Macías*, «drama histórico en cuatro actos y en verso» que situà «en uno de los primeros días del mes de enero de 1406». L'estrena de *Macías* el 24 de setembre d'aquell mateix any de 1834 al Teatre del Príncipe de Madrid va constituir la segona estrena d'èxit del teatre romàntic espanyol. El mateix Larra, en ressenyar l'estrena madrilenya el juny de 1836 d'*Aben Humeya*, drama històric de Martínez de la Rosa, havia confessat sense embuts «la predilección con que miramos siempre ese género» per afirmar a continuació que el «drama histórico es la única tragedia moderna posible». Larra s'estimava més la veritat poètica que la veritat històrica: volia «pintar» poèticament el personatge històric de Macías «como imaginé que pudo o debió de ser» perquè li interessava desenvolupar abans que res «sus pasiones», los «sentimientos que experimentaría en el frenesí de su loca pasión». Larra respecta en el seu drama la regla neoclàssica de les tres unitats dramàtiques, per exemple la unitat de lloc, ja que tot succeeix al palau de don Enrique de Villena, però molt més important en el seu drama és «el termini» com a motiu, puix que, d'acord amb Casaldueiro, amb ell el conflicte es desenvolupa en el temps i no en l'espai, ja que per a Larra «el plazo» es el mitjà per provocar el conflicte.

En efecte, Fernán Pérez, en exhaurir-se el termini d'un any que li va donar Nuño Hernández, pare d'Elvira, acudeix per comprometre el seu casament amb ella. Es un matrimoni avantatjós per a les dues parts: Fernán és un cavaller, «hidalgo de alta nobleza», mentre que Nuño és un «villano» ric que ha de dotar la seva filla per al casament, ja que aquell mai no acceptaria de casar-se «con villana y pobre». Però Elvira està enamorada de Macías, un trobador i guerrer coratjós. Fernán Pérez, per assolir el seu objectiu, fa córrer que Macías s'ha casat durant el termini i Elvira, despitada, accedeix a casar-se amb ell com a manera de venjar-se de Macías. En el segon acte el trobador, acompanyat del seu fidel Fortún, irromp al palau de don Enrique de Villena, còmplice de Fernán en la mesura que ambdós tenen interessos per mantenir-lo allunyat. Macías li confessa la seva passió per Elvira, però el seu «amargo desengaño» es consuma quan contempla la seva estimada agafada del braç de Fernán. Al mateix temps que l'heroïna cau a terra desmaiada, Macías exclama per dues vegades: «¡O venganza o muerte!» En l'acte tercer es produeix la trobada furtiva entre els amants, encara que Elvira, ja promesa de Fernán, li recorda a Macías que ara ha de vetllar per la seva honra. Macías, amb una actitud característica de l'heroi romàntic, exalta la passió amorosa per sobre dels convencionalismes socials. Macías decideix desafiar Fernán a un duel i es reafirma com a romàntic en la convicció que la vida manca de sentit sense l'amor: «¿Qué es la vida? / Un tormento insufrible, si a tu lado no he de pasarla ya». Macías retreu a don Enrique la seva insensibilitat romàntica, ja que és capaç de sacrificar l'amor a l'ambició, mentre que a Elvira li recrimina el fet que s'humiliï davant del tirà. Com que Elvira es nega a fingir davant Macías que està enamorada de Fernán, aquest decideix venjar-se tot assassinant l'heroi. Beatriz, criada d'Elvira, escolta el seu projecte i la mestressa decideix utilitzar el suborn a fi d'alliberar el seu amant: «O lo salvaremos / o moriremos con él». En l'acte quart Macías, empresonat, rep la inesperada visita d'Elvira, la qual li declara el seu amor i li dona una daga perquè acabi amb ella en cas de ser sorpresos per Fernán. Macías, feliç en comprovar que Elvira desitja la mort com a forma de salvació del seu amor, la tracta de «mujer heroica» i jura matar-la. Però la venjança de Fernán, «tirano» segons Macías, es consuma: ell i els seus sequaços fereixen l'heroi i, davant l'evidència de la seva mort, la mateixa Elvira s'enfonsa la daga en presència de Fernán com a reafirmació del seu amor per Macías.

Es obvi que, a través del tema de l'honra, el Macías de Larra es vincula a la tradició del teatre clàssic espanyol. Ermanno Caldera assenyala el *Porfiar hasta morir* de Lope com a l'antecedent més immediat d'un drama històric on Larra, a desgrat de certs errors i anacronismes, ha caracteritzat els seus protagonistes amb trets absolutament decimonònics. Macías i Elvira, herois romàntics, són les víctimes tràgiques d'altres personatges (Fernán Pérez, Nuño Hernández, don Enrique de Villena), els quals anteposen el seu

sentit de l'honra, que amaga mesquins interessos personals, a la passió alliberadora de l'amor. Per sobre de les classes socials i dels convencionalismes de l'honra, per a Macías la vida solament té sentit per l'amor. Sense ell l'heroi romàntic desitja la mort la qual és, paradoxalment, la salvació de l'amor, víctima d'un fatalisme destructor. Macías es rebel·la, com a heroi romàntic, contra el despotisme d'un poder tirànic i d'uns convencionalismes socials que destrueixen fatalment la seva felicitat amorosa. I, tanmateix, aquesta mort tràgica constitueix no el fracàs sinó l'apoteosi i la salvació de l'amor. Caldera té raó quan afirma que si *La conjuración de Venecia* és, en cert sentit, l'elaboració en clau romàntica de la *comédie larmoyante*, el *Macías* de Larra ho és de la tragèdia classicista.

L'estrena de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (22-març-1835), drama compost per don Angel de Saavedra, Duc de Rivas (1791-1865), significà la consagració definitiva del teatre romàntic a Espanya. El públic reaccionà amb entusiasme, però també amb perplexitat i desaprovació, davant un drama considerat per la crítica coetània com a «revolucionari». Després de la seva frustrada estrena al teatre parisenc de la Porte Saint Martin, el Duc de Rivas hagué de versificar una part del seu drama per adaptar-lo al teatre espanyol. No hi ha dubte que, enfront de la linealitat i denotativitat de la tragèdia classicista, *Don Álvaro* presentava característiques d'originalitat (la barreja de vers i prosa; un nombre elevat de personatges, la juxtaposició de metres diversos; canvis d'escenari; la introducció de quadres costumistes) que justificaven el seu caire «revolucionari» en la recepció que obtingué per part del públic espanyol del 1835.

L'enfrontament entre don Álvaro, un indià mestís d'origen misteriós, i els prejudicis d'una aristocràcia conservadora i tradicional, encarnada pel Marquès de Calatrava, origina el conflicte dramàtic. Don Álvaro desitja casar-se amb Leonor, però el Marquès, son pare, no consenteix donada la seva condició de «advenedizo». Don Álvaro és de nou, com el Macías de Larra, l'heroi romàntic que lluita, en defensa del seu amor, contra una societat dominada pels convencionalismes i prejudicis de classe d'una aristocràcia en decadència. Però don Álvaro, a diferència de Macías, serà abans de tot víctima tràgica d'una força obscura, «la fuerza del sino», un motiu tòpic del teatre romàntic que ja és present en el mateix títol del drama. Perquè don Álvaro lluita contra un destí tràgic que, presagiat des de l'escena II de la jornada primera per la gitana Preciosilla en llegir-li la bonaventura, es desencadena a l'escena VIII de la mateixa jornada quan, després del rapte frustrat per casar-se amb Leonor, se li dispara fortuïtament la seva pistola després de llançar-la als peus del Marquès en acte de submissió a la seva autoritat. A partir d'aquest moment la venjança serà l'objectiu vital dels fills del Marquès, els quals creuen que la seva germana Leonor ha fugit amb l'assassí del seu pare quan en realitat l'heroïna, el destí tràgic de la qual ens ha estat anunciat per Preciosilla al mateix temps que el de don

Álvaro, s'ha acollit a la caritat del convent dels Angels per viure com a penitent en una cova propera. En la jornada tercera, situada als camps de batalla de Veletri, es produeix l'encontre entre don Álvaro i don Carlos, fill del Marquès de Calatrava. Don Álvaro li salva la vida en una baralla i a continuació cau ferit en el combat, ja que el seu coratge llegendari és en rigor una ànsia de morir heroicament per llenstir amb una vida que, sense l'amor de Leonor, a la qual creu morta, manca de sentit per a la seva ànima romàntica. Don Álvaro, moribund, li confia a don Carlos un secret i aquest, en descobrir entre les seves pertinences el retrat de la seva germana, confirma les sospites en el sentit que el presumpte don Fadrique és en realitat l'indià assassí de son pare. El duel i la mort ulterior de don Carlos es desenvolupen en la jornada quarta. Però un edicte del rei Carlos III, en què es condemna a mort tota persona que participi en duel, provoca l'empressonament de don Álvaro, i només l'atac de l'enemic el salva d'una mort gens honorable. Aleshores jura morir en la lluita o, en cas de sobreviure, acabar la seva existència tot retirant-se a un desert. A causa d'aquest jurament trobem el personatge en la jornada cinquena convertit en frare franciscà del convent dels Angels. Quatre anys allà li han donat fama de sant, encara que el Hermano Melitón sospiti del seu misteriós origen i del seu intuït satanisme. Aquest mateix caràcter satànic li serà atribuït per don Alfonso de Vargas, el segon germà de Leonor, que ha descobert el seu refugi i es disposa a consumir la seva venjança. Don Álvaro coneix de don Alfonso que Leonor viu i, a desgrat dels seus hàbits, com a heroi romàntic que és, no dubta a implorar-li: «decid que me ama, y matadme». Don Álvaro intenta evitar el duel, però la bufetada provocadora de don Alfonso el precipita. Don Álvaro, investit ja plenament del seu caràcter satànic i víctima fatal de seu destí tràgic, mata en la escena IX don Alfonso en un duel que es desenvolupa al bell mig d'un espai i d'una escenografia molt del gust romàntic: una vall envoltada de cingles al costat d'una balma propera on viu la penitent Leonor, al bell mig del capvespre d'un dia borrascós i amb una progressiva obscuritat il·luminada per llamps i trons. Don Alfonso, agonitzant, demana confessió i don Álvaro s'apressa a la cova del penitent per demanar-li la seva ajuda. Don Álvaro i don Alfonso descobreixen amb estupefacció que el penitent és ni més ni menys que Leonor. Don Alfonso, convençut que la seva germana es víctima de la seducció de Don Álvaro, l'apunyala abans d'expirar, tot creient haver venjat així la deshonra familiar. Don Álvaro, desesperat per la mort de Leonor, satànic i víctima tràgica del seu «sino», es llança al precipici després de pronunciar les seves darreres i celebèrrimes paraules («¡Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...!»), mentre l'aterrida comunitat de frares entona el Miserere i exclama a cor al bell mig de la tempesta: «¡Misericordia, Señor! ¡Misericordia!».

La rebel·lió nihilista del seu personatge, el seu satanisme, converteixen don Álvaro en la imatge emblemàtica de l'heroi romàntic en col·lisió contra Déu i la societat. Per això Navas Ruiz, el qual defensa que el drama és en rigor una tragèdia perquè trobem en ell una visió tràgica de la existència, creu que Don Álvaro és el primer inconformista romàntic espanyol que llança contra la societat un crit de rebel·lió absoluta i que, per tant, històricament, la transcendència de *Don Álvaro* és rotunda.

La nit de l'1 de març de 1836 fou una altra nit històrica per al teatre romàntic espanyol amb l'estrena d'*El trovador*, drama acollit amb un extraordinari entusiasme pel públic, el qual obligà l'autor, Antonio García Gutiérrez (1813-1884), aleshores un jove dramaturg de vint-i-dos anys, a saludar des de l'escenari per primera vegada en la història del teatre espanyol. L'acció dramàtica se situa a l'Aragó, com l'*Hernani* de Víctor Hugo, i el dramaturg no respecta en absolut la unitat de lloc, donat que l'espai escènic alterna una cel·la de convent amb un campament militar o el calabós saragossà de l'Aljafería amb la cambra de Leonor en la Torre del Castellar. Temporalment, l'acció es desenvolupa al segle XV i, més concretament, als moments anteriors al Compromís de Casp (28-juny-1412), encara que el dramaturg, conscient de la feblesa del rerefons històric de *El trovador*, s'estimà més de subtitular-lo «drama caballeresco, en cinco jornadas, en prosa y verso». Don Manrique, un altre humil trobador i guerrer coratjós com el Macías de Larra, està enamorat de Leonor de Sesé, noble dama al servei de la Reina. Leonor és pretesa també per don Nuño de Artal, comte de Luna, el qual compta amb la complicitat de don Guillén de Sesé, un germà desitjós que no minvi l'honor familiar per culpa del casament de la seva germana amb un personatge obscur. Però en *El trovador*, a diferència de Macías, García Gutiérrez va a ésser fidel a la característica anagnòrisi del teatre romàntic per la qual la gitana Azucena, presumpta mare de don Manrique, ens revelarà finalment la seva veritable identitat: en realitat don Manrique no és sinó don Juan de Artal, germà de don Nuño, el seu rival amorós. Nogensmenys, tant Leonor com don Manrique i Azucena seran les víctimes tràgiques de la venjança de don Nuño.

La lluita contra la tirania que oprimeix la felicitat dels amants, tòpica situació del teatre romàntic, és exaltada en el drama. Per a Leonor, tan tirà resulta el seu germà, que vol casar-la per interès amb el Comte, com el mateix don Nuño. Per això el trobador, heroi romàntic, va a desafiar en duel el Comte en defensa del seu amor i, a més a més, expressarà a continuació a Leonor la seva més ferma voluntat de lluitar contra tota mena de convencionalismes socials, els quals l'han portada a ingressar al convent de Jerusalem abans de casar-se amb don Nuño i traïr així el seu amor per don Manrique, a qui creu mort a la batalla de Velilla. El Comte està preparant el rapte de Leonor quan l'atac de les forces enemigues, encapçalades pel trobador, frustra el seu propòsit. Perquè don Nuño i Don Manrique són

també rivals políticament, com ho són carlins i liberals espanyols en el moment de l'estrena.

Azucena, gitana acusada de ser a més a més bruixa i fetillera, és un personatge atractiu per a la sensibilitat romàntica en la mesura que el gitano representa, enfront de la societat burgesa, la llibertat de vida i costums. Azucena, el mòbil de la qual és la venjança de la mort de sa mare, revela en ésser detinguda en la jornada quarta per les tropes de don Nuño que el trobador és fill seu, origen que el mateix Manrique li confessa a Leonor en l'escena vuitena de la mateixa jornada. Però el trobador és injust amb Leonor, heroïna romàntica que anteposa l'amor als prejudicis de classe. En la jornada cinquena, tanmateix, trobem el trobador pres per don Nuño i condemnat a mort. Leonor es presenta davant del Comte per demanar-li la seva llibertat a canvi de casar-se amb ell, proposta que accepta un personatge el conflicte interior del qual, entre la seva bondat natural i la crueltat inhumana a què l'obliga la seva venjança inexorable, el dramaturg es complau a mostrar. Quan Leonor visiti el trobador, empresonat junt amb la gitana en un obscur calabós del palau, aquest rebutjarà amb tota la seva energia una llibertat assolida a preu d'indignitat ja que, en la seva sensibilitat romàntica, abans desitja la mort que renunciar al seu amor, el valor que confereix sentit a l'existència. El trobador, Leonor i la gitana coincideixen a denunciar la tirania social, opressora de l'amor, de la qual resultaran víctimes els personatges: Leonor, enverinada per pròpia decisió; el trobador, acoltellat poc abans de la revelació per part d'Azucena que en realitat és germà de don Nuño i aquesta, amb la satisfacció d'haver consumat la venjança per la mort a la foguera de sa mare. Piero Menarini, el qual subratlla els trets romàntics del drama, encerta en defensar que el desenllaç del drama, encara que tràgic, significa, una vegada més en el teatre romàntic espanyol, la victòria de l'amor sobre els convencionalismes socials.

Los amantes de Teruel, un «drama en cinco actos en prosa y verso», escrit per Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), s'estrenà el 1837. Basat en una rica tradició llegendària, el drama presenta nombrosos afinitats argumentals respecte al *Macías* de Larra, abans de tot el «termini» com a motiu estructural a l'entorn del qual es crea la tensió dramàtica. El dramaturg, situa l'acció durant l'any 1217, l'acte primer a València i a Terol la resta. Per això Diego Marsilla, presoner del rei moro de València sota la identitat de Ramiro, durant l'escena cinquena d'aquest acte primer revela a Zulima, esposa d'Amir Zeit Abenzeit i que s'ha enamorat d'ell, l'existència d'un termini de sis anys durant el qual havia d'enriquir-se per tal d'assolir la mà de la seva estimada, Isabel de Segura, pretesa també per don Rodrigo de Azagra, el seu rival, noble i ric. L'heroi, captiu a València, quan només resten sis dies per acomplir-se aquest termini, confessa davant Zulima sentir-se «postrado al fin y vencido / en la lucha desigual / que contra el genio del mal / tanto tiempo he sostenido». Però la revelació a aquesta d'un pla

ordit per l'alcaid Merván contra Amir, afegit a la gelosia i al propòsit de venjança de Zulima, determinen que Marsilla obtingui la llibertat i surti cap a Terol per intentar arribar abans que s'exhaureixi el termini. Isabel de Segura, l'heroïna romàntica, és una víctima més de l'autoritarisme patern, el qual anteposa les riqueses del pretendent a la felicitat amorosa. Isabel, com la seva mare Margarita, han d'obeir el seu pare i espòs respectivament, encara que la filla sigui conscient, davant la perspectiva del seu casament amb don Rodrigo, que «lo que en hacienda consigo se me desquite en placer». Isabel desitja de son pare «que no se sujete al yugo / de ese qué-dirán tirano; / más vale ser padre humano, / que padre hacerse verdugo». A la reconciliació entre filla i mare durant l'escena sisena d'aquest acte segon segueix l'encontre en l'escena octava entre don Rodrigo i Margarita. La mare insta el pretendent, donat que el seu amor no és correspost per Isabel, la qual segueix estimant Marsilla, que renunciï a casar-se amb la seva filla, però l'orgullós tirà Azagra posseeix unes lletres adreçades per Margarita a un antic amant que esgrimeix davant ella com a prova del seu adulteri, lletres que constitueixen un mitjà de xantatge i que només lliurarà quan se celebri el casament. Després d'entrevistar-se Zulima amb Isabel en l'escena segona de l'acte tercer, moment en què l'informa de la falsa mort de l'heroïa al mateix temps que desperta sospites sobre la seva fal·làcia, una nova trobada entre filla i mare en l'escena cinquena serveix perquè aquesta li reveli el xantatge de què és objecte per part de don Rodrigo. Isabel, que es negava fins aleshores a pronunciar un sí perjur, decideix de sacrificar-se per salvar l'honra de la seva mare. El moralisme de Hartzenbusch és un moralisme tan rígid com cristià el qual exalta, abans de tot, la grandesa del sacrifici per una causa moral. L'acte quart, dividit en dues parts, se situa en els instants previs a la fi del termini. Isabel recorda que fa sis anys Diego marxà a fer fortuna i s'acomiadà amb un «Hasta la dicha, o hasta la tumba», respost per ella amb un «Tuya o muerta». Ara es veu forçada a incomplir la seva promesa, encara que Rodrigo, amb una reacció de noble dignitat que es desenvolupa en l'escena tercera, excel·lent en opinió de Larra, desisteix de la seva pretensió. Tanmateix Pedro, el qual s'estima més aconsellar com amic la seva filla abans de manar-la com a pare, pressiona Isabel en revelar-li les qualitats morals d'Azagra i l'ajuda rebuda per ell en moments difícils. Isabel cedeix a «la ley de la suerte» i accedeix a casar-se amb ell, al temps que don Martín, pare de Diego, lamenta la seva infidelitat a la memòria del seu fill i inculpa la pobresa com a causa del seu infortuni. Nogensmenys, en l'escena octava Margarita revela a tots els personatges que en realitat don Diego és viu i que torna opulent com a recompensa per haver salvat la vida al rei moro de València. En la segona part d'aquest quart acte, Marsilla és capturat per uns bandits que li furten les seves riqueses. Aquests, tanmateix, fugen davant d'una sageta disparada per Zulima la qual, agraïda per haver-li salvat la vida, l'allibera al mateix

temps que li comunica la conclusió del termini i, per tant, la celebració de les noces entre Isabel i Rodrigo. Quan el seu mateix pare li confirmi la veracitat de la notícia, Diego expressarà la seva desesperació en termes molt semblants a Don Álvaro, mentre la seva voluntat de lluitar contra els convencionalismes socials el fa també semblant a Macías. Així, quan don Martín li exigeixi respectar el vincle matrimonial, Marsilla li respondrà que «es sacrílego, es injusto», i en recordar-li son pare que «en presencia de Dios formado ha sido», l'heroi romàntic afegirà superbament: «Con mi presencia queda destruido», afirmació rotunda que per al Larra crític constitueix una «sublime respuesta de la pasión», un «sacrilegio sublime como el de Ajax en Homero». La trobada entre els amants es produeix finalment en l'escena tercera de l'acte cinquè. Diego escolta del mateixos llavis d'Isabel la «funesta verdad» del seu casament immediatament després d'exhaurir-se el termini i en la convenció que el seu estimat havia mort. Isabel li confessa el seu amor però li exigeix al mateix temps que fugi perquè aquest amor, per tirania de l'honra, ja és impossible. Marsilla, després d'haver donat mort a Rodrigo i revelar a Isabel que en els seus darrers instants aquest ha comunicat a don Pedro l'adulteri de la seva muller, rep com a resposta de la seva estimada, desesperada davant la inutilitat del seu sacrifici, el seu menyspreu i fàstic. Marsilla, desesperat al seu torn per aquesta despitada confessió d'Isabel, mor mentre l'heroïna, penedida de la seva mentida, li reafirma el seu amor i, després de llançar-se damunt del cos de don Diego, «expira quedando de rodillas abrazada con él».

No podem oblidar altres estrenes memorables del teatre romàntic espanyol, com ara *l'Elena* (1834), de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), drama truculent que segons Caldera remet als drames d'honor i patetisme de principis de segle. Encara que l'autor fonamentà bona part de la seva comicitat teatral en la paròdia del romanticisme, com es pot comprovar a *Muérrete ¡y verás!* (1837), paròdia de *Los amantes de Teruel*, Bretón va saber crear, amb el personatge de don Frutos de *El pelo de la debesa* (13-febrer-1840), l'heroi còmic del teatre romàntic espanyol. La línia històrico-llegendària es perllonga amb drames com *Antonio Pérez* (1837), de José Muñoz Maldonado (1807-1875), *Carlos II el Hechizado* (1837), d'Antonio Gil i Zárate o *Felipe IV* (1837) i *Bárbara Blomberg* (1837), de Patricio de la Escosura (1807-1878). Esmentem també noves obres de dramaturgs abans ja al·ludits, com ara *El encubierto de Valencia* (17-juliol-1840) i *Simón Bocanegra* (1843), de García Gutiérrez, o *El desengaño en un sueño*, un «drama fantástico» i un excel·lent drama d'acomiadament del teatre romàntic espanyol segons Ruiz Ramón, escrit pel Duc de Rivas el 1842, encara que la seva estrena es retardés fins al 1875.

Però, sens dubte, fou José Zorrilla (1817-1893) el dramaturg més popular durant la dècada dels quaranta, des de *El zapatero y el rey* (primera part, 1840; segona part, 1842) fins a *Traidor, inconfeso y mártir* (1849), drama

considerat pel mateix Zorrilla com la seva obra mestra, el protagonista del qual, Gabriel, ha de figurar, a parer de Ruiz Ramón, i al costat de Don Juan i Don Alvaro, entre els prototipus de l'heroi romàntic espanyol. Al marge de qualsevol consideració crítica, l'espectacular popularitat de Zorrilla entre el públic espanyol de totes les èpoques es deriva del *Don Juan Tenorio*, «drama religioso-fantástico en dos partes» que el dramaturg compongué en vint dies per al benefici de l'actor Carlos Latorre, el qual l'estrenà al madrileny Teatro de la Cruz el 28 de març de 1844. Basat en fonts que el mateix Zorrilla confessà, con ara *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, o en d'altres obres, la influència de les quals s'ha apressat a estudiar la crítica (*Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, d'Alexandre Dumas, *Les âmes du Purgatoire*, de Merimée, per exemple), el cert és que *Don Juan Tenorio* es, sense cap mena de dubte, el drama més popular del teatre espanyol, un drama que se segueix representant religiosament cada primer de novembre com una mena de ritual tradicional. No hem d'oblidar, com a explicació parcial d'aquest èxit, el fet que el dramaturg, bon coneixedor del teatre clàssic espanyol, fou un apassionat restaurador del tradicionalisme. Còmplices dramaturg i públic d'aquell nacionalisme romàntic, Zorrilla va saber trobar en personatges i arguments de la història d'Espanya la inspiració de la majoria de les seves obres teatrals.

L'hostal de Buttarelli és el lloc on don Luis Mejía i don Juan Tenorio han acordat de reunir-se en el termini d'un any per decidir el vencedor d'una aposta particular. Aquest termini, tòpic motiu romàntic, s'acompleix a les vuit del dia en què se situa l'acció dramàtica i a la cita compareixen ambdòs rivals emmascarats, tal i com ho estan don Gonzalo, pare de doña Inés, i don Diego, pare de don Juan, els quals hi són presents com a espectadors. En l'escena XII de l'acte primer d'aquesta primera part, després d'escoltar la nova aposta creuada entre ambdòs per la qual don Juan es proposa de seduir, a canvi de la seva vida, doña Inés i doña Ana de Pantoja, promesa de don Luis, tant don Gonzalo com don Diego s'enfronten a l'heroi satànic. En l'escena VII de l'acte segon don Juan neutralitza amb astúcia don Luis i assoleix així el seu propòsit amb doña Ana, mentre que, mitjançant la celestinesca doña Brígida, aconsegueix d'enamorar doña Inés, la qual llegirà la seva missiva en l'escena III de l'acte tercer. En l'escena quarta d'aquest mateix acte don Juan realitza el rapte de la novícia i l'espai escènic de la cel·la conventual, tan pròpia del gust romàntic, subratlla el caràcter profanador de la seva acció. La tardana entrevista durant l'escena VIII entre la Mare Abadesa i don Gonzalo, Comanador de l'Orde, només serveix perquè el personatge prengui la decisió de venjar, amb la mort del satànic seductor, l'afront a la seva honra que el rapte significa. En l'acte quart ens trobem a la torre sevillana de don Juan i en l'escena III, la celebèrrima «escena del sofà», l'heroi satànic expressa amb un angelical llenguatge poètic els seus sentiments d'amor autèntic envers doña Inés. L'heroïna con-

fessa superbament la seva passió romàntica («O arráncame el corazón, / o áname, porque te adoro.») i don Juan ja té la intuïció que és Déu i no Satanàs el responsable de la major tragèdia que li pot succeir a un personatge donjuanes com ell: la tragèdia d' enamorar-se. Però, en l'escena desena d'aquest acte quart don Juan es veu forçat a matar tant don Gonzalo com don Luis, els quals han acudit per venjar-se de la deshonra de filla i promesa, respectivament. Don Juan fuig després de culpar Déu del seu infortuni: «llamé al cielo, y no me oyó; / y pues sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responda el cielo, y no yo».

L'acte primer de la segona part transcorre en una altra tòpica escenografia romàntica, ja comentada a propòsit de *La conjuración de Venecia*: el panteó de la família Tenorio, situat en «un magnífico cementerio», on don Juan reconeix els sepulcres no tan sols de son pare sinó també de don Gonzalo i Doña Inés. El dramaturg reitera la bellesa d'aquest espai on es desenvolupa l'acció dramàtica. A través de l'Escultor coneix don Juan la mort de doña Inés i el seu monòleg durant l'escena tercera coincideix amb l'inici dels efectes «fantàstics», quan un vapor sobtat amaga l'estàtua de doña Inés i a continuació la fa desaparèixer. En l'escena IV l'ombra de doña Inés anuncia a l'heroi satànic la possibilitat de salvar-se pel seu amor. Tot apel·lant contínuament la raó i la imaginació, l'arribada del Capitán Centellas li fa recuperar la seva condició satànica i per això invita a sopar l'Estàtua del Comanador amb el pretext d'assegurar-se de «sí hay más mundo que el de aquí / y otra vida en que jamás, / a decir verdad, creí». En l'escena segona de l'acte segon, l'estàtua de don Gonzalo acudeix, davant l'estupefacció de don Juan, Centellas i Avellaneda, al convit sacríleg per anunciar en nom de Déu a l'impíu i satànic personatge l'existència de l'eternitat i la seva mort l'endemà. L'Ombra de doña Inés insta don Juan, davant la imminència de la seva mort, a meditar sobre la seva condemna-ció. En l'acte tercer tornem a la mateixa escenografia del primer, a un panteó familiar on han desaparegut ara les estàtues de doña Inés i don Gonzalo. Don Juan crida el sepulcre del Comanador i aquest sepulcre es transforma, per «fantàstica» art escenogràfica, en una taula que parodia la mateixa en què sopà el personatge amb Centellas i Avellaneda en l'acte anterior i on «un plato de ceniza, una copa de fuego y un reloj de arena» esdevenen símbols d'un temps, en rigor d'un termini «a lo divino» segons Caldera, que s'ha convertit en motor de la tensió dramàtica. L'encontre entre don Juan i l'Estàtua de don Gonzalo es produeix en l'escena segona i el motiu de la contemplació del propi enterrament desencadena el seu penediment. Perquè en Zorrilla sí que hi ha estructuralment un propòsit d'edificació cristiana que assolirà la seva apoteosi amb l'aparició, després de la «sobrenatural» obertura de la seva tomba, de doña Inés per confirmar-li, per voluntat de Déu, la salvació de la seva ànima per l'amor de l'heroïna romàntica. Al bell mig d'una escenografia «fantàstica», entre flors i ange-

lets que escampen perfums sobre els amants, el satànic don Juan exalça la clemència de Déu per a exemplaritat de lectors i espectadors del drama: «Cae Don Juan a los pies de Doña Inés y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón». Vicente Lloréns, un dels estudiosos més qualificats del romanticisme espanyol, defensa que el cicle obert pel *Don Alvaro* es tancà amb el *Don Juan Tenorio* i s'entrà així, amb la creació de la Guardia Civil, l'augment dels negocis de borsa i la construcció de ferrocarrils amb capitals estrangers, en l'era isabelina de la moderació i la mediocritat, una era que va tenir Ventura de la Vega com a figura prominent de la literatura dramàtica. En canvi, i de forma sorprenent, després de la revolució de 1868 es produirà amb Echegaray l'aparició als escenaris espanyols d'un extemporani i anacrònic neoromanticisme.

El neoromanticisme d'Echegaray

En la seva anàlisi de l'evolució dramàtica espanyola des de 1800, el català Josep Yxart, sens dubte, el millor crític teatral de la seva època, subratllava la significació revolucionària de 1868 en la literatura espanyola amb una sola excepció, precisament la dramàtica. En efecte, el teatre de José de Echegaray (1832-1916) constituïa aleshores una anomalia estranya enfront de l'avenç del realisme i del naturalisme a tot Europa.

Les opinions més radicalment adverses dels millors crítics espanyols del moment (Manuel de la Revilla, Clarín, Yxart) no foren cap impediment, però, perquè el neoromanticisme efectista, truculent i melodramàtic d'Echegaray triomfés espectacularment entre el públic espanyol de la Restauració. Després d'*El libro talonario* (1874), la seva primera estrena, el desenllaç tremebund de *La esposa del vengador* (1874) segellà un pacte de complicitat entre el dramaturg i el seu públic que dominaria durant més de tres dècades la vida teatral espanyola. El seu teatre, doncs, responia al gust d'una societat com l'espanyola de la Restauració la qual, contra l'airada protesta dels joves escriptors modernistes, des d'Azorín fins a Valle-Inclán, va rebre amb una indissimulada autocomplaença la concessió l'any 1904 del Premi Nobel a Echegaray, guardó compartit amb Frederic Mistral. Aquella mateixa societat, com a desgreuge contra uns «modernistes» que gosaren signar en un manifest que «*nuestros ideales artísticos son otros y nuestras admiraciones artísticas muy distintas*» als ideals echegaraians, li organitzà a continuació un homenatge nacional, el 1905, presidit per Alfonso XIII, que culminà amb la representació, en funció de gala i al Teatro Real, de *El gran galeoto*, un «drama en tres actos y en verso» estrenat el 1881, que es

pot considerar el seu major èxit, representat aleshores als seus papers estel·lars per María Guerrero, Enrique Borrás, Emilio Thuillier i Fernando Díaz de Mendoza.

Existeix unanimitat entre la crítica en valorar el teatre d'Echegaray com a un cúmul de defectes i desencerts que ja foren assenyalats en el seu moment pels seus detractors. Manuel de la Revilla, per exemple, criticava el 1883 l'absència de veritables caràcters, la falsedat i inversemblança, l'inflament i amanerament del seu llenguatge, la grandiloqüència i lirisme recargolats d'una literatura dramàtica que provoca una indubtable repulsió. Un teatre de personatges que semblen omplir a crits la seva vacuïtat, subjectes de passions deformades, falsejades i buides de qualsevol veritat humana. Un teatre on es defensa d'una forma anacrònicament calderoniana el sentit de l'honor i on es produeixen simplifícacions pròpies del pitjor «teatre de tesi». Aquests «dramons» neoromàntics d'Echegaray, exempts de qualitat dramàtica i carregats de versos prosaics i «ripiosos», obtingueren tanmateix un èxit ressonant a la seva època. Seus dubte, els seus desenllaços truculents fascinaren, pel seu melodramatisme efectista, el públic espanyol de la Restauració.

El *gran galeoto*, títol que procedeix del personatge mitjançer en l'amor *courtois* entre la reina Ginebra i Lanzarote, planteja una situació d'honor. Però aquí, com ens explica Ernesto, un jove dramaturg que admira *La divina comèdia* de Dante, «a veces es Galeoto / toda la masa social». Aquest personatge viu a casa del seu protector, don Julián, casat amb Teodora, una dona maca i molt més jove que ell. Don Severo, germà de don Julián, la seva dona, Mercedes, i el seu fill, Pepito, seran els portaveus de la maledicència social, que rumoreja sobre una inexistent relació amorosa entre Ernesto i Teodora. Com a «caso de conciencia» i en defensa de l'honor familiar, don Severo i Mercedes alerten don Julián, que rebutja amb indignació la calúmnia. A pesar d'això Ernesto, en la convicció que la calúmnia «comienza siendo mentira / y acaba siendo verdad», se'n va del domicili del seu protector. En l'acte segon «el gran galeoto» acusador pren rostre en la persona del vescomte de Nebrada, el qual és desafiat a un duel per Ernesto. En assabentar-se'n don Julián, és ell qui lluita en defensa del seu honor, però, greument ferit, ha de ser conduït a la casa més propera, la d'Ernesto, el qual ha rebut la visita de Teodora en l'escena anterior. L'equívoc confirma a ulls de don Julián l'evidència de la seva deshonra. En l'acte tercer Ernesto mata Nebrada i en l'escena tercera confessa davant Mercedes i Pepito la seva disposició per Teodora a «¡dar por ella mi sangre, dar mi vida, / mi porvenir, mi honor y mi conciencia!...» Teodora, per la seva banda, li assegura en l'escena sisena a Mercedes que és fidel a don Julián i que ha respectat i respectarà l'honra familiar. Però don Severo, al final de l'escena setena, els sorprendrà de nou junts i, en conseqüència, aquest indicis equívocs confirmen les sospites de don Julián, el qual morirà tot

creient-se víctima del deshonor. En mig de crits i insults, de gestos tràgics i mirades desafiants, don Severo decideix d'expulsar Teodora de la casa del seu germà i aquest és el moment en què Ernesto precipita el desenllaç del drama: «Nadie se acerque a esta mujer: es mía. / Lo quiso el mundo: yo su fallo acepto. / El la traje a mis brazos: ¡ven, Teodora! / (...) ¡Adiós!... ¡Me pertenece!... ¡Que en su día / a vosotros y a mí nos juzgue el cielo!»

El pacte de complicitat entre el teatre d'Echegaray i la societat espanyola de la Restauració comptà amb aliats decisius, com ara els actors Antonio Vico i Rafael Calvo. Però fou encara més important una actriu, María Guerrero, la qual interpretà unes heroïnes compostes finalment pel dramaturg a la seva mida. Es el cas de la Mariana del drama del mateix nom, estrenat al 1892, o la Matilde de *Mancha que limpia* (1895), representat per la companyia María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza. Idèntics elements melodramàtics i de defensa d'un sentit calderonià de l'honor expliquen l'èxit de dramaturgs en l'òrbita echegariana com ara Eugenio Sellés (1844-1926), autor d'*El nudo gordiano* (1878), o de Leopoldo Cano (1844-1934), l'estrena de més ressò del qual fou *La pasionaria* (1883). Per això no ha d'estranyar-nos que en la dramaturgia de Valle-Inclán, el més acèrrim enemic d'Echegaray, hi hagi referències paròdiques al seu teatre i que, en l'acotació inicial de l'epíleg de *Los cuernos de don Friolera* per exemple, un gosset es pixi a sobre d'uns cartells que anuncien el repertori de María Guerrero: «*El Gran Galeoto*.— *La pasionaria*.— *El Nudo Gordiano*.— *La desequilibrada*.—». Perquè per a Valle-Inclán el teatre d'Echegaray i els seus seguidors no era sinó una grotesca deformació del drama romàntic, un neoromanticisme repulsiu que reflectia la baixa i burgesa sensibilitat estètica d'una societat espanyola com la de la Restauració, contra la qual ell va escriure tota la seva revolucionària dramaturgia.

Apèndix: Els orígens del teatre català modern per *Enric Gallén*

El sainet

De finals del segle XVIII a la primera meitat del segle XIX la realitat teatral barcelonina i, doncs, catalana, es polaritzà d'una banda entorn de l'anomenat Teatre de Barcelona o Casa de les Comèdies, on actuaren companyies professionals de ball, de cant i de vers, amb productes majoritàriament representats en llengua espanyola; de l'altra, entorn d'un conjunt de locals, on grups d'afezionats procedents de diferents estaments ciutadans, desenvoluparen una intensa activitat. Així, en el *Calaix de sastre*, Rafael d'Amat, baró de Maldà, anotà una vintena d'estatges particulars en l'últim terç del segle XVIII, pertanyents a l'aristocràcia, a la burgesia comercial, a convents i col·legis religiosos i a la menestralia, on per norma general el repertori corresponia al de les obres ofertes pel teatre públic, si bé tenim notícia que en els espais habilitats per la menestralia —sala i alcova, magatzem, quadra d'una fàbrica, sala de balla, pati d'un cafè, golfes...— es produïren les primeres peces del teatre català modern. D'aquí sorgiren, per exemple, els noms d'Ignasi Plana (mitjan segle XVIII-1811) i Manuel Andreu Igual, que repartiren les seves activitats als escenaris particulars amb les corresponents del Teatre de Barcelona o de la Santa Creu, com també era conegut. Plana, a qui devem uns *Pastorets* molt representats a l'època, és el possible autor de la peça *El gall robat per les festes de Nadal* (1801), on mitjançant una acció en tres plans distints es reflecteixen els costums de tres estaments socials diferenciats: el dels estudiants afamats i pillets, el dels menestrals —sabater, perruquer—, i el dels senyors. Manuel Andreu Igual, que fou traductor del Teatre de la Santa Creu, dissenyà

els costums de la menestralia barcelonina a finals del segle XVIII en el sainet *El barber que ha tret la rifa dels porcs* (1800).

De fet, el sainet fou la forma dramàtica que fins a la primera meitat del segle XIX s'interessà tant per la vida quotidiana de la menestralia i el petits artesans, o per la petita aristocràcia terratinent, com per la vida de les capes marginades, a la vegada que presentà situacions dramàtiques de contingut polític, al costat d'altres que, des d'una òptica còmica i a propòsit d'un triangle sentimental, explotaven la figura del banyut.

Francesc Renart i Arús (1783-1853) i Josep Robrenyo (c. 1780-1838), són autors de sainets, la majoria bilingües, escrits en part sota la influència de Ramón de la Cruz.

El primer és autor d'*El sastre i l'amistat, o sigui, les bodes canviades* (1819), que en una segona edició de 1822 prengué el títol de *Les bodes canviades o la Laieta de Sant Just*, on es barregen pagesos, menestrals i militars castellans destinats a Catalunya. Però d'una forma gradual, Renart impulsa, com ho feien també alguns sainets anònims, el pas del sainet estricte cap a la comèdia de costums, en peces com *La casa de dispeses o La calúnnia descoberta* (1833), i *El regreso después del cólera* (1833), en interessar-se més per la descripció d'uns ambients i d'uns personatges, la burgesia benestant de la qual procedia, que no per l'observació irònica dels sectors socials més humils.

Robrenyo, que el 1811 s'havia iniciat com a «graciós» al Teatre de Barcelona, aconseguí la fama durant el trienni constitucional (1820-1823). Com a partidari de la causa liberal, auspicià un gènere genuïnament pre-romàntic, el teatre revolucionari. En peces curtes com *Mossèn Anton a les muntanyes del Montseny* (1822), *Numància de Catalunya* (1822) o *La fugida de la Regència de la Seu d'Urgell i les desgràcies del pare Llibri* (1822), ridiculitzà els petits cabdill muntanyencs. A més de les peces de finalitat propagandística, Robrenyo va escriure sainets de costums menestrals com *Joan i Eulàlia o El sarau de la Patacada* (1825), *El jaio de Reus* (1832) o *L'alcalde sabater*. Amb el temps, Robrenyo esdevingué un dels personatges més populars de Barcelona, i el seu teatre obtingué un gran èxit; de l'última època son els sainets polítics *L'hermano Bunyol* (1835) i *El pare Carnot a Guimerà* (1835).

El conreu del sainet polític esperonà altres autors com Abdó Terrades (1812-1856), líder del republicanisme federal, que a *El rei Micomicó* (1838) parodià els atributs monàrquics.

La introducció del romanticisme

La renovació teatral produïda pel romanticisme arribà a Catalunya entre 1832 i 1836, a través bàsicament de dos gèneres, el melodrama lacrimogen

i el drama de caire històric, escrits en llengua espanyola, tot i coincidir amb els anys inicials de la Renaixença poètica i de conïure amb unes manifestacions teatrals, el sàinet i la comèdia de costums, que ho feien en català. Així, l'autor més representatiu del drama romàntic de caire històric fou Francesc Altés i Casals (?-1838), que utilitzà el pseudònim de Senta Runega i, més endavant, emprà el nom de Francesc Altés i Gurena. Traduí *La mort de Cèsar* de Voltaire, que s'estrenà al Teatre de la Santa Creu el 1823, i va escriure peces que, com en el cas d'*El conde de Narbona* (1816), adaptació lliure d'una tragèdia anglesa homònima, *The count of Narbonne* (1781) de Robert Jephson, o *Gonzalo Bustos de Lara* (1819), presenten encara trets neoclàssics al costat d'altres que anuncien el primer drama romàntic escrit a Catalunya. Efectivament, *Los caballeros de la Banda o Mudarra* (1834), continuació argumental de *Gonzalo Bustos de Lara*, reïncideix en un tema que, entre altres autors, havia interessat a Lope de Vega. Altés mostrà a *Mudarra* un personatge pròpiament romàntic: fill de pare cristià, Gonzalo Bustos de Lara, i de mare islàmica, Arlaja, el convertí en el típic heroi que, un cop assumida l'actitud cristiana, venja la mort dels seus germans, els set infants de Lara, i castiga el principal responsable.

Antoni Ribot i Fontserè (1813-1871), col·laborador com Altés a El Propagador de la Libertad, és autor de *Guillermo Tell o la independencia de la Suiza* (1835), on ataca la tirania i canta la llibertat. Dos anys després, amb *Emancipación literaria*, Ribot ofereix el primer tractat de preceptiva romàntica de la Península i proposà, entre altres, Espronceda i Milà i Fontanals com a models a seguir.

Precisament, Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) és autor d'una «escena fantàstica», *Fasque nefasque* (1838), un poema dramàtic en la línia de *Manfred*, de Byron, que gira a l'entorn d'una història de traïció i venjança sobre el tema del honor.

Cap a la dècada dels noranta aparagueren nous dramaturgs que, sota l'influx del moviment de la Renaixença, no trigaren a catalanitzar la temàtica d'uns drames escrits encara en llengua espanyola i basats en determinats episodis de la història medieval i moderna catalana. Jaume Tió i Noé (1816-1844) inicià la catalanització a *Generosos a cual más* (1840), amb Joan II i Ausias March de protagonistes, i amb un altre text més ambiciós, *Alfonso III el Liberal o Leyes de deber y amor* (1843). L'obra de Tió connecta ja amb la dels autors de la dècada moderada, durant la qual el drama romàntic d'expressió espanyola esdevingué un gènere de consum. Així, els primers drames de Víctor Balaguer (1824-1901), *Vífredo el Velloso* (1848), *Las cuatro barras de sangre* (1848); a *Ausias March* (1858), precedí el text una composició en català dedicada al poeta valencià, «rossinyol dels trobadors» segons Balaguer. O *El conceller en cap, ó sea, Sitio y rendición de Barcelona en tiempo de Felipe V* (1848), on Josep Pers i Ricard (1832-1858) exaltà la figura de Rafael de Casanova.

La dècada dels cinquanta proporcionà, finalment, el primer drama romàntic en llengua catalana, *La Verge de les Mercès* (1856), sobre la fundació de l'orde mercedari, de Manuel Angelon (1831-1889), dispostat a competir amb els drames i les comèdies en llengua espanyola que, amb tota normalitat, es representaven a Barcelona. Per altra banda, les sales particulars de finals del segle XVIII foren gradualment substituïdes per diverses societats amb escenari, fins al punt que cap al 1854 funcionaven a Barcelona una trentena de teatres d'aficionats al costat dels nous teatres públics del Carme (1836), de la Mercè (1837), del Liceu (1847) o de l'Odeon (1850), situada a la plaça de Sant Agustí.

De La Gata a Frederic Soler

Entre 1855 i 1860 aparegueren uns locals anomenats tallers, pisos habilitats per joves de diversa procedència social, on a més de reunions polítiques o simplement de diversió, es feien representacions de teatre.

En aquests tallers feren coneixença escriptors com Frederic Soler (1839-1895), Eduard Vidal i Valenciano (1839-1899), Conrad Roure (1841-1928), Valentí Almirall (1841-1904), Josep M. Arnau (1832-1913), entre d'altres. Els assistents als «tallers» adoptaren per regla general una actitud crítica envers la cultura establerta, manifestada bé a través d'una presa de posició política, bé mitjançant un tractament humorístic de la literatura, que feren derivar cap a la caricatura i la paròdia.

En aquest marc, Frederic Soler escriví els primers textos entre 1856 i 1863: *Don Jaume el Conquistador*, *L'engendrament de Don Jaume*, *Les temptacions de Sant Antoni*. A *La botifarra de la llibertat* i a *Les pindoles de Holloway o La pau d'Espanya*, Soler respongué críticament i àcida al contingut de les peces *A l'Àfrica, minyons* (1859), *Ja hi van a l'Àfrica* (1860), *Minyons, ja hi som!* (1860), i *Ja tornen* (1860), on Josep Antoni Ferrer Fernández (1833-?) exaltà la campanya militar d'Àfrica dirigida pel general Prim.

L'èxit aconseguit a la primera estrena pública de Soler al Teatre Odeon (24 de febrer de 1864), on la societat Melpómene oferí *L'esquella de la Torratxa*, paròdia del drama romàntic *La campana de la Almudaina* de Joan Palou i Coll (1828-1906), possibilità que Frederic Soler, amb l'empresari de l'Odeon Joaquim Dimas (1822-1901) i l'actor Lleó Fontova (1838-1890) fundessin La Gata, una agrupació teatral que, entre 1864 i 1866, dugué a terme una sèrie de representacions al local de Dimas. Soler, que adoptà el pseudònim de Seraffí Pitarra, redactà en el català que ara es parla més d'una vintena d'obres —garades— d'un doble vessant: un d'específicament costumista —*Les carbasses de Mont-roig*, *Liceistes* i «*Cruzados*»,

aquesta en col·laboració amb Enric Carreras—, i un altre, el més genuí i de més gruix, pròpiament paròdic: *El cantador*, en col·laboració amb Conrad Roure, paròdia d'*El trovador* d'Antonio García Gutiérrez, *La vaquera de la piga rossa*, paròdia de *La vaquera de la Finojosa* de Luis de Eguilaz i, sobretot, *El castell dels tres dragons*, gatada cavalleresca, i *Els herois i les grandeses*, en col·laboració amb Enric Carreras, «gran disbarat o paròdia de l'alta tragèdia grega».

A través de la paròdia, Soler atacà amb contundència els trets més distintius de la mitologia romàntica i la mateixa burgesia que l'assumia com a pròpia. Però els continus atacs contra la seva persona l'obligaren a defensar-se a *El boig de les campanilles* (1865), paròdia d'*El loco de la guardilla*, de l'escriptor madrileny Narciso Serra (1830-1877), on tragué el seu «alter ego», Seraff Pitarra, i els seus detractors, amb al·lusions directes a Joaquim Asensio d'Alcàntara (1832-1879), un autor de melodrames lacrimògens com *Digna de Déu* (1866), i *Mistos* (1866).

Les peces estrenades per La Gata foren editades en una col·lecció dedicada exclusivament a la producció teatral de Frederic Soler i que rebé el nom de «singlotes poètics», editats per Innocenci López Bernagosi i il·lustrats per Nyapus, pseudònim de Josep Lluís Pellicer (1841-1901).

L'estrena, el 4 d'abril de 1865, al Teatre de la Santa Creu o Principal, com ja era conegut, de l'obra d'Eduard Vidal i València *Tal faràs, tal trobaràs*, un melodrama lacrimogen amb final feliç, en la línia dels que tant èxits havien aconseguit a l'escena espanyola, impacta Frederic Soler fins a influir en el canvi de rumb del seu teatre i en la modificació del seu compromís com a escriptor amb la societat catalana. Així, el 6 d'abril de 1866, La Gata estrenà al Teatre Odeon *Les joies de la Roser*; Soler hi bandejava per sempre més la paròdia i assumia el drama romàntic d'ambientació rural i personatges contemporanis com un dels seus principals punts de referència en la producció posterior; l'altre, l'encarnà aquell mateix any el drama romàntic de caire històric —ell que l'havia escarnit!—, amb *O rei, o res*, a propòsit de la desgraciada vida de Jaume d'Urgell, línia continuada en textos com *Els segadors* (1876), *Batalla de reines* (1887), o *El monjo negre* (1889), entre d'altres.

Ara, l'èxit de *Les joies de la Roser* implicà la immediata dissolució de La Gata i l'endegament d'una nova empresa per part de Soler, el Teatre Català, que a partir de la temporada 1867-1868 s'instal·là al *Teatre Romea*, inaugurat el 1863. La clara identificació de Frederic Soler amb els pressupòsits ideològics del moviment de la Renaixença fou completada amb la seva participació en els Jocs Florals: com a mantenidor el 1868, amb l'obtenció de la flor natural el 1872, i amb la concessió del títol de mestre en gai saber dos anys després.

Les joies de la Roser inaugurà, doncs, uns dels gèneres més característics de Soler, el drama rural de costums veritablement catalans, on s'exposa

una imatge idealitzada de la catalanitat, vinculada gairebé sempre al patrimoni rural. Entre altres, escriví *La dida* (1872), *La creu de la masia* (1873), *El didot* (1876), *Senyora i majora* (1877), *El pubill* (1886). Com analitzà Xavier Fàbregas: «La burgesia ciutadana hi troba una proposta de continuïtat que l'estimula a sentir-se representant no d'una classe social, sinó de tot un país. I, per la seva banda, l'home del camp, que rep també amb entusiasme tant el teatre de Soler com la seva poesia, sent que els seus valors es veuen subscrits pels sectors més dinàmics de la societat». Lluny de l'abramament i de les exageracions dels seus drames —de recreació històrica o d'idealització rural, trets que sovint es confonen com bé reflecteix *El ferrer de tall* (1874)—, Soler és l'inspirat autor d'una sèrie de comèdies de costums de to menor i gens pretencioses on, però, aconsegueix un notable resultat artístic: *La Rambla de les flors* (1870), *L'apotecari d'Olot* (1871), *Els estudiants de Cervera* (1871), *El jardí del general* (1875), simpàtica elegia de la Barcelona menestral, o *La cua de palla* (1878), on la figura d'un senyor Esteve fa pensar en un dels possibles antecedents del personatge de Santiago Rusiñol.

Entre 1886 i 1895, any del seu traspàs, escriví més d'una vintena d'obres, entre les quals *El lliri d'aigua* (1886), escrita en prosa i on abordà tímidament alguns dels temes i dels personatges desenvolupats pels modernistes; o *Jesús* (1893), que meresqué una duríssima crítica de Jaume Brossa a *L'Avenç* modernista: «L'èxit fonamental d'en Soler sols me l'expli-co recordant la frase del meu amic Chamfort, espiritual moralista del segle XVII: Lo que fa l'èxit d'alguns escriptors és la relació que hi ha entre la llur mediocritat d'idees i la del vulgo».

Entre el sàinet i la comèdia de costums

Entre la fundació de La Gata, el 1864, i l'aparició d'Angel Guimerà com a dramaturg, el 1879, trobem una sèrie d'autors, alguns d'ells pròxims a la trajectòria de Frederic Soler, que se situen a cavall del sàinet i de la comèdia de costums. Així, Francesc Camprodon (1816-1870), autor de *Flor de un dia* (1851), un drama en castellà parodiat per Serafi Pitarra a *Ous del dia* (1864), i de dos sàinets modèlics, *La teta gallinaire* (1865) i *La tornada d'en Titó* (1865). Josep M. Arnau, per altra banda, s'interessà tant per la realitat social dels naviliers, «americanos» i menestrals del Maresme —*Les ametlles d'Arenys* (1866), *Els banys de Caldetes* (1865), *La mitja taronja* (1868)—, com per la dels hisendats de la Catalunya interior —*La pubilla del Vallès* (1865), *Les pubilles i els hereus* (1869), *En el camp i en la ciutat* (1869).

Tot i l'èxit del seu drama *Tal favàs, tal trobaràs*, Vidal i Valenciano és fonamentalment un valuós sàinetista: *Qui tot ho vol tot ho perd o la festa de*

l'ermita, escrit el 1859 i estampat el 1864, *Qui juga no dorm* (1865), *Tants caps tants barrets* (1865), *Cada u per on l'enfila* (1866). A partir dels setanta, Vidal adaptà comèdies de costums francesos, tot situant el marc de l'acció a Barcelona i reduint-ne, quan li esqueia, l'extensió; *La guardiola* (1895) és, en aquest sentit, una adaptació de *La cagnote* d'Eugène Labiche, tot i que hi falta el primer acte, els altres han estat reduïts i ha diluït el component psicològic dels personatges.

Conrad Roure, que havia utilitzat el pseudònim de Pau Bunyegas en algunes de les gatades, descriví els escenaris de les viles de l'interior—*La comèdia de Falsat* (1869), *Un fi de festa* (1871), *Un món de violes* (1869)—. Posteriorment, conreà el drama històric—*Clarís* (1879), *El castell i la masia* (1891).

De la introducció del realisme al costumisme d'Emili Vilanova

Com en el cas de la novel·la, els esforços per construir un teatre centrat en l'estricta realitat contemporània, que bandegés el tractament parcial i idealitzat de la societat ofert pel drama romàntic i per la comèdia de costums, foren comptats i, a més, plens de dificultats quant a la introducció i acceptació per part d'un públic molt més safistet artísticament i identificat ideològicament amb els drames solerians. Hi hagué, amb tot, algun altre intent escadusser que, en qualsevol cas, no feu ombra a la figura del patriarca. Assenyalem, d'entrada, les peculiars adaptacions d'alguns textos del teatre francès. Així, el mateix Soler convertí el 1866 *La famille Benoiton* de Victorien Sardou en *Les modes*. Joaquim Riera i Bertran (1848-1924) explicà, per altra banda, en el pròleg de *Caritat* (1871) quins havien estat els seus criteris d'adaptació de *Seraphine* (1868) de Sardou: «més el públic del teatre català no és —bona cosa se'n manca!— el públic de França o de Castella, i jo escric per satisfer dins les prescripcions ineludibles de l'Art i sens baixesa mercantil, el gust de mos compatricis. Per això és que m'he atrevit a les següents modificacions, a part de l'esporgament de molts detalls *excessivament* realistes i d'haver-hi intercalat més de quatre pensaments i imatges de la meva collita: primera, canvi de títol; segona, reducció a quatre actes de cinc de pleníssims d'acció i moviment; tercera, supressió de personatges secundaris; quarta, escurçament d'escenes i intercalació d'algunes noves; quinta, modificació dels actes primer i segon, així com del desenllaç de l'obra per part de l'heroïna; i sexta, atenuació en el diàleg i en general del to filosòfic i literari molt pujat que ressalta en la comèdia de l'insigne dramàtic francès». El mateix Riera dotze anys després utilitzà el

mateix mètode d'esporgament en basar-se en *De tal palo, tal astilla*, novel·la de José M. Pereda, per a l'elaboració del seu drama *El nívol negre*.

També Eduard Aulés (1839-1913), reconegut manegador de peces del teatre francès modern, anostrà descaradament a *L'anada a Montserrat* (1881) *Le voyage de monsieur Perichon*, d'Eugène Labiche. I el 1884, Eduard Vidal i Valenciano i Rossend Arús (1847-1891) adaptaren *L'assomoir* d'Émile Zola amb el títol de *La taverna*, amb tota mena de prevencions morals i ideològiques: «Bons fills de Catalunya, estímem amb idolatria nostra pàtria, i lluny de pretendre, ni de pensament tan sols, que el poble català estiga entregat al vergonyós vici de la beguda, se presenta aquest en el drama com a cas excepcional, fent veure en una escena culminant que en la nostra terra són un infames que perdó no tenen, los que a semblant vici estan entregats, puix deshonren la memòria del moralitzador del poble català, del geni incomparable, de l'immortal Clavé».

També Josep Roca i Roca (1848-1924) es basa en *Le châtiment* de Gustave Rivet per elaborar *Mal pare!* (1886), i la crítica relaciona una altra obra, *El bordet* (1886) amb el teatre de Sardou i d'A. Dennery.

Quant a la producció específicament pròpia esmentem *El gra de mes* (1883), de Josep Feliu i Codina (1845-1897), obra en prosa sobre un dels temes típics de la literatura vuitcentista, la calúmnia, tractat en clau de comèdia moralitzadora de costums urbans. Val a dir, però, que la primera reacció diguem-ne programàtica contra el desorbitat culte al món rural procedí del novel·lista tarragoní Josep Pin i Soler (1842-1927), el qual orientà la seva obra dramàtica escrita en prosa cap a la comèdia de costums urbans—*Sogra i nora* (1890), *La viudeta* (1891), *La tia Tecleta o una senyora ressentida* (1891)—. *La sirena* (1891), en canvi, fou concebuda com un drama inspirat en un episodi de la seva novel·la *Jaume*. Així, a *Sogra i nora*, Pin descriu la vida en una llar desencaxada per la incompatibilitats de caràcters entre la jove i una sogra gelosa i despòtica, mentre que a *La tia Tecleta* anotà el lligam d'alguns personatges de la comèdia amb els «d'una qualsevolga de les de Molière».

L'últim terç del segle XIX recuperà la figura de Victor Balguer i descobrí dos nous autors per a l'escena catalana: Albert Llanas (1841-1915) i Emili Vilanova (1840-1905). Balguer edità *Tragèdies* (1876), i *Noves tragèdies* (1879). Les *Tragèdies* (*La mort d'Annibal*, *Safo*, *Coriòl*, *l'última hora de Colom*, entre altres) cauen dins les normes romàntiques, però amb certa mesura. Així, *La mort d'Annibal* tindrà cura que l'heroi cartaginès mori fora d'escena, com exigia la preceptiva neoclàssica. A *Noves tragèdies*, en canvi, donà a conèixer altres obres fortament influïdes pel romanticisme. L'alè autènticament tràgic el trobem a *Les esposalles de la morta*, reelaboració dels amors de Romeo i Julieta. A *Raig de lluna*, Balguer canta amb enyorança la pàtria occitano-catalana. La mitificació dels Pirineus com a pàtria comuna arrelada a la tradició medieval quedà definitivament estructurada a *Els*

Pirineus (1891), drama que aviat fou traduït al francès, al castellà i a l'alemany, i al qual posà música Felip Pedrell.

Al seu torn, Albert Llanas, després d'haver escrit les seves primeres peces en castellà, donà a conèixer en els últims quinze anys del segle obres centrades en la burgesia barcelonina, com *El marquès de Santa Llúcia* (1885), plagi de *No hay más mostrador* de Mariano José de Larra; *No es tan fiero...* (1886), *La germana gran* (1891), i, sobretot, *Don Gonzalo o l'orgull del gec* (1891). El tractament del Llanas és més pròpiament costumista que no realista; un costumisme evocador, melangiós, que no es fonamenta, doncs, en l'observació directa dels tipus, com féu Vilanova. Un costumisme que es mostra, a més, despectiu amb la gent senzilla i al servei d'una classe, a la qual s'hi sentia lligat per raons de nissaga i en la qual veia el gresol de totes les virtuts.

Ben distintament, l'obra d'Emili Vilanova, estretament relacionada amb els seus quadres de costums, es caracteritza per la voluntat de poetitzar sobre la realitat menestral en una llengua col·loquial, expressiva i amb un encertadíssim to d'ironia. Així, el 1892 Pin i Soler li escenificà un conte, *Les bodes d'en Ciril·lo* del seu llibre *Gent de casa* (1889). L'èxit obtingut esperonà Vilanova a continuar amb *Qui... compra maduixes* (1892), i a convertir en sainets quadres de costums com *La viuda* (1894), i *A casa de l'alcalde* (1894), sense oblidar *Colometa, la gitana o el regrés dels confinats* (1896).

El sainet al País Valencià i a Mallorca

La tradició sainetística valenciana, que té els seus orígens en el col·loqui, es consolidà cap a la primera meitat del segle XIX amb els noms de Joaquim Garcia Parreño (?-1880), Rafael Lladró (1825-1896), Rafael M. de Liern (1833-1897) i, sobretot, amb Josep Bernat i Baldoví (1809-1864), creador del procaç *El virgo de la Vicenteta* (1845) i de *Pasqualo i Vicenteta* (1846), una rèplica mancada de voluptuositat d'*El virgo*. En general, la tradició sainetística valenciana és constituïda per peces satíriques de costums, basades o en la descripció d'un tipus o d'una situació i amb una progressió dramàtica tirant a rudimentària. Ara, és Eduard Escalante (1834-1895) qui dóna al sainet la seva forma modèlica. Tot expremment al màxim les seves possibilitats, confeccionà el sainet de dos actes amb una base argumental, que trenca el motlle de l'estricta descripció tipològica o situacional, sense renunciar als motius satírics, sobreimposats a una anècdota en general de tipus sentimental. Així, peces com *Tres forasters de Madrid* (1876), o *Les xiques de l'entresuelo* (1877), són molt més que

quadres de situacions, com sí que ho són, en canvi, *Bufar en caldo gelat* (1869) o *En una orxateria valenciana* (1869).

Com en el Principat i el País Valencià, el sainet fou el gènere més conreat a Mallorca, sobretot en l'últim terç del segle XIX. Esmenten, en primer lloc, Pere d'Alcàntara Penya (1823-1906), autor d'*El cordó de la vila* (1866), *La pesta groga* (1870), i el drama *Catalina Tomàs* (1890). Més important és el paper jugat per Bartomeu Ferrà (1843-1924), que amb els seus sis sainets costumistes en vers creà nous personatges i noves situacions tretes de la realitat menestral de la ciutat; assenyalem *Els calçons de mestre Lluc, o sia, qui no està avesat a dur bragues ses costures li fan llagues* (1871), *Un estudiant del dia* (1881), i *Els senyors de Son Miseri* (1881).

Àngel Guimerà

Situada en els inicis pròxima als cànons romàntics, com també passa amb les altres dues grans pedres angulars de la literatura del segle XIX, Verdaguier i Narcís Oller, el conjunt de l'obra dramàtica d'Àngel Guimerà (1845-1924) es projecta ja cap a la modernitat, expressada d'una forma gradual a través sobretot del peculiar tractament donat a uns interessos temàtics d'ordre personal.

Nascut a Santa Cruz de Tenerife, on el pare d'origen català regentava un comerç, Guimerà arribà el 1854 a Catalunya, un país del qual ni tan sols coneix la llengua; els primers versos adolescents escrits en castellà tradueixen encara l'evocació de la terra canària d'origen. Així, la conversió idiomàtica significà per a Guimerà la plena acceptació del que era, però també del que havia estat Catalunya. D'aquí que algunes de les seves primeres composicions en català, escrites entre 1869 i 1870 siguin de tema patriòtic —*El rei i el conseller*, *La mort de l'últim comte d'Urgell*. De fet, la catalanització tant psíquica com idiomàtica comportà la renúncia de Guimerà de la seva infància canària, una presència recuperada, però, a través de determinats personatges del seu teatre, veritables *alter ego* de l'autor, com a símbols de la marginació i del mestissatge: la protagonista de *Gal·la Plàcidia* (1879), Saïd a *Mar i cel*, estrenada el 1888, i Agata a *La filla del mar* (1990).

Entre 1871, en que fundà *La Renaixença*, que dirigí a partir de 1874, i 1879, en què estrenà *Gal·la Plàcidia*, Guimerà s'expressà fonamentalment com a poeta de filiació romàntica, que tant derivà cap a l'evocació lírica de la seva infància o dels seus sentiments juvenils, com cap al poema narratiu d'intenció civil i política, i d'exaltació d'un passat llunyà d'afirmació patriòtica. El 1877 guanyà els tres premis ordinaris dels Jocs Florals: flor

natural, amb *L'any mil*; englantina amb *El darrer plany d'en Clarís*; viola, amb *Romiatge*, esdevenint mestre en gai saber.

Les seves primeres obres teatrals reflecteixen aquesta influència poètica: tragèdies en vers, de tema bàsicament històric i força dependents dels models romàntics francesos. Així, *Gal·la Plàcidia*, convertida en òpera per Jaume Pahissa, o *Judith de Welf* (1883), manifesten a més de l'influx del model victorhuguesc, ressons del teatre shakespearà i del mateix drama històric català contemporani. Per altra banda, *Mar i cel*, enllestida com *El fill del rei* el 1885, exposà entorn dels personatges Blanca i Saïd el conflicte entre dues cultures i dues concepcions del món. Emmarcada en el segle XVII en alta mar, l'obra narra els amors de Saïd, un pirata mestís, i Blanca, una noble cristiana. Saïd, fill de pare àrab i mare cristiana, sofreix a causa d'aquesta identitat; un dilema que només la mort resoldrà. Quan a la fi Saïd es llença per la borda tot invocant el seu destí Al mar!, mentre que Blanca apunta cap Al cel!, es patentitza la impossibilitat d'aquest amor en el món terrenal, tan sols és viable en el món del somni, de l'inabastable.

Aquest primer teatre de clara inspiració romàntica és present encara en obres medievalitzants com *Rei i monjo* (1890), i *L'ànima és morta* (1892); al costat de gèneres inscrits en la tradició vuitcentista, el sainet en prosa *La sala d'espera* (1890), *La Baldirona* (1892)—, el monòleg patriòtic —*Mestre Oleguer* (1892)—, la tragèdia en vers decasil·làbic com *La boja* (1890), on l'acció se situa ja a mitjan segle XIX en un entorn minaire. No fou, però, fins a *En Pòlvora* que Guimerà s'encarà decididament cap al conreu de la prosa i del drama de base realista centrat en la realitat contemporània. De fet, a instàncies de la naixent literatura modernista, amb *En Pòlvora* i *La festa del blat*, enllestida el 1895, Guimerà s'inicià en una temàtica social quant al tractament de les relacions de l'obrer assalariat amb el poder industrial o rural; a *La festa del blat*, concretament, la societat rural més genuïna pot fins i tot perdonar Jaume, un anarquista assassí. Paral·lelament a aquesta orientació de caràcter social, que enterrà la que fins aleshores havia girat entorn de guerrers, pirates, reis i gent de l'antigor, anotem els drames en prosa que de forma central tracten de la possessió amorosa: dos homes es disputen l'amor d'una dona —*Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1896)— o, més excepcionalment, dues dones es disputen l'amor d'un home —*La filla del mar* (1900).

Així, la protagonista de *Maria Rosa* ha de lluitar entre la fidelitat sentimental cap al seu marit mort, Andreu, i el desig que en ella desperta Marçal, de qui ignora la responsabilitat en la pèrdua d'Andreu; el conflicte es clou tràgicament amb la mort de Marçal a mans de Maria Rosa. Significativament, Guimerà encarnà a *Terra baixa* dues realitats, la terra baixa i la terra alta, i ho feu en termes pròpiament modernistes: el conflicte entre la Prosa o la Matèria i la Poesia o l'Ideal; modernistes són també, per exemple, la visió negra del camp o aspectes més anecdòtics com la incursió d'una

rondalla fantàstica en l'acte segon o la intervenció suggerida d'elements sobrenaturals. Per altra banda, Marta, la protagonista, apareix del tot dependent, tant carnalment com econòmicament de l'amo Sebastià, la màxima representació de la «terra baixa», tot i que pot recuperar la puresa moral perquè ha sabut guardar la seva capacitat d'estimar que ofereix el seu redemptor, Manelic, un pastor net i pur de la «terra alta».

I a *La filla del mar*, a banda del conflicte amorós, trobem també el provocat per la discriminació social i econòmica del poble cap a Agata, una noia humil a qui hom creu filla del àrabs. Agata, que arribà de lluny procedent d'un naufragi on el seus pares moriren ofegats, no aconsegueix a la fi la seva desitjada integració social.

Després d'un rebuig inicial dels modernistes al Guimerà tràgic, considerat com a obsolet, acabaren per respectar la figura de Guimerà a causa sobretot de la catalanitat racial del seu llenguatge i estil, i del catalanisme historicista i abrandat emprat per Guimerà en les seves intervencions públiques. A més, Guimerà, en col·laboració amb Enric Morera, participà en la formulació del teatre con un espectacle total, sota l'impuls de la renovació wagneriana, amb peces com *Jesús de Nazareth* (1894) i, sobretot, *Les monges de Sant Aimant* (1895), una llegenda romàntica amb presència de fades i bruixes, que rep entre altres fonts d'inspiració la del mite d'*El Comte Arnau* a través dels amors de Roger i Euda, i que, posteriorment, Amadeu Vives, tor traduint el text de Guimerà a l'italià, convertí en òpera amb el nom d'*Euda d'Uriach* (1900).

A partir de 1900, influït per les companyies franceses i italianes que visitaven amb freqüència Barcelona, Guimerà s'arrecerà en un teatre d'alta comèdia burgesa —*Arran de terra* (1901), *La pecadora* (1902), *Aigua que corre* (1903)— que prenia com a models autors com Henry Becque, Giuseppe Giacosa o Marco Praga. Trencà, així doncs, amb el model dramàtic a cavall del romanticisme i del realisme que tants èxits li havia proporcionat i amb el qual ell mateix es devia sentir més identificat.

El poc ressò assolit per l'experiència el féu recuperar velles formes: la tragèdia primicera —*El camí del sol* (1904), *Andrònica* (1905)—, el món rural amb personatge pur com a *Terra baixa*, *Sol, solet* (1905), sense, però, abandonar ni la comèdia burgesa —*La Miralta* (1905), *L'Eloi* (1906)—, ni la peça estrictament realista —*L'aranya* (1906).

Entre 1907 i 1911, Guimerà se'n mostra com un autor que li costa trobar la seva veritable veu dramàtica. Col·labora en una altra plataforma modernista, els Espectacles Audicions Graner, i en la línia del que significarà *Les monges de Sant Aimant*, escriví *La santa espina* (1907) i relaborà un episodi de *Jesús de Nazareth* amb el nom de *La resurrecció de Llätzer* (1907), musicats tots dos de nou per Enric Morera.

La inclinació creixent d'una colla d'escriptors de filiació modernista i d'alguns joves noucentistes pel teatre poètic i, més específicament, per la

tragèdia, explica d'una banda l'admiració que Josep Carner sentia per Guimerà en aquesta època i, de l'altra, l'homenatge nacional, promogut per Ramon Vinyes, que se li reté el 23 de maig de 1909. El Guimerà de les tragèdies històriques i dels mites nacionalistes era finalment entronitzat públicament. Fins a 1911 oferí encara un drama líric musicat per Morera, *Titaina* (1910), *Sainet trist* (1910), i un drama romàntic en prosa, *La reina jove* (1911).

Després d'anys de forçosa separació de l'escena, com s'esdevingué amb el conjunt dels dramaturgs catalans, Guimerà combinà, a partir de 1917, el desig de recuperar les tècniques dels orígens: la tragèdia ja fossilitzada, amb *Indibil i Mandoni* (1917), la peça històrica d'intenció política, *Joan Dalla* (1921), situada el 1714; amb altres obres que pretenien desenvolupar una fórmula, la del realisme cosmopolita, amb influències més o menys directes als canvis que es produïren a Europa des d'una òptica, però, idealitzada: *Jesus que torna* (1917), *L'ànima és meua* (1920), *Alta banca* (1921). El 1926 s'estrenà postumament *Pel dret diví*, en vers, que Lluís Via (1870-1940) acabà d'enllestir.

L'obra de Guimerà aconseguí una gran difusió més enllà de Catalunya: *Terra baixa* ha estat traduïda a setze llengües; *Mar i cel* a vuit; *Maria Rosa* a set, etc. *Terra baixa*, a més, ha estat la base de dues òperes, *La catalane*, de Fernand Le Borne, i *Tiefland*, d'Eugen d'Albert, que també musicà *La filla del mar*, la qual, en versió d'Ugo Trovati esdevingué *La nereide*. El cinema s'interessa també per la seva producció. Fructuós Gelabert realitzà versions cinematogràfiques de *Terra baixa* (1908) i *Maria Rosa* (1908); la primera d'aquestes, per cert, merescué una versió filmica als Estats Units, *Marta of the Lowlands* (1913), així com Cecil B. de Mille filmà la segona el 1915. El 1917 Magí Murià filmà *La reina jove* amb guió d'Adrià Gual, interpretada per Margarida Xirgu. Per últim, l'any 1965, Armando Moreno dirigí una versió de *Maria Rosa*, protagonitzada per Núria Espert i Francisco Rabal.

LA CIÈNCIA DE LA REALITZACIÓ

La nova ciència de l'espectacle teatral

Naixement de l'estètica teatral

Diuen que cal buscar el text psicològic d'un espectacle en la interpretació que els actors, el realitzador, el decorador, donen d'un text dramàtic. Aquesta interpretació no és solament un fet racional i crític, sinó també de naturalesa intuïtiva i sentimental: es presenta com una renovació de la vida. És, doncs, una forma artística. Les repeticions serveixen per elaborar el text psicològic, la forma de l'espectacle, doncs, a través del contingut proposat pel drama. Entre l'actor i l'autor, que són els dos pols d'aquest procés, la figura del realitzador es mostra sempre ben diferenciada; fins i tot quan s'identifica amb la persona de l'autor o amb la de l'actor. El realitzador: mediador que, d'una part, suscita i inspira la consciència artística de l'actor i del decorador, tot suggerint-li els avenços i la interpretació de la realitat, de vegades il·luminant-lo amb guspires, de vegades preparant-li el terreny, de vegades, en la fase de més concentració, instituint de bell nou aquella realitat evocada pel text escrit. Després de tot, els termes del recíproc actuar entre realitzador, autor i actor ho són tot menys precisos i determinats: seria força perillós que ho esdevinguessin. Oscil·lant contínuament i, per bé que els punts de partida siguin diferents, les tres directrius d'aquest actuar van cap a confondre's i unir-se, tot i romandre diverses les aportacions, segons cada personalitat, les contingències, els moments històrics i les vicissituds artístiques. No s'hi val la polèmica: les relacions i la divisió de poders entre els tres elements impliquen la necessitat que cadascun actuï lliurement i dialècticament, ben entesa la situació de fet.

Aquesta és la realitat de l'espectacle teatral des dels seus orígens. Però,

com que en la reflexió estètica i en les poètiques individuals o col·lectives hom havia ignorat sempre l'autonomia de l'art de l'espectacle, per la via de la conseqüència, mai, fins a la fi del segle XIX, no s'havia evidenciat la fesomia de la realització teatral. Un opuscle d'Appia —*La realització del Drama wagnerià* (1895)— és el primer document conegut d'estètica teatral on es considera amb plena consciència la natura purament artística de l'espectacle i la seva autonomia. Del primer romanticisme ençà, l'artista havia experimentat el desig de retre comptes teòrics del procés creatiu i, enquadrant-lo en una visió general, havia volgut distingir l'activitat artística —i la recerca que aquesta implica— de totes les altres activitats per tal de sostreure-la a la subjecció en què havia romàs fins aleshores. Tot assignant un fi comú al conjunt de les diverses activitats, l'artista experimentà la necessitat de ser lliure quant als mitjans del seu art i no haver-se de sotmetre a altres exigències, sigui pedagògiques, sigui moralitzants, sigui vulgaritzadores, sigui demostratives. En conseqüència, aquesta reivindicació va ser sovint deformada, sota l'imperi d'unes o altres personalitats artístiques, per tal com cadascuna cregué que la pròpia manera o els propis mitjans d'acompliment de l'activitat artística, eren o podrien esdevenir una norma general; que la pròpia poètica no feia sinó desvetllar la norma general. La consciència de l'autonomia de l'art teatral només es farà clara a partir de les recerques d'Adolf Appia i de Gordon Craig; d'aleshores ençà, és el realitzador el protagonista de la història teatral; i el realitzador, eixamplat i aprofundit el seu domini, s'aplica a buscar una interpretació teòrica i una definició del seu quefer artístic, desitjós de fixar la identitat i les lleis del seu art.

Després de nombroses formulacions estètiques que només havien suposat travestiments de poètiques personals, solament de mig segle ençà hom es lliura a recerques estètiques filosòficament justificables. En el domini de l'espectacle, encara som a les diverses expressions i concepcions personals. La història del teatre modern és bastida amb la seva successió; i com que la vida de l'espectacle solament dura una tarda, són les recerques teòriques, consignades per escrit, en articles, projectes o en fotografia, que permeten de reconstruir-ne una història. Els testimoniatges de la crítica o de la crònica tenen un valor més relatiu, perquè encara es fonen més en el seu temps. També per l'espectacle del teatre el temps i el passat són quelcom d'indisxifrabable, una imatge esborrada, un grapat de cendra: el teatre solament sembla l'ombra fugissera d'una moda.

Des de començament del segle XIX hi hagué moltes experiències en matèria d'art teatral; així com tot al llarg del segle. Cap no tingué un caràcter resolutori; van romandre parcials i limitades quant a la seva realització; però sempre van ser positives, sobretot en lligar-se als desenvolupaments del romanticisme i del realisme perllongant-los més o menys directament —com fou el cas respectivament a Alemanya i a França. La reforma

proposada per Lessing i portada a cap pels grans realitzadors alemanys, així com les concepcions empíriques del Goethe realitzador o la fidelitat i el realisme històric de Meininger, o fins i tot «el teatre lliure» d'Antoine, són els fruits d'una cultura i un moviment històrics que troben en un altre lloc els seus fonaments. La *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing és una expressió de l'il·luminisme. El Goethe realitzador és un apèndix singular del veritable Goethe. Els Meininger són els deixebles més fidels de la gloriosa crítica històrica i filològica alemanya. Sense el naturalisme de *Soirées de Médan* (Veillées de Médan), Antoine hauria estat sempre un afeccionat. La seva *Weltanschauung* es modela d'acord amb arquetipus propis d'altres moviments. Amb la major fidelitat possible, n'han reprès les exigències per a les necessitats del seu art, tot transposant les principals experiències dels credos artístics dels seus mestres en un quadre general de reforma del teatre. La temptativa, certament era legítima i útil; però l'abast romania sempre limitat, constret per l'origen mateix d'una reforma provinent de fora, no solament pel que feia a la visió teòrica, sinó també per les intencions, per la poètica del gènere artístic que servia. Aquestes experiències se situen a mig camí entre les representacions dels grans actors tràgics (de la Il·lustració al Naturalisme), i les creacions evocadores de grans realitzadors d'aquest mig segle. És gràcies a elles que l'art del teatre prengué un fesomia pròpia i pogué definir clarament les tasques. Fins a l'època de la Il·lustració hom havia fet poc cas a l'art teatral. A tot estirar aixecava l'admiració i exercia un poder d'atracció gairebé físic; admiració i atracció inconfessades, i acceptades solament en el pla d'una manifestació singular, anormal, torbadora. Així, l'art del teatre s'oposava clarament, de manera inevitable, al rigorisme hipòcritament catequístic que repudia tota emoció d'origen físic, i no deixarà de situar-se fora de la llei ni serà admès per la societat fins que tal rigorisme hagi perdut l'hegemonia. De Lessing a Diderot i a Goethe, els moviments il·luministes i romàntics descobreixen la càrrega emotiva de l'art teatral, en les seves relacions amb les passions humanes, i pretenen de fer-lo útil als fins de l'home. Ahora, apareixen els grans actors tràgics: Garrik, Talma, Iffland, Kainz, Rachel, Modena, Rossi, Salvini; per molt de temps encarnaran l'època en els seus trets més remarcables, en les característiques dels costums socials, en els seus al·licients exteriors i en els moviments més amagats.

Els Meininger

La companyia dels Meininger fou fundada pel duc de Meiningen de Saxònia. Va existir entre el 1870 i el 1890, realitzant freqüents gires

per l'estranger. Prenent de Goethe el principi de la necessitat d'una concertació escènica, d'una precisa interpretació, doncs, però refusant el seu ideal d'harmonia clàssica en nom de la veritat i d'una recerca històrica objectiva, la companyia va voler oposar-se a la creixent confusió i a les aproximacions que campaven per les escenes d'Europa. Estudi filològic del text a interpretar, exacta reconstrucció de la realitat, observació minuciosa i quasi pedant dels detalls. I d'altres novetats pel que fa al dispositiu escènic: es reemplaçen els bastiments pintats per d'altres practicables; els decorats construïts adopten un aspecte discontinu, simultaneïsta (però sempre amb la intenció de donar una il·lusió de veritat en un sentit del tot naturalista), els vestits i els accessoris es preparen sobre la base d'una acurada documentació. Si la declamació de vegades resulta emfàtica, tanmateix porta la marca d'una llibertat més gran d'acció, que s'usa per tal d'assolir una certa espontaneïtat de gestos i de to. Ja no hi ha res que impedeixi a l'actor representar d'esquena al públic si així ho exigeix la versemblança de l'acció escènica: es rebutja, doncs, una tradició sòlidament codificada.

Una estricta disciplina mantenia la cohesió de la companyia: no era gens estrany que el primer actor hagués de fer també de simple figurant. Hom evitava la imperícia del figurants i s'assolia un to més natural en tot el conjunt. Una de les característiques de la companyia era, efectivament, el gust de compondre els grups i tenir cura de la figuració.

A més, els Meininger utilitzaven per primera vegada els reflectors elèctrics, dels quals en treien efectes d'una certa fantasia, encara que —com deia Antoine— amb una «èpica ingenuïtat». El repertori de la companyia incloïa Shakespeare, Molière, Lessing, Schiller, però també Ibsen i Björnson.

Antoine

Malgrat l'indiscutible valor de les seves novetats, allò que prevalia en les realitzacions escèniques dels Meininger era sovint un gust esteticitzant que no trobava altre fi fora d'ell mateix. L'entusiasme no impedí pas que André Antoine (1856-1943) exposés aquesta sospita. La fidelitat proclamada a la història es revelava a vegades com un fast inútil. Sobre les passes dels Meininger, Antoine continuà i portà encara més lluny la recerca d'una realitat l'evidència de la qual s'imposés sobre l'escena. Havent abandonat una modesta col·locació a la Societat del Gas, fundà el Teatre Lliure el 30 de març de 1887, en una sala de tres-centes places, al preu de magres estalvis i molts d'esforços. L'empresa durà dinou anys, durant els quals féu representar cent-vint-i-quatre textos, la major part inèdits, o mai no representats fins aleshores. D'un bon començament, Antoine es reclamà partidà-

ri de Zola i, més generalment, de l'escola naturalista; assumí les seves propostes ideològiques, que van afaïçonar el seu sistema de realització i de representació. Antoine refusà les obres l'acció de les quals era solament mecànica; reivindicava més espontaneïtat i veritat en la construcció dramàtica dels textos de què disposava. La seva voluntat de descriure exactament de vegades fregava la frivolitat (el famós bou esquarterat sobre l'escenari). Autèntics, mai no superflus, els accessoris servien a l'acció o a la creació d'un clima ben precís. Antoine creia necessari que l'actor interpretés el paper d'un pobre vestit amb veritables pellingots. Quant a la interpretació, calia que s'adaptés a les maneres de la vida quotidiana. Calia adoptar les entonacions del llenguatge parlat. Els personatges s'establien estudiant els gestos característics dels caràcters corresponents. L'espectacle es desenvolupava com al darrere d'un quart mur: l'espectador tenia davant seu una «llesca de vida»; la mirada i el judici s'hi aplicaven de la manera més objectiva possible. La il·luminació elèctrica tenia la funció de recrear amb realisme una atmosfera i uns efectes característics.

L'acció d'Antoine fou concretada i mantinguda per un gust exigent. Esdevingué font d'experiències i de temes que encara ara no s'han exhaurit. I, tècnicament, imposà alguns dels principis de base de la moderna realització. Els seus límits van ser evidents des d'un començament i, en definitiva, l'obra d'Antoine es justifica menys per ella mateixa que per la vasta literatura dramàtica que, simultàniament i independent, va veure la llum a Europa després del naturalisme que el Teatre Lliure presentava i de vegades suscitava: Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Gorki, Hauptmann, Verga, Jules Renard, Courteline, Zola, els germans Goncourt, Léon Hennique, i força autors secundaris de la mateixa orientació.

Un projecte semblant al d'Antoine va ser el Freie Bühne, fundat el 1888 pel crític Otto Brahm i d'altres, a Berlín. Tot just durà tres anys, i de seguida es transformà en un moviment purament cultural. Hom van adoptar els mateixos criteris de realització que al Teatre Lliure, amb un caire molt polèmic en relació al teatre tradicional, superficial i amanerat. El Freie Bühne inaugurà la seva activitat sota l'ensenyament d'Ibsen, i després trobà en Hauptmann el seu principal creador.

Wagner

En un altre pla històric, l'obra teòrica i musical de Richard Wagner (1813-1883) té un caràcter d'acompliment perfecte, per poc que en puguem discutir i delimitar les qualitats. Estudiant la naturalesa de l'espectacle musical amb la seva aspiració sistemàtica i a la justificació teòrica in-

tegral, Wagner s'estengué sobre la naturalesa de l'espectacle teatral en si; per això la reforma de l'espectacle musical fou també una reforma de tot l'espectacle, que inclou més possibilitats de desenvolupament, com ha sostingut Appia en el seu opuscle. La nova arquitectura teatral, que trobà el primer exemple en el teatre de Bayreuth, construït el 1872 (l'orquestra tancada dins una fossa invisible, eliminació de l'amfiteatre per tal de crear una comunitat d'idees, obscuritat a la sala que permet una concentració més gran), igual que les noves regles que, després i seguint el seu exemple, regeixen el funcionament d'un teatre, parlen d'una concepció nova de l'espectacle teatral, pel que fa tant a les seves relacions amb la societat com a la seva naturalesa interior. La teoria wagneriana de l'espectacle estudia curiosament la personalitat i la missió de l'interpret. Retorna l'art al procés primigeni de la mimesi. L'interpret refà el camí del compositor i el segueix fins a la fi. Sacrifica i entela la seva consciència, la nega a favor d'una representació objectiva de la realitat. És a Wagner que devem la primerenca presa de consciència de la tasca reservada a l'espectacle en la vida d'un poble. Va ser el primer a veure-ho i a mesurar-ne les proporcions; fou, d'ençà del gran teatre grec i seguint les seves petjades, el primer a comprendre'n i a admirar-ne l'abast històric fins al punt de pretendre els més alts resultats. Naturalment, allò que aporta, són més suggeriments que altra cosa. En les recerques de Wagner, la preocupació central es limita a l'emoció que transmet la música, a la possibilitat de dramatitzar-se i integrar-se en les formes de l'espectacle, que solament li interessa de manera vicària; però el vigor i la riquesa del pensament wagnerià cobreixen un camp tan ample que li permeten examinar també l'espectacle tot buscant-ne el sentit.

Wagner inspirà el simbolisme. Baudelaire i Mallarmé han escrit d'ell que havia estat la troballa artística més gran de la seva existència, juntament amb la de Poe (aquest apropament entre Wagner i Poe resulta curiós, però no completament fortuït).

Appia

A grans trets, l'espectacle teatral travessa durant el segle XIX una fase de transició; experimenta tot un seguit de temptatives que reflecteixen el desenvolupament tumultuós de la societat industrial, amb els seus dubtes i les seves provatures d'evasió. Neix l'esbós de la moderna realització. I al llarg del mig segle que continuarà, les grans tendències i les grans expressions de la realització teatral vindran acompanyades d'una allau d'experiències i d'una gran varietat de formes.

L'obra teòrica d'Adolphe Appia (1862-1928) troba els seus antecedents directes en la *Carta sobre els espectacles* de Jean Jacques Rousseau i en un dels *Quaderns de la quinzena* de Romain Rolland titulat *El teatre del poble*. Appia partí d'aquests principis però tot seguit acarà en diverses ocasions la realitat del teatre tot preparant maquetes, realitzant decorats o dirigint personalment alguns espectacles.

Appia va néixer a Ginebra el 1862 al si d'una família burgesa. La seva activitat teatral s'exercí de primer en l'ambient wagnerià de Bayreuth. Les primeres maquetes són de 1872. Féu projectes de decoració per diverses obres importants de Wagner. De tota manera, els primers dispositius que realitzà personalment van ser per a fragments solts del *Manfred* de Schumann i de la *Carmen* de Bizet, a París el 1902. A partir de 1906, col·laborà a l'escola de gimnàstica rítmica d'Émile Jacques-Dalcroze a Ginebra i a Hellerau. Realitzà així mateix alguns ballets de l'escola, *Orfeo* de Gluck i *L'Annonce faite à Marie*, (L'anunciació a Maria) de Claudel. Aquesta activitat el portà a concebre els «espais rítmics», creacions abstractes que reflecteixen molt directament la seva visió personal. L'experiència de la Scala, amb els decorats de *Tristany i Isolda*, data de 1923. L'hostilitat que topà en aquella ocasió va ser tan gran que hom edulcorà i desfigurà el seu treball fins al punt de fer-lo inidentificable. A Basilea, el 1924, *L'or del Rin* fou un èxit, que tanmateix no es va repetir a *La Valquíria*. El 1925, el *Prometeu d'Èsquil* va ser acollit amb moderació. Com es veu, la seva obra de realitzador i de decorador va ser limitada i, més que res, serví d'exemple. Quant a l'obra teòrica, no és pas extensa, materialment parlant, però inclou les conclusions de nombroses meditacions i de temptatives molt diverses, fins a ser possiblement la més notable i acabada del teatre contemporani. Es conté en un volum, *L'Oeuvre d'art vivante* (L'obra d'art viva, 1921), una mena de summa, i en alguns opuscles al fil dels quals de mica en mica anà precisant el seu pensament.

Des del primer d'aquest opuscles, *La Mise en scène du drame wagnérien* (La realització del drama wagnerià, 1895), les seves intencions eren ben clares: es percebia la necessitat de conferir una unitat d'estil al drama, alhora que postulava els primers principis de l'escenografia de tres dimensions que —eliminada la imitació pictòrica i les falses perspectives tot reemplaçant-les per decorats construïts practicables, plans inclinats, diversos nivells— oferia a l'actor un veritable espai on moure's. A més, en polèmica contra el naturalisme al teatre, pensava que l'escenari no havia de reproduir la realitat bruta, sinó proposar-ne una interpretació particular, viscuda i patida pel personatge. De tota manera —en referència als treballs de la companyia dels Meininger— retenia del naturalisme la necessitat d'una perfecta exactitud històrica pel que feia als vestits.

A *Die Musik und die Inszenierung* (La música i la realització, 1899), aquestes idees adoptaven una formulació més completa. Aquí, Appia subratlla la

importància d'una reforma de l'arquitectura teatral, si fa no fa d'acord amb les intencions de Wagner, i reivindica per al realitzador la tasca d'unificar en una expressió totalitzada els elements que concorren en la formulació de l'espectacle teatral. Sempre en la línia de Wagner, però atorgant un abast més ample a la primera i joiosa intuïció d'aquest, considera teatre la unió de música i paraula dialècticament lligades (*Wort-Ton-Drama*). Els elements que cal treballar per a una realització escènica —i solament a partir d'ells hom obtindrà una representació legítima— són l'element horitzontal del dispositiu escènic, el vertical de la silueta de l'actor, el binomi espai-llum que els engloba i els vivifica. La unitat a què tot plegat ha de portar és l'actor: defineix l'espai que l'envolta pel moviment la durada del qual determinarà la música. I la il·luminació, tot inserint-se en un decorat construït, conformarà l'espai per un joc de clarobscur amb les dimensions humanes de l'actor. Els jocs de llum donaran més relleu a la màscara de l'actor, subratllant els canvis de fesomia determinats per la representació o fins i tot determinaran l'atmosfera on es mou el personatge.

A *Nature morte ou art vivant?* (Naturalesa morta o art viu?, 1923), els postulats d'aqueixes teories són portats a les últimes conseqüències. Appia concep un teatre que ja no té necessitat de decorats ni de construccions, sinó que sorgiria arreu, sobre una simple tarima, articulant-se dins l'espai i el temps, mesura de la vida.

El desenvolupament coherent del seu pensament teatral es reflecteix també en els nombrosos projectes de decorats que ens ha deixat. L'espai escènic esdevé no-figuratiu: la substància ens és presentada pel simple encontre de línies i volums geomètrics; i això, vint anys abans que en Blau Reiter, Kandinsky descobrís la tendència a l'abstracció. Appia es deixava guiar per temes musicals. I de les seves recerques neix una nova harmonia escenogràfica que té per funció acollir i enquadrar el nou drama, del qual la teoria d'Appia pretén posar els fonaments.

Naturalment, el pensament d'Appia localitza les fonts en la cultura alemanya de l'època. S'ha format entre Wagner i Schopenhauer, Stirner i Nietzsche; fa cos amb les tendències vitalistes que van manifestar-se a Alemanya en el decurs dels deu primers anys del segle i es relaciona amb el pensament dels seus principals representants, Klages i Simmel, encara que no servi tota la riquesa de la seva anàlisi i definició. No hi trobem cap estudi històric destacat dels elements que componen l'espectacle teatral, sinó més aviat l'enunciació d'experiències personals, i sobretot una visió pròpia, una «nova imatge» de l'espectacle teatral tan necessària avui dia. Visió, d'altra part, purament teòrica, però no per això menys enriquidora. La investigació no és portada a partir de banals preocupacions sistemàtiques, sinó a partir de mètodes crítics i dialèctics que li confereixen un sentit d'evasió i són dirigits, a través de l'espectacle, al sentiment d'una personalitat que vivia en la humanitat: aspiració de tota aquella època i que

a just títol, Appia veu desembocar en una forma escènica que integraria la vida social.

Els judicis estètics d'Appia no es refereixen a una noció, a una mesura usual de bellesa i de perfecció. Avaluen l'obra teatral a partir de la qualitat de l'efecte produït sobre els espectadors, a partir de la inspiració procurada al seu esperit, a partir d'un sentiment de la vida que els és transmès. Appia concep una renovació dels espais i dels ritmes posats en funcionament pels cossos humans i pels cossos escènics: «l'ésser viu que entra en possessió de la cosa real»; i d'aquesta manera l'autor pot, a través de l'actor, ordenar i reconstruir un temps nou i un nou espai. Però fins a l'actualitat, diu Appia, l'actor s'ha oposat a fer del seu temps quelcom orgànic, deixant el camp lliure a l'hàbit mecànic o a l'arbitrarietat; no ha volgut pas fixar lleis poètiques al temps de la seva representació. Solament la música, doncs, podrà expressar la realitat (i no indicar-la aproximativament com la representació), regulant la durada i l'harmonia de la rèplica. Així, l'actor podrà dominar l'escena, podrà donar a les seves entonacions un ritme precís, i la necessària mobilitat a la composició escènica dels cossos que es belluguen. A primera vista, hom pot creure que Appia pretenia transformar la declamació en cant, com es feia al teatre hebreu de Habima, o en tot cas, acompanyar-la i puntuar-la d'accents musicals. Potser fos el seu pensament original, que acabà seguint el mateix destí que la música: l'abstracció. Appia volia eliminar de l'espectacle qualsevol text dramàtic i que l'escena esdevingués fusió dins el ritme.

A *Dramatisation* (Dramatització, 1924), Appia exposa que música, arquitectura, llum, color, en contacte amb la viva mobilitat de l'escena, compleixen funcions d'expressió formal, mentre que el text i la pintura tenen el poder de significar, de donar un contingut. Resulta evident que, per a ell, és sobretot la puresa formal allò que compta i que les referències a la realitat només tenen utilitat en la mesura que expressen la idea d'un drama, el seu «temps», la durada viva. Appia busca una nova dramatització de la vida, lluny de qualsevol determinació verista; ben al contrari, seria un pur conflicte dialèctic de tesis i antítesis ideals.

Partint de la reforma wagneriana, veiem com Appia postula una nova forma dramàtica que trobaria el seu fonament en la música i que, en conseqüència, idealitzaria sempre el contingut fins a elevar la vida a una pura harmonia de volums, colors i sons. Vol que l'art sigui viu i es faci «actitud personal que pot esdevenir comuna»: igual com la dansa, a l'escola de Hellerau, era concebuda no solament com a ritme capaç de generar el control de l'espai on es mou l'actor, sinó també la sublimació, la purificació de la vida.

Adolphe Appia morí el 1928 d'alcoholisme crònic. Va viure els seus últims anys en companyia de joves alumnes de l'escola de dansa amb què col·laborava, lluny de les vicissituds del teatre europeu. Aquesta solitud li

permeté fornir-se una visió completa de l'espectacle. En ell, i en el seu poeta predilecte, Walt Whitman, viuen el símbol i l'esperit d'una humanitat futura, on l'espectacle esdevindria meditació humana, manifestació i visualització dinàmica de l'onda musical.

Craig

L'activitat teatral d'Edward Gordon Craig (1872-1966), té una història accidentada, feta de penedimens sobtats, d'entusiasmes inflamats, de reculades i infidelitats. No succeeix el mateix amb la seva obra teòrica, que basteix amb una coherència particular, amb un to de vegades abstrèct i profètic, amb un sentit gairebé religiós de la pròpia importància. No equivocadament Shaw ha considerat l'actitud de Craig com la d'un nen aviciat. Si Craig no treballà pel teatre amb continuïtat, sinó només ocasionalment i segons el seu humor, no depengué únicament de dificultats contingents, sinó també del seu caràcter: perseguint la perfecció, insatisfet per tal com veia l'expressió teatral com un pur fet d'art, colpit de delectació morosa en sentir-se incomprès, profundament convençut, en fi, que les circumstàncies històriques no eren les millors per entendre el seu missatge.

La seva mare, Ellen Terry, era una actriu força apreciada a Anglaterra i el seu pare, Edward Godwin Craig, era arquitecte i també decorador de teatre. Craig va estar doncs en situació, des de la seva primera joventut, de conèixer els límits d'una certa concepció del teatre.

Els ambients teatrals anglesos reconeixien en Craig els dons instintius de l'actor. No deixà la seva professió fins haver tingut molts contactes directes amb l'escena, des de l'edat de sis anys, ja fos seguint la seva mare en les seves gires, ja amb companyies secundàries, ja a la companyia d'Irving o al *Lyceum Theatre* de Londres, on va estar-se vuit anys, representant fins i tot primers papers. La familiaritat amb l'ofici li permeté d'acabar també la realització. La primera data de 1893. Era *Amb l'amor no s'hi juga*, de Musset. Des de les primeres provatures, les intencions de Craig es trobaren en frontal reacció contra el credo realista. Els decorats tendien a suggerir una atmosfera, tot articulant-se sobre una recerca cromàtica, amb l'ajut d'enllumenats i empaperats. Van eliminar-se les teles pintades del fons.

El 1897 es retirà del teatre per tal consagrar-se a una revista, *The Page* (1898-1901). Revista de tiratge baix, de la qual era l'únic redactor. No fou fins el 1900 que, ocasionalment, tornà al teatre, amb la realització d'obres de Purcell, de Haendel i d'un *miracle play* de Housman.

L'ocasió de sortir d'Anglaterra, els mitjans teatrals de la qual considerava incapaços d'admetre la novetat, li fou oferta per Otto Brahm, qui li

confià la realització, al Lessing Theater, de *Venice Preserv'd* en una adaptació de Hofmannsthal. I a Alemanya, durant el mateix període, publica un llibre fonamental pel que fa a la història de les seves teories, aquell *Die Kunst des Theaters* (L'art del teatre, 1905) que, traduït de seguida a d'altres llengües, obtingué un èxit remarcable. És, sense cap mena de dubte, l'escrit teòric més important de Craig. Les referències teòriques d'Appia hi són evidents, i a més a més reconegudes pel mateix autor. De tota manera, Craig les porta cap a noves perspectives. Referma el valor creador del realitzador, a qui cal referir tots els elements de l'espectacle, des de la representació fins al decorat, a fi d'atènyer una obra completament autònoma i valuosa en si. A més, preconitza un teatre basat exclusivament en el ritme i el moviment, un teatre de visió, «que neix del gest», símbol de la vida.

Una altra etapa important de les seves peregrinacions fou l'encontre amb la Duse, per a qui dissenyà el decorat i els vestuari d'*Electra* de Hofmannsthal (que no superà l'etapa de projecte) i els de *Rosmersholm*, d'Ibsen, que fou muntat el 1906 al teatre de la Pergola de Florència. Craig imagina una escenografia complexa, sense cap referència amb la realitat, ignorant les indicacions de l'autor: un espai ample, definit per murs aclaparadors, foradats al fons per una finestra, que havia de funcionar com una aspiració al llum. La història ensenya que bona part de l'efecte volgut per Craig es perdé, de resultes d'una errada en el muntatge dels decorats.

La innovació tècnica més important fou realitzada per Craig en el muntatge de *Hamlet* al Teatre d'Art, de Moscou, en col·laboració amb Stanislavski, el 1911. Hi utilitzà per primer cop plafons mòbils, que permetien uns originals jocs de perspectiva i efectes de llum sorprenents. Els plafons havien de subratllar l'estructura dramàtica del text, seguint-ne les variacions segons perspectives diferents. I tot amb la intenció de suggerir una atmosfera més que per indicar una realitat.

A Florència, on obrí una escola, Craig continuà escampant les seves teories, aquesta vegada a la revista *The Mask*, que havia fundat el 1908 i per la que sol·licità la col·laboració d'escriptors i especialistes. La revista, mensual, va sortir amb alguna interrupció fins el 1929. El primer número contenia el famós assaig *The actor and the über-Marionette* (L'actor i el super-titella), on es preconitzava un retorn a la màscara, tal com era usada pels antics perquè compensés la insuficiència física de l'actor. D'acord amb Craig, els únics textos útils al teatre eren aquells capaços de suggerir-nos situacions, d'estimular idees que el realitzador havia de concretar i fer tangibles sobre l'escena. Un text acomplert, sota de tots els aspectes, com *Hamlet*, era jutjat literari i poc teatral. Van seguir escrits de to encara més abstracte, consagrats a la recerca d'un teatre pur.

Towards a New theatre (Vers un nou teatre, 1924) precisa, amb l'ajut de dibuixos i comentaris, una visió de l'esdevenidor, menys utòpica que hom no hauria pogut creure a la vista de l'evolució de l'autor.

Els contactes directes amb l'escena es van anar espaiant. Craig va dirigir l'Exposició Teatral Internacional d'Amsterdam, el 1922. Féu projectes de decorat i aconsellà el muntatge de *Pretendents a la corona* d'Ibsen, al Teatre Reial de Copenhague. Va viure la fi de la seva vida a Tourette-sur-le-Loup, a Provença, refusant les proposicions de treball que li ploïen de pertor arreu.

En tant que teòric, definí la tasca del realitzador (nou demiürg), tot afirmant alhora la plena autonomia de l'art de l'espectacle, independent d'un text que podria mancar perfectament. Atorga, doncs, una supremacia absoluta al «text psicològic».

Podem esbrinar en Craig una certa estètica pre-rafaelita, que depassarem tanmateix per tal de seguir la imaginació entre grans espais escènics lliures, que deslliuren l'espectacle de les cadenes d'una societat lligada a les sales barroques. No comprèn ni accepta la civilització en què viu. Per tal de condemnar-la, es gira cap a l'estètica, no vers l'univers ètic o l'economia. Denuncia la pobresa interior de tota vida en societat, i així del teatre, quartejant-ne les formes i les manifestacions. Reivindica una «forma» veritable, un art que planti cara al mesquí naturalisme. El teatre que desitja és absent, com és absent la vida social que l'hauria de generar; i mancarà encara molt més temps en aquestes expressions més grans, espontànies i no pensades, que és legítim desitjar.

Gordon Craig entreveu un teatre que viuria al si del món, en el moviment natural dels éssers i les coses, en el seu drama amagat, en el decurs silencios de la vida i la mort. Voldria l'èxtasi, amb el titella fetitxe al bell mig, ídol, eix de tota celebració. Explica que l'actor neix d'una imitació paròdica de l'ídol. I es demana: o bé el rite, organitzat clàssicament pel teatre grec; o bé l'extrema espontaneïtat de la *comedia dell'arte*; o bé i sobretot, les manifestacions naturals de la vida humana, en el seu moment dramàtic.

Stanislavski

Stanislavski (1865-1938) és el pseudònim que Konstantin Alèxeiev, fill d'un industrial, va adoptar en ocasió de la seva primera representació en públic.

El jove Konstantin tingué, ja des de la infantesa, un marcat sentit del teatre. Dotat de grans capacitats imitatives, es divertia representant petites comèdies i operetes, reproduint i mimant els fets de la vida real. Però les primeres proves veritables les donà a partir de 1887, amb vint-i-quatre anys tot just, al teatre del Cercle d'Art i Literatura, de Moscou, on represen-

tà el primer paper en *El cavaller avar* de Puixkin i a *George Dandin*, de Molière. Era solament teatre d'afecionats; tot i això, les realitzacions i interpretacions de Stanislavski van imposar-se a l'atenció de tots per l'harmonia del conjunt i l'exactesa dels contextos. Les primeres experiències li mostren definitivament el camí: no abandonà mai el teatre, al qual romané lligat per una profunda fidelitat, gairebé com una mena de religió.

Una circumstància determinant per l'ulterior desenvolupament del pensament o l'art d Stanislavski va ser l'encontre amb Vladimir Nemirovitx-Dantxenko (1858-1943), dramaturg i crític de teatre, compromès ja en la recerca d'una interpretació fidel de les obres. Entre els dos homes hi havia un terreny d'entesa favorable a les noves tendències en la dramaturgia. De la famosa conversació que van mantenir el juny de 1897, (es diu que durà vuit hores), degué néixer el programa del Teatre d'Art de Moscou (MKhAT), fundat l'any següent.

Stanislavski va rebre en bona mesura la influència de les innovacions aportades pels Meiningers: va poder estudiar-les durant una gira que van fer a Moscou. La disciplina de la companyia, la subordinació dels individus al conjunt, la recerca d'una exactitud històrica van semblar a Stanislavski l'únic mitjà per rompre l'encerclament de les convencions que regnaven aleshores sobre els escenaris russos i conferir al teatre la dignitat d'un eficaç instrument de cultura i de coneixement, retornar-li; aquell fonament ètic que semblava perdut.

Una altra influència decisiva sobre el pensament de Stanislavski va ser la gira a Moscou de Tommaso Salvini. Les primeres sol·licitacions a teoritzar les seves idees sobre la representació i la realització en un sistema —d'altra banda mai no clos, sempre susceptible d'ulteriors desenvolupaments— van arribar-li en contemplar l'actuació del gran actor italià. Stanislavski conta a les seves memòries com va descobrir que Tommaso Salvini es presentava al teatre dues hores abans de la representació, es maquillava amb una lentitud extrema per tal d'entrar gradualment en el personatge. Davant el mirall, repetia algunes rèpliques, alguns gestos. Es movia adoptant el posat d'aquell que havia d'encarnar. N'adoptava la personalitat. Els mots del text s'havien transformat en el trampolí de la seva imaginació creadora. Stanislavski concentrà l'atenció en el procediment posat en pràctica de manera empírica per Salvini; l'examinà i l'explicà racionalment, va treure'n les conseqüències, que van inspirar, fins a la fi de la seva vida, l'obra que acomplí al si del teatre rus i que és a l'origen —ni que sigui per reacció en contra— de les principals tendències d'aquest últim mig segle d'experiència teatral. Stanislavski va percebre en Salvini allò que secretament mou el procés psicològic de la representació de l'actor, la metamorfosi que experimenta la seva personalitat en el subconscient, mentre que a poc a poc surt el personatge. Stanislavski va ser el primer a prendre'n consciència i a fer-lo voluntari. Per l'excel·lència dels seus mitjans, de la seva tècnica i del seu

art, Tommaso Salvini i tota la gran tradició del teatre italià havien posat en pràctica, de segles ençà, aquest procés. Després, Eleanora Duse hi afegí una gran capacitat de mudar-se en contingut espiritual, de depassar qualsevol text que hom li sotmetia i de fer-hi lluir el foc vital; talment música.

Stanislavski declarà molts cops que el seu mètode pedagògic i la seva visió de la representació teatral solament tenen un valor limitat a les finalitats de l'espectacle. Acomplixen la funció de desvetllar la inspiració de l'actor per mitjà de la raó i la consciència, en mancar la força d'arribar-hi amb els sentiments, per natural disposició.

Stanislavski considera fonamentals la natura i la qualitat de la inspiració espontània: la seva recerca racional és suggerida com ajut, com una possibilitat secundària, però útil. Per què va lliurar-se a aquesta recerca? Per què va servir-se'n i tots els teatres encara se'n serveixen? És fàcil de deduir, evidentment perquè encara no s'ha trobat cap possibilitat millor. Stanislavski tingué el pressentiment de les exigències històriques i la seva obra ha de situar-se en la perspectiva resultant. El recolzament que amb insistència donà a la ciència —en primer lloc l'estudi històric, després la psicologia experimental, i en fi les creences paracientífiques del ioga i, més generalment, allò que pugui estar a l'abast de la contemplació— prova a bastament l'orientació de la seva consciència cap a noves dimensions i noves estructures de la vida en societat.

El seu ensenyament parteix de la distinció entre conscient i inconscient, de la possibilitat de fer sorgir la inspiració creadora per mitjà d'una tècnica psicològica adient, coherent, tot fent operar la consciència sobre l'inconscient. Per passar de la imaginació, que prepara la interpretació, a la interpretació pròpiament dita, cal investigar amb atenció, i amb el luxe de detalls més gran, les circumstàncies en les quals el drama es resol; tot seguit fer-se les preguntes del «si» (si el meu personatge hagués actuat així o d'aquesta altra manera, què hagués passat?, si hagués fet aquests gestos, quina hauria estat la raó? Si hagués trobat tals personatges, quina hauria estat la seva reacció...): és a dir, reconstruir punt per punt l'acció i les dades dels fets (quotidians o històrics) que la rèplica del diàleg assenyalà, a les quals fa referència, i que cal presentar íntegrament a l'espectador. El «si màgic» estimula la imaginació a la recerca del personatge, no solament per allò que el drama suggereix, sinó en totes les circumstàncies en què pot presentar-se aquest personatge, i existents en el pensament i en l'avenir, com una criatura real.

Stanislavski identifica, en tot moviment dramàtic, els mòbils «físics», dels mòbils «psicològicament elementals», aquells que són «interiors» i els finals.

En tota la seva complexitat, el treball de preparació d'un paper exigeix un estat físic i moral convenient: relaxació total dels músculs i, en el moment de realitzar el personatge sobre l'escenari, concentració absoluta de

l'atenció. L'estat d'esperit de l'interpret és la fe en «la veritat de l'escenari», de manera que el seu paper estigui plenament justificat. El seu esperit es nodrirà d'una «memòria afectiva» sempre desvetllada: memòria de les emocions viscudes, capaç de renovar-les «tot revivint-les» cada cop que es retroben en una acció escènica. La «fe» ha d'acompanyar-se d'un control de si mateix que dona a la veritat de l'escenari la mesura i la continuïtat; cal que es transformi en vida psíquica i en intensa vida de l'inconscient. Aquesta fe és allò que fa de l'escenari una realitat viscuda i per reviure. Solament així l'actor serà capaç d'exercir el seu poder d'atracció, podrà establir contacte amb el públic i amb els altres intèrprets, per lluir psíquica. En el decurs de les repeticions, que són el veritable treball de l'actor, arribarà a descobrir-se un ritme interior i exterior, a bastir una caracterització interior i exterior i a penetrar-se d'un disciplina que sigui estructura ètica de l'art i de l'existència a l'ensem. D'aquesta forma hom podrà pujar a l'escena, cada tarda, en un estat d'ànima escaient a la tasca que es té assignada: suscitar i posar en escena l'essència natural de l'home.

La recerca teòrica i el treball pedagògic de Stanislavski, nats de l'esperiença pràctica, acompanyen sense solució de continuïtat la fundació i la direcció amb Nemirovitx-Dantxenko del seu teatre, prop de mig segle. El seu tarannà artístic caracteritza íntimament el drama d'una època. Els primers espectacles del Teatre de l'Art es feien ressò del rigor i la documentació dels Meininger, però desborbaven ja l'exègesi crítica cap a l'enquesta psicològica: tenim les representacions del *Tzar Fedor*, drama històric d'Alexis Tolstoi, amb el qual es va inaugurar el teatre el 14 d'octubre de 1898, i les de *Juli Cèsar*, de Shakespeare (on l'escrúpol per la documentació va ser tal que la companyia s'estigué uns mesos a Roma per estudiar-hi la civilització romana). Però, naturalment, l'interès els porta cada cop més al repertori modern, i sobretot el repertori rus. Les obres d'Ibsen i dels altres escandinaus Strindberg, Björnson, Hamsun—ocupen un lloc important en el Teatre de l'Art i, com en el cas d'Antoine, o com en el Deutsches Theater amb Otto Brahm, hi juguen un paper determinant. Tot i així, és quan s'enfronta a la representació de les peces de Txèkhov (el 1898 amb *La muda*, en escena sis mesos consecutius) i de Gorki, que Stanislavski dona a la seva obra una dimensió històrica. Els drames de Txèkhov i de Gorki anunciaven un segle, una era; sobretot *La muda*, *L'oncle Vània*, *El jardí de les cireres*, *Les tres germanes*, de Txèkhov, i *Els petits burgesos*, *Els baixos fons*, de Gorki. Stanislavski fou sempre solidari amb ells. És en les seves obres on trobà l'equilibri, la mesura, la perdurable coherència del seu treball de realitzador (com també aquí hi trobem els seus límits). Mort Txèkhov i abordant Gorki l'escenari, d'ara endavant, de manera més exterior, amb el risc d'encabir més i més vel·leitats, Stanislavski continuà la seva tasca amb molta dignitat i alguns fruits, sobretot quant a la seva recerca pedagògica i els «estudis experimentals» que fundà amb la intenció d'obrir als deixebles

la possibilitat de noves troballes. El seu teatre conserva, fins a la seva mort el 1938, una moralitat artística exemplar. Però, fatalment, això que acabem de descriure constitueix el límit atès. Stanislavski prova per tots els mitjans de franquejar-lo o d'evadir-se'n, tement que el temps no vagi més de pressa que no pas ell; aquesta marxa del temps, tanmateix vol expressar-la: i encoratja les recerques del seu deixeble Meyerhold, per tal de reduir-les de seguida a una mena de simbolisme escènic. El 1911, demana a Gordon Craig de muntar *Hamlet*, per molt que se senti naturalment hostil a la seva *forma mentis*. Acaba en les barreges arbitràries del segon Hauptmann i d'Andreiev, en les imaginacions abstractes de Maeterlinck. Pensa en la Revolució en el *Cain* de Byron. Som al 1918. Adapta per a l'escena i presenta algunes obres mestres de la narrativa russa: *Els germans Karamàzov*, *Anna Karenina* (però es ret amb *Guerra i pau*, que no muntarà per al públic perquè no en queda satisfet). Aquestes representacions són seguides amb interès, i inspiraran d'altres adaptacions teatrals de novel·les. Això no obstant, hom no pot dir que, gràcies a elles, Stanislavski resolgués la crisi del seu esperit i del seu art. La seva recerca descobreix un eix, una visió més vasta, més mobilitzadora (envers l'estil heroic, envers l'engrandiment de l'escenari), una més estesa propagació dels seus ecos, tant a l'interior com a l'exterior. Exigències semblants eren, d'altra banda, comunes a tot el teatre europeu, que pretenia sortir dels límits imposats per la societat i el drama del segle XIX. Tanmateix el turment i la inquietud feriren Stanislavski a mitja carrera; van continuar, gairebé trenta anys més, tornant-lo insegur i a vegades, fins i tot, cap a la fi de la seva vida, tràgic. A Stanislavski la història li surt a camí: aquest va ser, aquest és encara el premi de tants representants il·lustres de l'art i del pensament. Per bé que hom li atorgués tot tipus de facilitats, Stanislavski crea ben pocs espectacles dramàtics més després de *Cain*. El millor, *Els dies dels Turbini*, de Bulgakov, suscità força discussions i (temporalment) va ser prohibit: presentava amb serenitat un quadre psicològic dels «blancs», distingint-ne els desgraciats i els culpables, i entre les raons de les seves actituds, els mòbils conscients i inconscients. L'obra va reeixir a traçar el drama interior de la «intelligentzia».

Stanislavski es relaciona sovint amb les concepcions positivistes. Experimenta algunes dificultats a copsar, en la realitat del joc teatral, les correspondències amb el drama viscut al si de l'existència humana. Representar és transcendir la realitat, transformar-la, modificar-la així que hom estableix un contacte amb els «altres»; la realitat en si s'anihila i s'absorbeix en la realitat de «l'altre». «L'altre» és el personatge en què hom fon i l'espectador de qui s'interpreta l'existència. Naturalment, aquest procés va més enllà dels límits del coneixement, i s'acompleix amb l'embranchida del desig.

Allò essencial, en Stanislavski, és que descobreix la natura dels fenòmens psíquics que acompanyen la representació de l'actor. Que preparà una pe-

dagogia i una didàctica adequades per fornir una nova consciència a l'actor, guiat per la realització. La seva voluntat de reforma tingué una gran importància històrica en el domini de l'activitat teatral.

Copeau

Com remarca el mateix Jacques Copeau (1879-1946) llargament i amb tota intenció en els seus records, una bona part de la cultura francesa i europea ha aplaudit la seva temptativa: per tal com és el fruit de provatures viscudes i engendrades als voltants de la cultura, en els límits d'un gust saçaç. Originàriament, Copeau pertany a la literatura, a la intel·lectualitat. Resta fidel al racionalisme, mortificat en tots els seus moviments pels reglaments i les lleis d'una cultura entesa com a tradició i com activitat típicament reflexiva. La seva provinença social i la seva educació el col·locaren en la impossibilitat física de fer peu en altre món tret d'aquell, tancat i tenaç, de la província francesa, o de manllevar d'altres visions que les d'un catolicisme il·lustrat i sensible.

Copeau és al creuer dels costums i la doctrina que engendra la visió social-cristiana. En temps del primer *Vieux-Colombier* (que també és el de la primera *Nouvelle revue française*), una actitud semblant havia trobat tota una allau de porta-penons i partidaris. A l'esquerra, Copeau tenia Gide (*La porta estreta*), Péguy i els *Cahiers de la Quinzaine*, Roger Martin du Gard (*Jean Barois*); a la dreta, Jammes, Claudel, Barrès. Director de la *Nouvelle revue française*, va ser portat a acollir-los lliurement, a comprendre'ls i a classificar-los. Més tard, els arrebregarà en el repertori del *Vieux-Colombier*, en un tot no menys heterogeni, però sempre dins uns límits ben definits. Atribuïnt, com Jean Barois, un valor simbòlic als dogmes del catolicisme, acaronanant la il·lusió de reformes per al poble —com aquest teatre popular que proposarà a la fi de la seva vida—, Copeau assaja una reconciliació i una col·laboració de tipus «corporatiu», productes espontanis de les seves facultats racionals i la raó perquè mira d'assegurar, amb habilitat i perseverança, aquesta posició de privilegi cultural i moral que és la plataforma de la seva acció. A l'època dels primers espectacles del *Vieux-Colombier*, les seves relacions amb Gide eren ben freqüents (com es desprèn del *Diari*). D'una desena d'anys ençà, Copeau exercia una intel·ligent activitat de crítica, a diaris i revistes, i no parava d'enriquir la cultura teatral francesa. Respecte al teatre francès d'aleshores —de Porto-Riche a Currel—, nodria una inevitable malfança, de naturalesa literària. En col·laboració amb Croué, i en la línia d'una temptativa de més vastes proporcions acomplida per Stanislavski, portarà a l'escena, en tant que realitzador i adaptador, *Els germans Karamàzov*.

El 1912, o sigui, deu anys després d'aquesta experiència, funda, amb un modest capital, una companyia d'afeccionats que reuneix per mitjà d'un petit anunci; i comença un any d'assaigs a la petita sala del Vieux-Colombier (300 places). És tal volta un instint allò que el porta a reconèixer en el teatre el seu mode de vida? Més aviat hom diria que és un instint cultural i espiritualista: la voluntat d'encabir, àdhuc en el teatre que els era estrany, aquell ordre i aquella mesura, aquell gust i aquella norma a què el seu medi natal l'incitava a sotmetre l'existència. El repertori d'abans de la primera guerra mundial és sobretot clàssic, o té pretensions de ser-ho: de l'elisabetià Heywood a Shakespeare (*La nit dels reis* fou un èxit), de Molière a Musset, amb algunes incursions fins a Claudel (*L'intercanvi*), Roger Martin du Gard, Ghéon, Schlumberger. Amb la guerra, el teatre tanca les portes. No tornarà a obrir fins el 1920, després d'una gira americana, que li haurà valgut un èxit clamorós. Durarà fins el 1924. La nova interpretació dels clàssics de Copeau era, en un cert sentit, per al teatre francès d'aleshores, una veritable manera de restituir-los. Copeau els havia alliberat de les diverses tradicions d'estil que s'havien acumulat segle rere segle: sense subjecció ni complex d'inferioritat, havia pretès de trobar-hi, directament, la marca i les preocupacions de la vida de l'època. Especialment amb Molière, s'havia remuntat a les fonts inspirant-se en la fantasia popular en profit d'una interpretació impetuosa, frenètica, bufonesca, en l'esperit original dels còmics, descendint als costums i situacions essencials, precisament en tant que essencials.

Acabada la guerra, Copeau disposa de més autoritat per obtenir obres d'escriptors pròxims a la N. R. F., i el seu repertori pren una fesomia modernitzant: Gide, Jules Romains, Vildrac, Duhamel, Paul Raynal, R. Benjamin, Pierre Bost, E. Mazand (tria menys eclèctica del que sembla d'un primer cop d'ull, d'unanimites i d'intimistes), amb algunes fuites cap a Mérimée, Goldoni o Gozzi. Entre el primer i el segon període, percebem una neta solució de continuïtat; les intencions es fan més modestes i contingents, apareix un esperit d'adaptació que se sacrifica a la realitat, reconegut pel mateix Copeau. El seu pensament i les seves capacitats es dirigeixen ara cap a l'escola i els seus deixebles, per tal com present la urgència de les recerques teòriques, la necessitat d'una més gran formació d'artistes, d'una educació més estesa, premisses d'un art del teatre en sentit estret.

Al principi, Copeau concebia l'acció en el teatre en funció de la literatura dramàtica, per la seva salvaguarda, per una interpretació correcta i sençera dels textos. Però poc després, en plena embranzida i fervor de l'experiència, anà força més lluny. Sentí que l'espectacle teatral tenia en si mateix raons formals tan valuoses com les d'un text literari. El seu ensenyament obeeïa a una circumspecta «civilització» interior, a un enquadrament teòric i pràctic no mancat ni de principis ni d'agudes observacions que contribuïren a estendre envers el teatre una mena d'expectativa corpesa, d'edificació litúrgica i unànime, despullada tant d'esteticisme com de misticisme. Hi

ha en el seu treball claredat i determinació, ben lligades amb altres valors d'ordre superior que revelen «philosophia perennis». Els treball i les concepcions de Copeau no pateixen, en efecte, cap conflicte interior i no coneixen evolucions complexes o inesperades. Formen un teatre de fauna, de poesia, encara que domèstic i conciliador. En aquestes condicions, el Vieux-Colombier molt difícilment podia trobar un «modus vivendi» econòmic.

Un cop dissolta la companyia sense que, com ho reconeix ell mateix, Copeau combatés per ella amb totes les seves forces, trespàs amunt i avall, amb els seus deixebles, la Champagne i d'altres regions principalment agrícoles, a la manera de Thespis. Representaven, a les places i sales de festa de la pagesia, farses de Molière, de Ghéon o pròpies, escrites sota la direcció del mestre. La caiguda del Vieux-Colombier havia palesat, àdhuc per a Copeau, la necessitat que, per la seva futura raó de ser, el teatre deixés de ser privilegi d'uns pocs. Portant el teatre als camps, on mai no havia aparegut tret de formes elementals i incertes, acomplí un gest i una experiència que haurien de provocar un trencament decisiu. Almenys dues vegades Copeau aparegué com a encarnació d'un diagnòstic providencial, va saber exposar una anàlisi tan realista com aguda del teatre francès, i tot això per la seva obra com a home de teatre. No estava pas en la seva mà de conduir a bon port el teatre francès, però va saber i pogué evitar-li nombrosos esculls, tot treballant activament per tal de treure'l del mal pas i construint alhora un vast camp d'assaig que li permeté de comprometre's a fons. No s'aturà a la superfície, segons la moda de llavors que predicava un teatre higiènic i de lleure, o sumàriament agitador per les places públiques i els estadis; no va caure tampoc en els equívocs de l'elegància o del refinament, de la intel·ligència barata i de les comoditats espirituals, que s'apoderaren de seguida d'alguns dels seus deixebles quan retrobaren la seva independència i esdevingueren figures capdavanteres del teatre francès. Copeau abordà el públic popular sense ambigüitats i sense inhibicions. Malgrat això, després d'alguns anys de vagabundeig pel camp francès i a l'estranger, va començar a acariciar-lo la sospita que al fons dels seus propòsits ascètics i rigorosos tot just hi havia renúncia i decepció.

Bon punt pogué, Copeau retornà al Vieux-Colombier, deixant que el seu deixeble predilecte, Michel Saint-Denis, assumís públicament el pes de totes les responsabilitats. Fos amb el *Noë* d'André Obey, amb l'adaptació per Obey d'un poema de Shakespeare, amb *El rei cèrvol* de Gozzi, o amb *La batalla del Marne*, també d'Obey, sempre es mantingué en el terreny d'una literatura noble, encara que vague i tímida. Aquest retorn no durà pas gaire. Els Copiaux anaren d'aquí d'allà, acomplint d'altres temptatives. Copeau ja no tenia la força per assegurar a la seva escola la estabilitat i la continuïtat. Amb llargs intervals, preparà alguns muntatges: espectacles shakespearians, a París, el 1936 i el 1937; a Florència, *Santa Oliva*, el 1934, *Savonarola*, d'Alessi, el 1935 i *Al vostre gust*, de Shakespeare, 1938.

A la Comèdia Francesa, muntà la primera obra dramàtica de Mauriac, *Asmodeu* (1937). De tant en tant llegia en públic les grans tragèdies gregues. Durant l'ocupació alemanya, acceptà de dirigir la Comèdia Francesa, nodrint a aquest propòsit les esperances d'aquell que arriba a la fi de la vida i de les seves possibilitats; però se'n retirà gairebé després de muntar un Molière. Tot sol, va escriure una obreta que hom pot considerar el seu testament espiritual: *El teatre popular* (1944).

Poc abans de la mort entregà la darrera de les seves obres dramàtiques (representada a Itàlia, per Orazio Costa, el 1950): *El pobret*, drama sagrat sobre Sant Francesc d'Assís. Els últims anys tenia el costum de llegir l'evangeli en el pòblet on s'havia retirat.

Amb una coherència digne de tot respecte, Copeau mai no abandonà el clima de la seva joventut, el de 1910; es tancà en un esquema que aclarí i va descriure sense misteri ni passió. Un clima líric cenyit, temperat, un moralisme interioritzat i rigorós són les característiques i les constants de la seva obra. Sobre l'escenari es tradueixen en una humilitat sincera i una realització plena d'al·lusions delicades. Inspirant-se en Stanislavski, però clarificant-ne i porgant-ne les aportacions, assolí, bandejant la rutina i tota concessió a la tècnica, aquella necessària naturalitat i simplicitat realista, a penes encetada per la pàtina d'una recerca lúcida i enamorada de la perfecció. El teatre francès d'avui dia parteix de Copeau com el rus de Stanislavski. Gràcies a l'entusiasme i espontaneïtat dels seus joves deixebles, Copeau pogué portar a cap una purificació que rejuvení l'escena francesa.

Amb l'ajut de Jouvet, intentà definir l'escenari fix: una escenari que pogués acollir l'estructura topogràfica de qualsevol obra amb un mínim de modificacions en el decorat. Els models clàssics, arquitectònics i pictòrics, són per a ell una mètrica; i totes les seves invencions escèniques contenen una referència històrica (què és, per exemple, el famós viatge per mar de la *Santa Oliva* florentina, simbolitzat per l'àngel amb un vaixell a la mà, sinó un eco dels pintors primitius?).

Reinhardt

Max Reinhardt (1873-1943) pertany al llinatge dels virtuoses. Potser cal comptar-lo entre els grans. Indiferent als temes dels seus innombrables espectacles de teatre —uns centenars—, es va preocupar especialment de sorprendre per les seves variacions. La seva interpretació era per veure, i la resta acabava per situar-se en un segon pla. Però una interpretació, cal tenir-ho ben present, únicament de virtuós. A un virtuós li pertocquen sobretot les tasques de vulgarització. Alemanya deu a Reinhardt el fet

d'haver pogut adoptar una organització teatral alhora sòlida i flexible que li permet de mantenir el seu art teatral a un nivell estable i digne, preparat per a qualsevol metamorfosi. L'exemple venia ja d'Otto Brahm, fundador del Frei Bühne. De Max Reinhardt, l'amor al treball, la familiaritat amb la cultura, la tècnica.

Hom pot fàcilment descriure la seva evolució. Es fonamenta en brillants demostracions d'un jove actor intel·lectual vienès que no tenen altra finalitat que astorar sempre per la seva infinita habilitat. Cap gest deixat a l'atzar. Reinhardt solament utilitza la intel·ligència per variar els aspectes de la seva primera activitat: crear-se lleis, un sistema racional que determini les raons de l'art teatral a través d'un mètode precís, suscitant al seu entorn cercles d'actors i autors, eixamplant sempre els dominis de la professió, precisant-ne els límits i les exigències (amb la base actor-autor). Aquesta honesta mentalitat professional ha donat una forta empenta a la tècnica de la realització (poden encara veure's als museus els llibrets de Reinhardt, anotats amb gran esment); però, per d'altres raons, ha impedit que Reinhardt comprengués el seu temps en els esdeveniments, n'extragué la significança i l'expliqués amb l'ajut dels principals dramaturgs. Hauptmann i Wedekind van fer part del seu repertori al Deutsches Theater, però tard i irregularment. Van gaudir de centenars de representacions, però mai no foren estrenes. El teatre alemany no deu a Reinhardt més que les adaptacions d'Hug von Hoffmansthal: nostàlgiques i decoratives. El teatre és somni, fantasia, trasfiguració, joc, havia escrit Hoffmansthal a la revisteta de Morgenstern *Das Theater* (1905). Reinhardt ho cregué i assumí. L'estètica vienesa —de la qual florí Rainer Maria Rilke i Klimt n'és la il·lustració típica— trobà en Reinhardt un manifest representant: més enginyós i pompós que líric.

Reinhardt va néixer a Baden, prop de Viena, el 1873. Al dinou anys Otto Brahm del Deutsches Theater el contractà per a papers de caràcter. Per a Brahm, el naturalisme i Ibsen obrien nous horitzons i indicaven una moral nova; Reinhardt certament va treure profit del vigorós ensenyament d'aquesta escola. De totes maneres, s'havia obert una clivella al bessó del moviment: d'una part, fidelitat als dogmes del naturalisme; de l'altra, desig d'una major llibertat d'expressió, sota la influència, cada vegada més clarament experimentada, de les noves tendències artístiques (simbolisme, impressionisme). Reinhardt es llançà d'una revolada a l'avantguarda, obrint l'any 1901 el cabaret Schall und Rauch (Xiuxiueig i fum). De la seva banda, tenia actors excel·lents i un programa ambiciós. Tanmateix, la iniciativa no va obtenir el favor del públic ni de la crítica. Reinhardt hi tornà l'any següent canviant el nom de la sala pel de Kleines Theater. Després d'alguns resultats satisfactoris (*Salomé* de Wilde i *Esperit de la Terra* de Wedekin), l'èxit li va somriure amb *Els baixos fons*. El 1903, les activitats de Reinhardt es multipliquen. Dirigeix el Kleines Theater i funda el Neues

Theater. Amb diversa fortuna, munta obres de Hofmannsthal, Becque, Strindberg, Maeterlinck, Ibsen i els clàssics alemanys. El 1905, l'èxit immens de *Somni d'una nit d'estiu* (que repeteix com a mínim quatre vegades amb muntatges distints) el consagra com a realitzador de primera fila. Tot seguit de la mort de Brahm, s'encarrega de la direcció del Deutsches Theater. A partir d'aquest moment se'ns fa difícil resseguir les etapes de la seva carrera: és un llarg seguit d'èxits, de les més diverses iniciatives, de gires a l'estranger. S'envolta d'un grup d'actors fidels —Paul Wegener, Gertrude Eysoldt, Tilla Durieux, Friederich Kayssel, Alexandre Miossi, la Sorma, els Thimig...— i de decoradors —Stern, Sievert, Laske, Strand— de primer realistes, i cada vegada més, al·lusius i fantasiosos. Reinhardt tenia la facultat de convocar, d'ensenyar, de fundar; descobria en els actors allò que ni ells mateixos haurien suposat mai; feia sorgir l'art de l'esperit, amb un talent de formador i d'animador madurat a través d'un perllongat contacte amb els clàssics (el cicle shakespearà, quasi complet, al Deutsches Theater).

Encara que romanent en el formalisme, estava amatent als batecs del temps, i treia profit del prestigi que tenia per col·locar-se al capdavant d'iniciatives naixents: d'aquesta manera creia que es renovava. Quan Gordon Craig predicà la necessitat de trencar el motlle barroc, de buscar l'aire i la llum, ell obrí el Zirkus Reinhardt per a les grans representacions dels clàssics grecs. Es presentà en una església amb *El miracle*, de Volmoller, en una plaça de Salzburg amb *Jedermann* i *Faust*. Quan, el 1917, veié com es perfilava l'ombra del fracàs, cridà el llavors molt jove Karl-Heinz Martin, i li féu representar funcions matinals regulars de obres expressionistes de von Unruh, Kaiser, Sternheim, R. Goering, autors que formaven el grup Das Jungste Deutschland. Desconcertat per la fossilització dels teatres estatals, en fundà d'altres al seu compte i risc, com el 1919 el *Grosse Schauspielhaus*, el 1920 l'organització del Festival Internacional de Salzburg, el 1924, la Komödie a Berlin i el Theater an den Josefstadt, a Viena. No s'estigué tampoc d'agafar al vol la moda de Pirandello i de Shaw per tal de presentar-los al seu públic. Treballà igualment a operetes i comèdies brillants de Bourdet i Maugham, per no deixar fugir cap possibilitat d'èxit. Fundà escoles que portaven el seu nom (Reinhardt Seminarium, de Viena). Trescava Europa amb un seguici de secretaris i administradors, i es deixava envoltar de tot una cort. Especialment féu aparicions triomfals a Venècia (*El mercader de Venècia*) i a Florència (El cèlebre *Somni d'un nit d'estiu*, el 1933, als jardins Boboli). Però en aquest punt hagué de reconèixer que el veritable gran espectacle de l'època ja era el cinema. Anà, doncs, a l'encontre del cinema, amb la seva seguretat habitual: va ser la caiguda, a la capital del setè art, a Hollywood, i quan pensava, representant una vegada més el *Somni d'una nit d'estiu*, deixar un record definitiu. La sort va abatre'l i l'humilià irònicament. Va haver de trucar a les portes, sense ser rebut. La seva tècnica, el seu art, havien deixat de sostenir-lo, i apareixia el buit...

En realitat, contràriament a la seva opinió, no era cap artista del Renaixement: era una voluntat, un esperit certament sensible, però incapaç de jutjar i de decidir en els termes del seu temps, disposat sempre a deixar-se portar sempre que surés. Sobretot, cedia a l'atracció de tots els possibles exotismes escenogràfics; fins i tot els cercava, pensant que podien constituir un fi. Exotisme històric, exotisme del llenguatge, exotisme dels sentiments. Grècia, o l'Orient, o països de meravella, religió, fatalitat: tot allò que era o li semblava autènticament extern i que, a demanda seva, li suggerien els seus dramaturgs von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Beer-Hoffmann.

Es bastí una mètrica de realització i la infongué de viva veu, amb un gran poder de comunicació, en l'esperit dels actors. Cada indicació de to, de moviment, de gest, de llum, estudiada i anotada al si d'un sistema fonamentat en la previsió i la unitat, es traduïa en verb de vida, destinat a dominar l'atzar —com en els poemes de Paul Valéry— i a fondre les voluntats dirigides i determinades per la seva. El control i el quadre mètric dicten lleis a la memòria que després seran integrats fins al nivell psicològic, creant-se una correspondència matemàtica entre tots els elements. Per a Reinhardt, nogensmenys que actor-autor del text psicològic, vet aquí el que ha esdevingut el realitzador. Ni que fos en detriment de Shakespeare i la seva versificació (els oxfordians l'acusaven de fer-la malbé, en profit únicament del caràcter dramàtic). Corresponen al realitzador la invenció, l'ordre racional i rigorós, el cop de teatre. Així com l'entonació que farà vibrar el públic sota l'acció de l'actor.

Tot i l'episodi de Piscator i les temptatives de Karl-Heinz Martin, Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Gustav Gründgens i del Berliner Ensemble de Brecht, hom no pot afirmar, d'una manera general, que el teatre alemany s'hagi alliberat completament de l'exemple de Reinhardt. S'ha posat al dia, s'ha repetit, sense mai més arribar a aquell floriment de talents i realitzacions que Reinhardt, amb la sort de treballar en una situació de ple desenvolupament, havia provocat.

Max Reinhardt pertany a la raça dels «grans senyors» del teatre, consagrats a l'entusiasme i als aplaudiments d'un públic que es reconeix en els llampes de la tempesta escènica que són capaços de desfermar.

Tairov

Alexis Tairov (1885-1950) debutà com actor en una companyia secundària de províncies. Entrà en el teatre de Vera Komissarjvskaia del 1906 al 1907, el mateix període que Meyerhold. Després de nombroses expe-

riencies de diversa importància, com la realització de *L'Oncle Vània*, al Teatre de la Casa del Poble de la Panina, on els actors havien d'actuar segons un precís ritme musical, reproduint les impressions que aquesta o l'altra música els havia anteriorment suscitat (concretament, la música era de Chopin i de Txaikovski), Tairov entrà en el Teatre Lliure de Mardjanov. La característica principal d'aquest teatre era la recerca d'un tipus de representació que reunís els aspectes del cant, la mímica i la dicció: era, doncs, necessari una mena «d'actor universal» gràcies a qui es pogués portar a terme un espectacle que alhora fos farsa, tragèdia i pantomima. El 1914, aquest teatre passà directament a les mans de Tairov, qui el batejà amb el nom de Kamerny Teatr (teatre de la cambra), quan en realitat la sala no tenia les proporcions d'un teatre de cambra. Amb aquesta apel·lació, Tairov pretenia probablement subratllar el caràcter experimental de les primeres realitzacions, que tenien com a fi primordial buscar una síntesi eficaç entre una acció fonamentada en el naturalisme psicològic, segons les intencions de Stanislavski, i una acció més convencional, lligada a les funcions elementals de la teatralitat. En última anàlisi, Tairov tornava a la idea de la predominança de les pures facultats d'expressió de l'actor en qualsevol recerca de la veritat i la realitat de l'escena. Mitjançant l'aportació de l'actor, volia arribar a un teatre dinàmic, ric d'emocions, que solament estigués lligat al text en els moments poèticament capaços d'establir una comunicació de l'actor amb el públic. La primera actriu es convertí en la muller de Tairov, Alice Koonen, molt estimada del públic rus, que, més endavant obtindria el premi Stalin.

Des del punt de vista escenogràfic, Tairov es lliurà a un «realisme estructural», com ell mateix en deia; un realisme creador d'atmosferes on l'actor pogués rendibilitzar al màxim les seves capacitats. Vet aquí, doncs, els decorats construïts, les formes geomètriques o abstractes, que de vegades semblen un eco del cubisme.

En el muntatge, la primera orientació fou fantàstica, mítica, colorista. De *Sakuntala* de Kalidasa, passant per *Les noces de Figaro*, de Beaumarchais, *Les alegres casades de Windsor*, de Shakespeare, *El ventall*, de Goldoni, arribà a *Tamira Citareda*, un poema simbolista d'Annenski, muntat sobre una estilització extremada, no desproveïda de certes complacences estètiques. La realització més coherent amb els seus enunciats teòrics, de tot punt fecunds, va assolir-la Tairov el 1917 amb *Salome*, d'Oscar Wilde. Aquí, els problemes escenogràfics es resolien de manera dinàmica, per mitjà d'elements purament geomètrics, gairebé abstractes, que tendien a crear una atmosfera poètica d'acord amb la realitat corporal —però sublimada— de l'actor.

Després de 1922, Tairov es féu més eclèctic: neoclàssic (però a la manera del Picasso o del Cocteau de 1925) a *Santa Joana*, de Shaw, a la *Fedra* de Racine, a *Antígona*, de Hasenclever i a *Romeo i Julieta*; brillantíssim i dinà-

mic a les operetes de Lecocq *Giroflé-Girofla* o *Dia i nit*; concentrat i incisiu en els drames d'O'Neil (*Tots els infants de Déu tenen ales*, *El mico pilòs*, *El desig sota els oms*). Va ser sens dubte el millor període de la seva activitat: un amplíssim repertori que, en la varietat, dóna la mesura de les múltiples curiositats de Tairov. Més endavant, el seu talent va afleblir-se i començà a repetir-se. Admeté en el repertori obres del realisme socialista. D'una altra part va ser obligat a renunciar a la concreció teòrica del seu pensament, encara que fos el teixit conjuntiu en les seves realitzacions, demostrant especialment l'extrem domini que havia assolit en el manteniment dels elements constitutius de l'espectacle. Els muntatges de *Machinal* de S. Traedwell, de *L'òpera de tres rals* de Brecht i Weill i les epopeïes de Vitxnevski *L'última decisiva* i *La tragèdia optimista* tingueren força èxit. Va escriure i muntar un *Antoni i Cleopatra* inspirat en Puixkin, Shakespeare i Shaw, del quals va treure tota la inspiració i significació possibles.

Acabada l'última guerra, van rellevar-lo de la direcció del teatre, on va quedar-se com a realitzador. Adoptà un realisme dramàtic normal, renunciant a la seva fantasia i a les temptatives d'innovació. Aleshores muntà d'altres obres de Vitxnevski, així com *Les tres germanes* i *El jardí de les cireres* de Txèkhov

Encara que despullada de referències estètiques precises i voluntàriament estranya al rigor crític, la visió poètica de Tairov —tal com l'exposa a les *Memòries d'un realitzador*— descobreix, al caire de les lluites i en els transports de la invenció artística, certs elements de base de l'espectacle que, fins llavors, no havien estat objecte d'una consideració teòrica seriosa. Tairov fou el primer a designar conscientment, com a nucli de l'espectacle, la interpretació de l'actor així com el procés psíquic que el caracteritza. Però, en sentir-se lligat a la seva civilització i, consegüentment, a una cultura determinada, obé essencialment a les exigències del gust. I si veu en l'actor l'essència de l'espectacle, la iniciativa que el posa en moviment, és perquè l'actor exerceix professionalment l'art de l'espectacle.

La naturalesa de les disposicions intel·lectuals de Tairov fan que l'obra literària el porti als documents històrics, les circumstàncies artístiques i les socials. Les relacions entre els espectacles i la seva època van ser de caràcter purament tècnic. El mitjà artístic —aqueixa primera fase de la tècnica, fruit d'una cultura i d'un civilització— és per a Tairov un fi en si mateix. Així, mentre que són actituds artístiques allò que vam heretar d'Appia, Meyerhold, o fins de Vakhtangov, de Gordon Craig i Tairov aprofitem sobretot l'experiència. Com la de Gordon Craig, l'experiència artística de Tairov es desenrotlla a partir de normes i d'una legislació sobre l'art. Val a dir aleshores, que certs postulats de Tairov —quant a l'emoció viscuda per l'actor a través de la creació teatral, l'autonomia artística de l'espectacle en relació al text literari, l'obra que determina i constitueix la dinàmica de l'atmosfera escènica— han estat estudiats i assimilats per la millor part de

la generació teatral actual. És primerament a Tairov, més que a qualsevol altre, que devem la nostra educació envers les exigències formals de l'espectacle, perquè el seu art representa al millor possible els esdeveniments culturals desencadenats a Europa durant els primers decennis del segle.

Meyerhold

Vsevolod Meyerhold (1874-1940) és un dels representants més grans de la *intelligentzia* russa, el destí de la qual, per la força de les coses, va haver de patir. A començaments de segle, la *intelligentzia* es recolza en els medis progressistes i liberals de l'alta burgesia i certes capes de l'aristocràcia. En esclatar la revolució, pretén d'aportar-li el suport moral, adoptant en l'art una actitud d'avantguarda formal, sòlida i complexa. De seguida es passa, més o menys directament, a les tendències de l'oposició, per acabar a l'emigració o en el silenci, percaçada pel stalinisme. Molts caigueren. Els membres de la *intelligentzia* van viure en pròpia carn la tragèdia que conegué el país en successives regressions i, gairebé sempre, en suportaren les conseqüències. Cal interpretar el seu testimoni des d'aquesta llum.

Si, en tant que fenomen cultural, Meyerhold és purament rus, per la seva activitat teatral, apareix com un símptoma típicament europeu, últim dels exemples de sincretisme i cristallització d'experiències seculares, fruits d'una civilització que troba i es retroba en la revolució d'octubre. És el resultat definitiu de diversos processos culturals i teatrals: acarats a ell, hom pot demanar què podem afegir més. Ja que, en veritat, amb Meyerhold, semblen arribar a l'acompliment l'art reflexiu i no espontani, el predomini de les intencions a priori sobre la natura artística, el gust per l'arqueologia, el rebuig de la veritat de la vida; sembla com si amb ell culminés una època en què es desplegava la consciència, podríem dir-ne erudita, dels seus propis mitjans i fins artístics. Dels seus muntatges de Maeterlinck als de Maiakovski, Meyerhold obeí sempre aquestes instàncies: aquí descobrim la seva continuïtat. En efecte, en l'origen de cada un dels seus treballs, no hi ha causes externes a l'art, sinó el temperament, el plaer quasi físic que experimenta a produir, condicionat essencialment per la història del teatre. I d'aquesta història, Meyerhold és certament una de les figures més multiformes, més talentosa, més viva. Sovint la seva representació és freda, o enganyosa o gratuïta. Cada una de les seves passes ens mostren una diversió, però deixa petges indelebles. Meyerhold es procurà l'envejable privilegi de representar durant deu anys un gran país i uns grans esdeveniments. Va gaudir del privilegi de portar a l'escena i davant el màxim nombre de públic, el buf de la cultura que li era contemporània, de Blok a Maiakovsk-

ki, d'Apollinaire a Picasso, explotant amb aplicació tots els recursos de l'estil, totes les possibles combinacions entre les maneres del passat.

La vida i sobretot el treball artístic de Meyerhold no es despleguen al pas d'un evolució lenta i progressiva, sinó a la manera d'un conflicte dramàtic; fins al punt que àdhuc la història hi agafa un demble teatral. Una època de lluites gegantines i decisives, de catàstrofes i reconstruccions hi troba el verídric mirall de les pròpies vicissituds. Meyerhold no és pas un dels protagonistes, però en dóna una imatge neta, que recorre la mateixa dialèctica històrica que animava la crònica dels esdeveniments.

Meyerhold féu part del Teatre d'Art de Moscou, des de la seva fundació, com a realitzador i actor. Les seves capacitats representatives van ser, certament, importants, per tal com podia passar amb facilitat del paper de Tirèsies a *Èdip Rei* al del marquès de Forlimpopoli a *La Locandiera*. Se separà d'aquest teatre el 1902 per treballar com a realitzador a la *Societat del Drama Nou* de Kherson, on muntà Txèkhov i Ovstrovski. Durant aquest temps, Stanislavski tenia el projecte d'obrir, a l'ombra del Teatre d'Art, escenaris experimentals o «estudis», com de seguida els anomenà, a fi de perfeccionar el treball del Teatre d'Art, o de buscar altres camins de desenvolupament. La primera temptativa de teatre-estudi fou confiada a Meyerhold el 1905 (més tard van ocupar-se'n Sulerjitski i Vakhtangov). Per tal d'assolir l'objectiu que hom li havia assignat, Meyerhold posà en pràctica els mitjans més diversos; suprimir la rampa i el teló, avançar el prosceni fins al mig dels espectadors, proposar noves formes d'edifici teatral. No aconseguí de donar continuïtat als resultats. Amb el *Primer Estudi del Teatre d'Art*, la visió inicial de Stanislavski no es va realitzar pas: l'Estudi no assolí mai el rang de teatre pròpiament dit; va limitar-se a la recerca, sense obrir les seves portes al públic.

De les primeres recerques ençà, i en contrast amb el seu mestre, Meyerhold destacà la prioritat d'un ritme purament teatral en el treball de l'actor, d'un estil amb lleis pròpies en el domini de l'escena.

Poc després, Meyerhold es traslladà a Sant Petersburg, Allí, en el cercle del poeta Ivanov i d'alguns representants del món literari de la capital, acaronà la idea d'un teatre místic, basat en el principi d'una dramaturgia dionisiaca. Volia donar-li un nom característic: *Les torxes*. El projecte era massa fantàstic perquè pogués realitzar-se. Meyerhold començà a muntar espectacles per al Teatre Dramàtic que Vera Fedora Komissarjevskaia, una de les més grans actrius russes, havia fundat a Sant Petersburg.

Aquests començaments, del Primer Estudi de Stanislavski fins al teatre de la Komissarjevskaia —amb obres simbolistes de Maeterlinck, Hauptmann o Wedekind, amb Calderón i una *Hedda Gabler* d'esperit prerafaelita (en neta oposició amb la versió fornida per Stanislavski, de clima realista-psicologista)— permeten Meyerhold d'embeure's de lirisme i de picturalisme, de misteri, tot sotmetent els elements escènics a les necessi-

tats de la plàstica i de la sonoritat, disposant els moviments i la declamació segons una harmonia pròpia, subjecta, més enllà del text, a les lleis de les arts plàstiques i de la música.

Retirada que fou Vera Komissarjevskaja del teatre, Meyerhold es convertí, el 1908, i fins el 1917, en realitzador dels teatres imperials. Les influències de les altres arts és ara substituïda per les influències d'altres formes històriques redescobertes: el «n» japonès, la *comedia dell'arte* italiana, el ballet rus. Paral·lelament, Meyerhold continua els treballs experimentals en escenaris petits o a teatres de cambra, on el grafisme s'empelta a la imaginació mística i irònica de Blok (*El desconegut, El carro*) i a la de Schnitzler (la pantomima *El vel de Pierrette*). Als teatres imperials, escomet els clàssics —*Don Juan*, de Molière, *Un ball de màscares*, de Lermontov, Pushkin, Sukhovo-Kobilyñ— amb formes i esperit absolutament nous, però amb un experimentalisme més dissimulat, sempre amb la intenció de redescobrir-les i interpretar-les en la seva veritat. Vol anar al fons de la tècnica de la realització, fins a tots els detalls històrics, totes les variacions, tots els efectes. De la mateixa manera com Stanislavski havia volgut realitzar una simbiosi entre un naturalisme interior i un naturalisme exterior, Meyerhold intenta trobar un lligam dialèctic entre un estil purament teatral i les exigències psicològiques i ideològiques del text. Inevitablement, la intenció pot semblar més valuosa per les impressions que suscitarà que per la veritat històrica i humana representada —per bé que Meyerhold s'esforça a documentar-se històricament sobre l'autor i el seu món. Per a Meyerhold, l'espectacle mai no ha canviat de natura: una festa agitada de vius colors.

Fins aquí, el camí trescat és regular, per molt que a l'època semblés carregat d'audàcies. Quan la revolució esclatà, els enemics de Meyerhold van acusar-lo, amb raó, que en el seu *Ball de màscares* —s'estrenà el 25 d'abril de 1917—, reflectia el parasitisme de les capes privilegiades i l'hedonisme dolcenc dels seus gustos. I pensar que havia treballat gairebé quatre anys en aquest muntatge, documentant-se amb la seriositat que li era habitual, dirigint les recerques envers totes les direccions que poguessin portar-lo a la gènesi de l'espectacle i a l'estructura dramàtica del text!

En el període que va de 1914 a 1916, Meyerhold va ser l'animador d'una revista, *L'amor de les tres taronges*, en la qual, sota el pseudònim de Dottor Dappertutto (doctor Peratot) —que ja anteriorment havia utilitzat—, discutia les seves pròpies recerques teatrals teoritzant-ne els resultats. Aquest pseudònim l'havia de seguir: en efecte, van dir-li Dottor Dapertutto (un personatge de Hoffmann), de primer amb admiració, més tard amb menyspreu.

La revolució no pertorbà Meyerhold. Ben al contrari, la perspectiva de començar-ho tot de bell nou l'engrescà sincerament, va estimular-lo. Serà un dels rars realitzadors russos amb capacitat, amb deu anys de distància, d'introduir la revolució d'Octubre en el teatre, de respondre a les expectati-

ves d'un poble nou i dels dirigents, Lunatxarski, Maiakovski. No cal sorprendre-se'n. Entre la gent del teatre, solament Meyerhold podia passar amb una tal desimboltura del lúgubre barroc, en honor dels teatres imperials, a l'abstracció simbolista i revolucionària de *Albes* de Verhaeren, *Trust D.E.*, d'Ehrenburg i Kellermann. D'un teatre compost a un teatre d'agitació.

La direcció del Teatre de la Revolució va ser confiada a Meyerhold, que l'inaugurà el 7 de Novembre de 1920 amb *Les Albes*. Creia en un teatre que no es basés de cap manera en el realisme, sinó en formes i textos ardits, provinents d'altres avantguardes. En els muntatges d'aquest període, explotà al màxim la utilització dramàtica de l'enllumenat i la música, no com un simple acompanyament, sinó amb funcionalitat dramàtica. S'interessà en el constructivisme, eliminant qualsevol motiu decoratiu i servint-se exclusivament de plans geomètrics, de màquines com a *El bosc* d'Ovstrovski (1924), pantalles i escenaris giratoris com a *El mandat* d'Erdmann (1925). Va provar de fer coincidir avantguarda formal amb política revolucionària.

Meyerhold establí contactes directes entre la sala i les taules, entre l'actor i la música, els vestits i el decorat, entre l'espectacle i l'edifici teatral. Sobre cada text hi operava una transposició actualitzadora. Els artistes de la tendència de Meyerhold, en general, troben en els clàssics un exutori: com, en la tempesta d'aquests anys, hagués pogut fer-ne ús sense estrafer-los? Contrafeu també un clàssic modern, *El cornut magnífic*; d'entre els russos, *L'inspector*, de Gogol, *El bosc*, d'Ovstrovski, *La mort de Tarelkin*, de Sukhovo-Kobilyn, *La desgràcia de tenir massa esperit*, de Griboedov. És a dir, els reconstrueix segons un nou ordre i uns suplementes que n'clareixen la significació històrica a la llum del marxisme. Al capdavant, acceptà la producció soviètica mitjana, sotmetent-la al seu gust altiu: muntà *Kommandarm 2*, de Selvinski, *Rugeix, Xina!*, de Tetriakov. *La última decisiva*, de Vitxnevski, *El mandat*, d'Erdmann, *La llista de les recompenses*, d'Oletxa, *El cop de fusell*, de Bezymenski.

La nova teoria de l'art dramàtic, elaborada per Meyerhold i els seus deixebles, i en oposició a la de Stanislavski i Datxenko, s'anomenà biomecànica. Comptà entre els seus defensors amb Eisenstein —animador, amb Alexandrov, de les representacions que recorrien a les formes típiques del circ; es tractava de muntar textos clàssics de manera revolucionària. La base teòrica de la biomecànica es constituí combinant deduccions del materialisme històric i experiències de Pavlov amb un coneixement empíric del teatre oriental i la *commedia dell'arte*. L'expressió artística s'inseria en l'afectivitat física, en l'estimulació pels sentiments de les possibilitats figuratives del cos i de la veu. Endemés, hom atribuïa a l'art dramàtic una funció revolucionària davant de l'espectador, per mitjà d'una realització enquadrada en la visió marxista de l'acció històrica.

El cubisme i el futurisme van ser un punt d'arribada natural per a moltes tendències i, a no dubtar-ho, també per a Meyerhold; per tal com li perme-

tien d'encarar nous projectes, pensar d'altres imatges: les màquines, el circ, la gimnàstica rítmica, el càlcul muscular com a reflex de la psique.

Maiakovski havia identificat la seva revolta contra l'Ordre instituït amb el renovellament complet de les estructures artístiques, i les havia doblegades fins a fer-ne instruments de lluita i d'educació; les havia fetes flexibles i lliures. Meyerhold les utilitzà per enfrontar-se a la primera representació ideològico-històrica d'un text mai no representat: és a dir, per tal de desentrellar-ne la significació a la llum de la ciència històrica del marxisme, traduïda en termes de muntatge.

Poques carreres artístiques han portat fins aquest punt l'empremta dels esdeveniments històrics. D'altra banda, cap home de teatre tret de Meyerhold no ha tingut el coratge d'acarar-les decididament, amb el risc de trencar-s'hi les dents. Tan sorprenent resulta la grandesa de les seves invencions i dels seus recursos imaginatius en el pla estètic com la generositat del seu treball en el pla moral. Constructivisme i biomecànica creen, sobre l'escena, un nou gènere d'estilística, adequada al nou món que sorgia, així com una interpretació de la realitat concreta per l'art de l'escena, explotant les millors possibilitats que ofereix el mètode marxista pel que fa a la crítica textual.

Les concepcions i realitzacions de Meyerhold han tingut un paper molt rellevant en els desenvolupaments del teatre europeu d'aquest segle. Basta dir que el seu exemple inspirà Piscator, i amb ell Brecht. Meyerhold fou el primer a deslliurar la representació de les romanalles del naturalisme i de l'esteticisme i a inscriure el moviment dramàtic en un context històric interpretat sobre la base del leninisme. En Meyerhold s'ajunten (i es topen) nombroses i complexes experiències, que naturalment s'obren als horitzons revolucionaris. Revolució política i revolució artística han fet, tant en ell com en Maiakovski, un mateix camí: nous continguts no podien no exigir formes noves.

Iniciadora i protagonista en la història del teatre, l'obra de Meyerhold, al si de la història pròpiament dita, tot just és un reflex, una conseqüència. També aquí, Meyerhold pertany al passat, en la mesura que li dona una conclusió. És el mestre de la transició. No resulta tan estrany que hagi assolit la maduresa just els primers anys de la revolució i hagi donat forma al pas d'una època a l'altra. La seva presència és doncs, necessària.

A partir de 1930, s'imposa la tendència al realisme socialista. I Meyerhold fou reemplaçat al capdavant del seu teatre. Per bé que innocents, els seus muntatges van espaiar-se, fins el dia que van prohibir-li cap més realització. Acabà els seus dies víctima de la policia política, com hom ha afirmat? Sembla que morí en un camp de concentració, mentre la seva dona, l'actriu Zinaida Raikh (Pasternak havia fet una poesia per les seves noces), hauria estat assassinada a casa seva per «desconeguts». És certament mal d'entendre com el 1942, mentre es desenvolupaven les decisives fases de la lluita contra l'invasor, la policia hagués trobat el mitjà per lliurar-se a

la persecució dels intel·lectuals. De 1956 ençà, han rehabilitat Meyerhold. Els joves realitzadors soviètics l'han seguit fins a un cert punt. Hom l'estudia i comença a publicar-se els seus papers inèdits.

Vakhtangov

És mal de copsar l'abast històric de l'obra de Vakhtangov si no la situem al lloc just entre les primeres aventures del teatre i de l'Estat Soviètic.

Evgueni Bogrationovitx Vakhtangov (1883-1922) és, com Tairov, un intel·lectual d'origen i de formació. Hom pot afirmar, a més, que és essencialment un epígon de Stanislavski i de Meyerhold. Les seves primeres experiències, en efecte, es remunten al Teatre d'Art on, més que com a actor, es distingeix com a realitzador. El Cercle d'estudiants afeccionats al teatre, que havia fundat, es convertí en el Tercer Estudi del Teatre d'Art. A partir del muntatge d'*Erik XIV* de Strindberg, del qual van haver de fer tres-cents assaigs, l'Estudi es considera independent. Més tard, en morir l'animador, als trenta nou-anys, l'Estudi adoptarà el seu nom, Teatre Acadèmic de l'Estat Vakhtangov.

La concepció del teatre que porta arrelada (i que, en un cert sentit, s'assembla a la de Pasternak) ha constituït el pont més curt entre la vella cultura teatral i la nova. Ni en el món de la cultura ni en el de la natura són ja possibles els salts a l'improvís. Vakhtangov fou un lligam entre els intel·lectuals i la Revolució. Centenars d'escoles, a la URSS, van seguir les passes de l'escola de Vakhtangov: d'aquesta manera el treball sobre l'escenari, a vegades deixa, a més del pur record, tot un ensenyament. Les investigacions i les realitzacions de Vakhtangov es donen la mà amb els principis que inspiraren, els anys vint, la recerca d'una palingènesi. Ell hi participa, buscant entre les tradicions del poble la substància íntima de l'art. En aquest sentit, Vakhtangov és romàntic com ho foren Herder i els millors dels romàntics alemanys. El seu romanticisme explota el contingut immanent de la vida dels pobles amb els mitjans de l'art: teatralment.

El seu mètode de realització fou descrit per un dels seus deixebles, Boris Zakhava (que assumí la direcció del teatre després de la seva mort). Ofereix, sobretot d'un primer cop d'ull, certes particularitats formals: precisió i càlcul dels moviments i l'acció, ritme dels elements que concorren a l'espectacle, plasticitat i esculturalitat dels actors tant separatament com en conjunt, especialment a les contra-escenes. Tots aquest preceptes no tenen una exterioritat realment i essencial distinta de les normes que, cap a la mateixa època, dictaven Meyerhold o Tairov (d'altra banda de manera més completa). Tot i així, si no arriben a conformar un sistema, sí que

basten perquè confereixen personalitat a les realitzacions de Vakhtangov. Mestre acabat en pedagogia, es proposa, com a finalitat principal, estendre la lògica del mètode de Stanislavski a la part tècnica i formal de l'espectacle teatral, que Stanislavski no havia pas aprofundit. Els principis tècnics de Vakhtangov no són de cap manera immutables; varien segons el tema que es desprèn del drama. Per contra, hi ha, en la seva activitat teatral interrompuda massa d'hora, alguns principis teòrics que menaren el teatre rus a una renovació i han constituït un moment decisiu de la seva evolució.

El 1922, Vakhtangov realitza *La princesa Turandot*, de Gozzi i (després d'un any i mig d'assaigs), *El Dibbuk*, de Shalom Anski; els principis teòrics hi són perfectament realitzats. L'adaptació dels textos i la realització fan significativa la tragèdia de *Dibbuk* i la comèdia de *Turandot*, tragèdia o comèdia encarnades en el destí de l'home.

En aquests escrits i en els records que ens ha transmès Zakhava, Vakhtangov repeteix sovint que l'art del teatre ha d'estar condicionat, en la realització pràctica, pels mitjans de què disposa, és a dir, pel «col·lectiu» (la companyia d'actors que l'exerceix), i que el text dramàtic per representar, modificat o no, proposi un contingut actual. I, naturalment, cal que l'art sigui l'efecte dels mitjans posats en pràctica: capacitats dels actors, valor interior del text. Vet aquí els seus principis teòrics:

1. Vakhtangov jutja necessària l'existència d'un text dramàtic, qualsevolga, com a punt de partida i com a manera, a través de la que el teatre pugui entrar en contacte amb la realitat.

2. Naturalment, la realitat de Vakhtangov és l'actual estructura econòmico-social, amb les seves superestructures religiosa, jurídica, filosòfica, etc. Pel que fa al cas, és prou reveladora la manera com Vakhtangov passà d'una primera a una segona versió del *Miracle de sant Antoni*, de Maeterlinck (amb tres anys de preparació).

3. La realitat actual a Rússia era la progressió del proletariat. Per tant, el teatre ja no podia ser l'expressió d'una sola classe, sinó de totes les classes guiades pel proletariat en la construcció de l'Estat socialista. El teatre devia, doncs, fer conscient la natura i el sentiment del poble. En aquest sentit, la desgraciada expressió del teatre popular no és pas cap límit, ans al contrari marca l'abolició de tot límit i comprèn tots els gèneres.

4. Tot això correspon al llarg i valent camí cap a la plena justificació de l'art; i, al seu torn, representa la condició necessària i suficient perquè l'esforç artístic valgui i sigui útil a la col·lectivitat. La sinceritat s'obté reconstruint el pensament que s'identifica amb els sentiments de la companyia teatral, del col·lectiu.

5. Vakhtangov no mira d'imitar de cap manera la realitat natural: més aviat tracta d'explicar la realitat dels fets i participar-hi vivament, però amb mitjans i maneres pròpiament teatrals. Accepta la ficció del teatre fins a les més extremes conseqüències, perquè solament en aquesta acceptació veu la possibilitat de fer viure i actuar sobre l'escena la realitat dels homes i de les coses, que es troba a fora. Els actors han de creure en els seus mitjans artístics, i en la ficció que se'n desprèn, tant com en la realitat més sòlida. Cal que visquin en la rèplica d'un camarada, entre els decorats pintats i els objectes de cartró pedra, com en la vida real, amb la mateixa seriositat i la mateixa recerca de la veritat: també en això Vakhtangov és romàntic.

6. La fe, és a dir, l'adhesió total de l'actor al contingut del drama que representa, no és pas obligada ni està subjecta a un text dramàtic, com en Stanislavski. Està lligada a un nucli sentimental que viu dins l'època, que l'actor porta en si i ha de fer sorgir dins la consciència de l'artista. La representació tendirà a transferir-los a la consciència de tots els espectadors. La fe de l'actor és l'únic mitjà per transportar els espectadors vers l'entusiasme. Vakhtangov afegeix: La fe no neix en l'actor més que amb el domini de l'ofici; l'actor només conquereix la capacitat de respirar l'aire de l'escenari quan ha assolit de dominar tant la tècnica com l'esperit del drama a representar. Ha de saber què es fa i què es diu sobre l'escenari: ha de conèixer les referències a la vida real i les maneres de realitzar-les pels mitjans del teatre.

7. L'art de l'actor i l'art de l'escriptor fan l'espectacle. El contingut no és solament el fet de l'espectacle, com ho pensava Stanislavski, ni solament el fet de l'actor, a la manera de Tairov; es tracta més aviat d'un contingut que neix en la consciència comuna d'un i altre. Pertany a l'autor de desvetllar aquesta consciència, i a l'actor de donar-li la substància. L'actor no està, doncs, al servei de l'autor, sinó que és el seu col·laborador actiu i indispensable. L'actor convenç l'espectador de la veritat.

Avui en dia, afirmacions com aquestes poden semblar evidents; històricament, com ocorre amb les «arts poètiques», van tenir, ben al contrari, el valor de la descoberta.

Piscator

La carrera artística d'Erwin Piscator (1893-1965) mostra una coherència singular. Féu les primeres passes al Hoftheater de Munic, on la representació

de drames clàssics ben rarament s'acompanyava de novetats. La primera guerra mundial l'envià al front, on organitzà petits espectacles per als soldats, durant les aturades als pobles destruïts pels bombardeigs, amb un repertori lleuger, farses i sàtires per tal d'alçar la moral. «L'art rebaixat al nivell del mal alcohol», com ell mateix afirmà. Després, el 1919, en plena fermentació d'idees, passant per diverses alternatives i adherit a la Lliga Espartaquista (primer esbós d'un futur partit comunista alemany), Piscator obrí a Königsberg el seu primer teatre. *Das Tribunal*, on muntà obres de Strindberg, Wedekind, Sterheim.

Diverses polèmiques amb crítics i altres personalitats, van alienar-li el favor del públic. Piscator es traslladà a Berlín on els moviments d'avantguarda, en rebel·lió contra l'art burgès, ja havien pres el pols de la lluita política. En aquesta atmosfera, Piscator assajà, el 1920, la fórmula del Proletarisches Theater, que no volia ser un «teatre per al proletariat, sinó, simplement un teatre proletari», clarament formulat sobre el principi de l'agitació. La companyia de Piscator era fonamentalment composta d'aficionats i no disposava de cap sala, adaptant-se als diferents locals on era cridada per actuar-hi. La primera finalitat de l'organització era l'agitació política. No s'intentava provocar emocions o produir l'abandonament, sinó, sobretot, suscitar la reflexió i les idees. El repertori devia respondre a exigències concretes, així com a produir un efecte immediat, una mica a la manera d'un article periodístic; per tota eloqüència, el testimoni dels fets portats sobre l'escenari. Aquest programa no va ser del tot realitzat; els textos fallaven: en general havien de ser escrits especialment per a la companyia. Per exemple, *Russlands Tag* (L'hora de Rússia) fou escrita per un col·lectiu, així com *Wie lange noch, die Hure bürgerliche Gerechtigkeit?* (Per quant temps en tens encara, puta justícia burgesa?) D'altres textos que muntaren, *Els enemics* de Gorki, i *Die Kanaker*, de Franz Jung. Piscator trobà oposició fins i tot en el partit comunista. La crítica de *Rote Fahne* (Bandera Roja) el jutjava d'acord amb els canons de l'estètica burgesa, sense aturar-se a pensar que en aquest cas, calia un criteri de judici particular i que ja no es tractava de parlar de l'art per l'art. Malgrat tot va assolir-se un resultat precís: introduir el teatre entre les energies vitals de l'època, amb el mateix grau d'eficàcia que la premsa. El teatre, sí, però en tant que mitjà d'expressió al servei del moviment revolucionari. No mancaren els fruits. El 1924, Piscator obrí el Teatre Central, com a contrapartida al Volksbühne (Teatre popular) sempre en la línia del teatre proletari, però amb la intenció d'adreçar-se a un públic més ample. En el repertori hi figuraven Gorki, Romain Rolland (*Arribarà el temps*), Alexis Tolstoi. La representació i els decorats són els testimonis d'un documentarisme proclamat.

Ara bé, de 1924 a 1927, Piscator treballà al Volksbühne, tot i que n'havia estat un adversari aferrissat. En entrar-hi, aquesta organització havia aban-

donat de feia molt el seu programa cultural o polític per transformar-se en una indústria d'espectacles de consum. Es dirigia al poble amb condescendència, com si l'art fos un producte superior o una forma d'evasió. Herbert Ihering, a la seva *Traición del Volksbühne*, sintetitza de la següent manera la situació d'aquell teatre, tal com l'havien orientat els seus últims tres directors: sota Reinhardt, «el teatre en tant que luxe, el més bell joiell de l'existència»; sota Kayssler, «l'art concebut com un servei diví, l'escena com una catedral»; sota Holl, «res més que un joc variat de colors i formes».

Piscator encetà la seva obra renovadora amb *Fabnen* (Banderes), d'Alfons Paquet, un drama sobre la insurrecció anarquista que s'havia esdevingut a San Francisco el 1880. La intenció del muntatge era arribar a una síntesi entre el document i l'art. Un i altre eren a l'obra: novetat, perquè fins aleshores se'ls havia separat sempre, en favor, ben entès, de la noció d'art. Els fets explicats per l'obra van ser posats en evidència en forma de reportatge, va ser exclosa qualsevol recerca psicològica, es volgué representar l'epopeia d'una lluita. En aquest mateix teatre que havia assistit als fastes de Reinhardt, s'assolia així l'equilibri entre l'art i la política, únic capaç de conferir a la representació dramàtica una responsabilitat moral. Entre les més interessants innovacions tècniques, a *Fabnen* s'utilitzaren per primer cop les projeccions cinematogràfiques, amb la intenció, no solament d'eixamplar el desenrotllament més enllà d'un quadre d'escena massa fred, sinó també de subratllar dramàticament l'acció.

Aquesta experiència forní a Piscator la idea de la *Revue Roter Rummel* (Revista de la revolució roja), on les escenes de teatre s'alternarien amb cançons, estadístiques, discursos, acrobàcies, música. Havia d'aparèixer la realitat amb tota l'evidència, provocar les preguntes dels espectadors.

El primer espectacle que oferí a Piscator l'oportunitat de posar en pràctica les seves concepcions de manera coherent va ser *Trotz alledem* (Malgrat tot), realitzada el 1925 al Schauspielhaus, amb l'ocasió del congrés del partit comunista. Es tractava d'una gran revista, on les escenes de guerra filmades i les projeccions fixes posaven al primer pla els horrors del carnatge. El desenvolupament dels esdeveniments s'acompanyava de documentació: extrets de discursos, cartells, articles de diaris. Els actors representaven sobre un escenari rotatori on terrasses, escales i plataformes, asseguraven la unitat i el coherent desenvolupament de l'acció.

Tot i això, Piscator prosseguí el treball al Volksbühne. El 1926, després de *Sturmflut* (Sisme submarí) d'A. Paquet, muntà *Els bandits* amb roba moderna (reprendria, trenta anys després aquesta mateix experiència). Tot just admetia una justificació pels textos clàssics o històrics: posar-los en relació directa amb l'actualitat. A *Gewitter über Gottland* (Tempesta sobre Gottland) d'E. Welk, drama històric que es desenrotlla al segle XV i il·lustra les fases d'una revolta popular, Piscator introduí una sèrie de pro-

jeccions cinematogràfiques que mostraven la insurrecció dels coolies a Xan-gai, tot establint un paral·lelisme en l'acció, que prolongava la significança del drama. L'espectacle suscità reaccions hostils, que feren comprendre a Piscator que calia treballar en un teatre propi on fos lliure de desenvolupar les seves concepcions.

El somni del Teatre Sintètic, per al qual Gropius havia preparat els plànols, no es realitzà. Funda el Piscator Bühne, que funcionarà de 1927 a 1929, i després de 1931 a 1932. L'espectacle inaugural va ser *Hoppla, wir leben!* (Apa, vivim!) d'Ernst Toller. El dispositiu de diversos nivells, els intermedis cinematogràfics rodats especialment s'hi escauen de meravella. Hom recorre també a projeccions abstractes, per tal de crear una mena de «música dels moviments.»

Per a *Rasputín*, d'Alexis Tolstoi, panorama del destí de tot Europa, es construeix un dispositiu hemisfèric, dividit en segments que s'obren per deixar aparèixer els diferents escenaris. Sobre la tela que recobre els bastiments, es projecten pel·lícules, usades amb una finalitat didàctica (comunicar les dades objectives) i en un sentit dramàtic (directament inserides dins l'acció).

Die Abenteuer des braven Soldaten Schweik (Les aventures del brau soldat Schweik), segons la novel·la de Jaroslav Hasek, constitueix una sàtira èpica. Georg Grosz imagina dibuixos animats i titelles. Per tal de donar la idea de moviment, no solament en sentit propi, sinó també al·lusiu, Piscator introdueix l'ús de la catifa que roda. L'actor roman al centre de l'escena; darrere d'ell, petits bastidors se succeeixen ràpidament.

Piscator realitza un muntatge igualment enginyós i original per a *Der Kaufmann von Berlin* (El mercader de Berlin), de Walter Mehring, representat el 1929. En aquest drama, tres classes socials són posades en conflicte. Sobre l'escenari, la diferenciació s'expressa amb l'ajut de tres passarel·les que puguen i baixen, que s'il·luminen seguint la progressió de l'acció.

Altres realitzacions interessants: *Konjunktur* (Conjuntura), de Leo Lania, *L'últim emperador*, de Jean Richard Bloch, *Heimsweg* (Nostàlgia), de Jung, *What Price Glory?* (El preu de la glòria), de Maxwell Anderson i L. Stalling. El 1931, conviden Piscator a la Unió Soviètica per dirigir-hi una pel·lícula basada en *Els pescadors de Santa Bàrbara*, d'Anna Seghers.

La situació històrica obligarà Piscator a emigrar a París i després als Estats Units, on dirigirà una escola i on adaptarà i muntarà *An American Tragedy* (Una tragèdia americana), segons la novel·la de Theodor Dreiser. Després de la guerra, tornarà a Alemanya, on és cridat a dirigir els teatres municipals. Farà molt soroll i aixecarà nombroses polèmiques amb els muntatges dels *Bandits* de Schiller, de *Guerra i pau* de Tolstoi i *Rèquiem per una monja* de William Faulkner, de *Les bruixes de Salem* de Miller, de *El vicari* de R. Hochhuth, de *El judici Oppenheimer* de H. Kipphardt (en el qual els monòlegs s'acompanyen amb projeccions de primers plans del rostre de l'actor que els diu).

Per tornar a un examen més detallat dels components de l'activitat artística de Piscator, cal remuntar-se al temps de la revolució espartaquista de Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht. L'adhesió de Piscator al moviment significa, per a ell, la condemna del món de la primera post-guerra. No serà fins més tard que trobarà en els principis del materialisme dialèctic i del materialisme històric les bases que li calien per avançar.

«Si tens gana, vés a passejar»: això era el que, segons Piscator, l'art de 1920 suggeria a l'home del carrer, víctima de tantes vicissituds. Doncs que mori l'art! De Maiakovski, de John Heartfield, de Piscator va partir una acció que tendia a substituir clarament l'art en el pla de l'activitat humana normal, traient-lo de qualsevol posició de privilegi. Els seus substrats esdevenien el document i la quotidianitat. Les seves funcions abandonaven qualsevol preeminència. Es refusava qualsevol actitud de deslligament i s'emmarcava en el conjunt d'estructures i de lluites socials. Herbert Ihering, aleshores crític fidel i amatent de Piscator, el va definir com «l'anunciador de la voluntat inconscient de les masses». Piscator declarava que volia fer de la seva obra «escènica» una obra «històrica».

El dadaïsmen inicial d'Erwin Piscator, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, Georg Grosz, John Heartfield, com el de Max Ernst i Hans Arp, era més ingenu però també més sincer que el dadaïsmen francès. Es rebel·lava contra tot culturalisme neoclàssic o neoromàntic. Piscator, Heartfield, Brecht i altres van seguir el V. P. K. D. (Partit comunista alemany) i van fer la seva raó de ser principal de la seva adhesió a aquesta temptativa d'obrir una esclatxa i progressar. Més tard el comunisme alemany va ser aixafat i dispersat per la violència. L'adveniment del nazisme va ser la conseqüència de les tares del cos social alemany. És característic que el teatre polític de Piscator, un dels fenòmens més esclatants d'aquella època, no en va manifestar clarament cap presentiment, però actuava com sota la influència d'un malson. La tasca del teatre revolucionari consisteix a menar la societat a un punt de crisi, i d'aquí a la destrucció i després a un nou ordre.

Allò que escapa a Piscator, és la manera com el procés històric es reflecteix i madura en l'individu, en la persona. La història està marcada per una evolució interior de l'home comú. Insatisfet dels materials històrics, insatisfet dels materials que li proposa un dels més grans autors alemanys de l'època, Ernst Toller (materials que, a ben segur, havia treballat i vivificat) Piscator produeix el seu *Schweyk*. La seva imaginació va tenir curs lliure; va ser un espectacle amb ganxo i ple de vida. Es pot dir que va marcar una etapa en la història del teatre. Com és, doncs, que no va néixer un nou gènere de teatre, o com a mínim, com és que no se'n van treure nous principis tècnics? Com és que els seus invents no van esdevenir regles i només van ser exemples? Per què les marionetes i els dibuixos animats de Grosz, la interpretació èpica de Pallenberg (que interpretava el personatge de Schweyk), les catifes rodants i les desfílades, el film i el cor no van

aconseguir transformar totalment l'espectacle teatral? Només en algunes obres de Brecht (que va col·laborar en l'adaptació de la novel·la) podem retrobar ça i lla un eco, o més ben dit, l'esperit que animava aquests procediments. Per què, en definitiva, Piscator va romandre aïllat? Alguns deixebles, Lania i Gasbarra, alguns actors fidels com Traugott Müller, això és tot. El seu teatre és irreplicable. Havia realitzat un seguit de construccions mecàniques: el globus partit de *Rasputín*, el decorat en secció de sis pisos i pantalles gegants d' *Apa, vivim!*, els decorats mòbils de *Schweyk* i encara alguns altres espais escènics propis de cada nou drama.

El teatre semblava deslligar-se amb la seva tècnica del segle XIX, dels seus modes de producció d'ara en endavant esclerotitzats. I, això no obstant, no va ser possible que tot això s'estengués, s'escampés, esdevingués productiu. D'altra banda, a aquesta situació de solitud, s'afegeix en Piscator una necessitat instintiva de replegar-se en ell mateix. Hom es pregunta, per exemple, per què no es va aprofitar de la presència de dramaturgs com Brecht i Toller, que li haurien pogut subministrar una àmplia matèria teatral. Hom es pregunta com va poder acabar exposant les seves conviccions a un públic de diamants i de punys de bastó d'ivori, és a dir, a l'alta burgesia. A la primera qüestió, Piscator contesta amb un acte de desconfiança. Pensa que l'obra d'art individual ja ha acomplert la seva tasca. Només aspira a una dramaturgia feta en col·lectiu per personatges col·lectius. És per això que tota agitació col·lectiva que vol registrar creu que té un caràcter definitiu, apocalíptic, i no unes proporcions menors, transitòries. La natura del seu teatre no és burgesa, però tampoc no és popular: i és perquè es refia dels invents mecànics, de l'explotació enginyosa dels recursos que ofereix la tècnica moderna. Els brillants pamflet polítics que havia representat en els cercles obrers, a l'inici de la seva carrera, esdevenen espectacles *modern style* d'un nou gènere, a l'interior del nou *liberty* estil Bauhaus. S'hi celebra, en to èpic, davant un públic que és l'objecte mateix de l'espectacle, les gràcies i les desgràcies de les classes hegemòniques, les seves desferes. I ara ve la segona qüestió: Piscator la va contestar declarant que, per tot una sèrie de raons econòmiques, no podia fer altrament que dirigir-se a aquesta mena de públic.

Piscator se situa, certament, en el marc de les contradiccions, de les crisis, dels conflictes de la societat alemanya. De la mateixa manera que cerca la nova teatralitat en el dinamisme de l'escenografia, cerca trencar el drama i les seves modalitats, recorrent a interpolacions i variacions de caràcter clarament compost i que li són suggerits per l'espectacle de varietats, pel muntatge cinematogràfic, pels drames inscrits en l'esdeveniment. Va intentar àmpliament transformar els conflictes de classe en conflictes dramàtics, però els va idealitzar en la generalitat, tot substraient-los del seu substrate concret. Va intentar donar al teatre la seva forma actual que correspon al desenvolupament dels mitjans de producció, tot adoptant la

tècnica moderna. El seu ensenyament continua sent necessari. El seu drama és la conseqüència de la inevitable fractura que es produeix entre el món artístic i l'evolució històrica, entre el públic —ja sigui burgès o popular— i la recerca menada a través de l'espectacle. Drama la gravetat del qual rau en què l'espectacle no té cap possibilitat de tornar a començar: segueix el seu curs: d'un vespre a l'altre, podríem dir.

Brecht

D'ençà dels seus primers anys de treball, Bertold Brecht (1898-1956) es demanà quina finalitat s'havia de donar a les formes teatrals, més precisament al teatre literari. Vet aquí una clara exposició, que ell mateix redactà, dels seus principis:

la forma dramàtica del teatre

és acció,
 implica l'espectador en
 l'acció,
 esgota la seva capacitat
 intel·lectual,
 li és ocasió de sentiments.
 Experiència viscuda.
 L'espectador és capbussat
 en alguna cosa.
 Suggestió.
 Hom serva els sentiments
 intactes.
 L'espectador se situa a
 l'interior, participa.
 Suposem un home conegut.
 L'home immutable

la forma èpica del teatre

és narració,
 fa de l'espectador un
 observador, però
 desvetlla la seva activitat
 intel·lectual,
 el força a prendre decisions.
 Visió del món.
 L'espectador és col·locat
 davant quelcom.
 Argumentació.
 Hom empeny els sentiments
 fins a la presa de consciència.
 L'espectador és col·locat
 davant quelcom, estudia.
 L'home és l'objecte de la
 recerca.
 L'home que es transforma i
 transforma

Apassionat interès pel desenllaç.	Interès apassionat pel desenvolupament.
Una escena per la següent.	Cada escena per ella mateixa.
Creixença orgànica.	Muntatge.
Desenrotllament lineal.	Desenrotllament sinuós.
Contínua evolució.	Salts.
L'home com a dada fixa.	L'home com a procés.
El pensament determina l'ésser.	L'ésser social determina el pensament.
Sentiment.	Raó.

Nota: Aquesta taula no subratlla oposicions absolutes, solament alguns desplaçaments d'accents. D'aquesta manera, en una representació destinada a informar el públic, pot usar-se, bé la suggestió afectiva, bé la persuasió purament racional.

A diversos escrits teòrics, especialment a *Neue Technik der Schauspielkunst* (Nova tècnica d'interpretació, 1942), Brecht precisa que l'espectador ha de poder adoptar, respecte als fets representats, una actitud crítica, de judici; els mitjans utilitzats per provocar-la són purament artístics. Els actors i el públic cal que s'alliberen de tota influència «màgica». I fer lloc al «camp hipnòtic». Cap esforç per fer entrar el públic en trànsit, ni per donar-li la impressió que assisteix a uns esdeveniments naturals, no preparats d'antuvi. «Sobre l'escena», el comediant interpreta de manera que a cada passatge important sigui possible descobrir, definir, sentir, juntament amb tot allò que fa, tot el que deixa de fer. És a dir que procedeix d'una forma quan en percebem clarament les alternatives; la interpretació sempre és una variant que deixa entreveure totes les altres... així, totes les frases i els gestos, se'ns presenten com a decisions... Tot això ens porta a la fórmula «No-Però». L'actor *no ha de ser* el personatge que interpreta, fins al punt que no romangui res d'ell mateix: No és ni Lear, ni Harpagon, ni Schweyk, sinó que els *mostra*... si ha renunciat a tota metamorfosi, el comediant no diu pas el text com una improvisació, sinó com una citació. No haurà de menystenir, en aquesta citació, els matisos, tota la plasticitat concreta del discurs; de la mateixa manera, el gest que ens mostra, i que de llavors ençà és una còpia, caldrà que tingui el pes d'un veritable gest humà. Puix ha de permetre al públic de fruit plenament la seva representació, la seva capacitat de resoldre els problemes tècnics; que consisteixen a presentar, en forma perfecta, els fets tal com van passar —o van haver de passar segons la seva opinió. «No

amaga que ho hagi assajat, com l'acròbata no dissimula els seus entrenaments». Remarcarà el seu judici sobre els esdeveniments; i el seu punt de vista serà el de la crítica de les estructures socials. Per la seva interpretació, «il·lumina fets i trets del domini social. La representació es transforma d'aqueixa manera en una conversa sobre l'estat de la societat, que cada espectador és convidat a justificar o condemnar d'acord amb la seva pertinença de classe». El teatre èpic porta a «historitzar» els fets de cada dia, a representar els esdeveniments d'un drama com si es tractés de fets històrics, en relació amb els quals l'actor es veu constret a prendre partit. Aquesta tècnica —que consisteix a considerar amb curiositat, amb «esbalaïment», amb «allunyament» els fets «corrents», «evidents», «que mai no se n'ha dubtat»— va ser elaborat per l'esperit científic: cal que l'art adopti una «actitud prodigiosament fecunda», nada del «desenvolupament del poder creador de l'home». D'altra banda, res no lleva que es puguin suscitar emocions: només que són diferents de les que proporciona el teatre convencional: «L'actitud crítica del públic és eminentment artística». Seran les emocions pròpies del «infants de l'era científica», i la finalitat del teatre èpic no és altre que «lliurar el món al seu esperit i al seu cor per tal que el transformin al seu grat».

Amb aquest esquema i aquests advertiments, Bertold Brecht separa l'estructura de la nova dramaturgia «èpica», de la nova realització i representació «èpiques».

Brecht ocasionalment portà aquests principis a la pràctica de l'activitat teatral, quan va ser-li possible de dirigir la representació de les seves obres o seguir-la de prop. Fins el 1949 —quan creà, juntament amb la seva dona, l'actriu Helen Weigel, el realitzador Erich Engel, l'actor Ernst Busch i el decorador Caspar Neher, una companyia permanent finançada per la República Democràtica: el Berliner Ensemble— no aplicà les seves opcions teòriques d'una manera contínua i coherent.

En aquesta nova època del teatre, cada nació ha creat un centre d'avantguarda i creació teatral: del Teatre Lliure d'Antoine i el Vieux-Colombier de Copeau al Teatre d'Art de Moscou i al Deutsches Theater, dirigit per Otto Brahm i després per Reinhardt. Van donar el «to» a tota l'activitat teatral nacional i, sovint, van constituir una pedra de toc per a l'activitat teatral del món occidental. En la post guerra, li pertocà al Berliner Ensemble recollir l'herència del moviments anteriors, de servir de gresol a les experiències contemporànies i de mesura al moviment teatral en curs.

Per explicar i entendre la raó d'aquest moviments i les seves expressions artístiques més grans, hom pot trobar criteris fonamentals, tant en el camí fet al si de la cultura nacional, com en la influència exercida fora, en tant que instruments teatrals d'una evolució històrica. Ni Antoine ni Copeau ni Stanislavski ni Otto Brahm i Reinhardt, ni a la fi, Brecht, poden definir-se només en funció de l'humus històric de què allora són producte i llevat.

Tot sovint resulten d'una trobada internacional: la del naturalisme francès i Ibsen pel que fa a l'obra de Brahm i de Stanislavski, la de la revolució soviètica i la realització de Meyerhold per a Bertold Brecht. A més, és natural i fins a cert punt necessari, que la seva obra s'hagi pogut concretar en un teatre relativament estable: és el símptoma d'una consonància més o menys tardana, més o menys limitada per la societat on viuen. Consonància que mai no pot manca si es vol que el treball congruï: fatalment, és una condició impossible d'ignorar.

L'obra del Berliner Ensemble és el fruit exemplar de l'evolució en què participa la cultura alemanya, malgrat tants de sotrats. Cultura de què el Berliner Ensemble exposa alhora els aspectes positius —que, encara ara, provenen de la gran vena hegeliana— i les crisis, les mancances, les perplexitats, els obstacles que li han barrat el pas, les baixes que de vegades ha patit aquests darrers vint anys. Existeix una situació general de fet —que podem dir-ne històrica i es refereix a tot allò que, des de Rosa Luxemburg, no va anar a parar al secretari general Ulbricht— i, al mateix temps, una posició metodològica. Hi ha hagut els quinze anys d'exili i el trencament entre l'Alemanya d'abans i la de després de la catàstrofe. Hi ha hagut la necessitat, ben alemanya, de col·locar el treball en un sistema rigorosament i racional definit. Fins i tot una feblesa constitucional a l'hora d'acabar els termes reals de la situació nacional, feblesa agreujada per un difícil context polític i per les reticències oficials en matèria d'estètica, a causa de les qual una companyia de tant valor artístic va haver de sotmetre's a certes exigències —haver de posar en cartell una mala peça de Pogodin; un gran dramaturg com Brecht haver-se de forçar la inspiració en escriure *Els dies de la Comuna*, obra que ens sembla avui dia la menys feliç de les seves experiències i la menys sincera, en lloc d'abordar o fer abordar a joves escriptors els temes de la concreta evolució de l'Alemanya de l'Est, amb el balanç moral, amb el seu actiu i passiu.

Al costat de tot això —que convé no ignorar si no volem fer equivocs els paradigmes que, en el *Kleines Organon für das Theater* (Petit Organon per al teatre, 1948), abasten de vegades les exigències immediates i autèntiques—, cal exposar allò que de positiu té l'experiència, l'acció estimulant que obrí nous camins a tota l'activitat teatral alemanya, ni que fos per oposició, o al preu d'aquella inevitable revolta antipaternalista que acompanya tota passa endavant.

Després de les descobertes de Stanislavski, les de Brecht, en la seva vessant de realitzador (lligada estretament a la de dramaturg), no solament restableixen l'equilibri per un retorn a la racionalitat i a l'exposició, sinó que designen quin pot ser el lloc concret (no sentimental, a la Romain Rolland) del teatre en la vida social; de manera activa, no com un eco. Brecht assenyala a l'actor i al realitzador, és a dir, als artesans del teatre, una tasca transcendida en procés artístic de coneixement; i reivindica, per

aquest coneixement artístic, la necessària hegemonia sobre el coneixement purament patètic a què tenim costum d'abandonar-nos.

Amb l'al·licient del «divertiment», els espectacles del Berliner Ensemble, muntats per Brecht o pels seus amics i deixebles amb una rigorosa integritat formal, manifesten una molt sàvia elaboració estilística que té el gran mèrit de no caure mai en el barroquisme o l'esteticisme, i utilitzar la tècnica per tal d'atènyer una llibertat superior, una austera simplicitat de mitjans i formes expressives, un harmoniós equilibri i una continuada variació de la interpretació, de la disponibilitat de la qual mai no se'n desdiu. Naturalment, com fou el cas de Meyerhold, entren el joc els modes «històrics» de la forma teatral, emprats cada vegada per assolir l'estil que millor escaigui al drama.

És reveladora la llista de les representacions fetes pel Berliner Ensemble fins el juny de 1959, és a dir, en tant que durà la influència directa del fundador (mor l'agost de 1956):

<i>Creació</i>	<i>Autor</i>	<i>Títol</i>	<i>Representacions</i>
1949	Gorki	Vassa Jeleznova	41
	Brecht	Puntilla	98
	Brecht	Mare Coratge	362
1950	Lenz	El preceptor	71
1951	Brecht	La Mare	143
1952	Goethe	Urfaust	21
	Pogodin	El rellotge del Kremlin	27
	Kleist	El càntir trencat	175
	Seghers	El procés	33
	Brecht	Mare Carrar	52
1953	Strittmater	Katzgraben	62
1954	Molière	Dom Juan	50
		Moderna obra xinesa	76
	Brecht	El cercle de guix	175
1955	Farquhar	Tambors i trompetes	151
	Brecher	Batalla d'hivern	116
		Antiga obra xinesa	41
1956	Synge	El pallasso	87
1957	Brecht	Galileu	120
	Brecht	Por i misèria	68
	Brecht	La bona persona de Sezuan	85
1958	Vitxnevski	La Tragèdia optimista	30

Aquesta taula evidencia que les obres de Brecht van sostenir el repertori i atreure el públic. En els casos en què les exigències polítiques van tenir molt pes, l'acord del públic mancà. De la mateixa manera, poc espai per al

repertori alemany clàssic. Cosa que confirma una situació vàlida també per als teatres de la República Federal, on prefereixen obres contemporànies i clàssics estrangers.

Podríem, en aquest terreny, lliurar-nos a d'altres consideracions. Però és més important de constatar que l'èxit del Berliner Ensemble va estar íntimament lligat a la producció de Brecht, cosa que evidentment, és un límit. És possible una evolució?

La relació entre l'empresari (o l'Estat) i l'artista es desenvolupa tot al llarg de proves de força, que de vegades poden ser arbitrades pel públic.

L'Estat, que suposa una hegemonia en termes absoluts, és pròdig amb els seus protegits però no permet que es deslliguin, de la manera que sigui, del deure d'executar les seves directives. On preval l'interès econòmic, a força de voler satisfer els gustos del públic hom acaba per adular-los i reduir-lo a una elite.

Per exemple, *El pallaso del món occidental*, escrit per Synge amb preocupacions de naturalisme folklorista, esdevé en el Berliner Ensemble, sota la mà feixuga de joves realitzadors, un pamflet contra la cultura occidental i, en particular, contra la seva idolatria de l'assassinat, que expressen els còmics i la novel·la negra. Més ben dit: vénen a reconèixer en l'assassí el dictador, i l'actor —d'altra part excel·lent— que interpreta el paper de l'heroi es creu obligat a lliurar-se a la paròdia d'un dictador. Qualsevol realització pot aprofundir fins el límit un text, fins a extreure'n una significació ignorada, fins a desvetllar-ne el veritable sentit, per mitjà d'una aguda anàlisi del procés històric d'on surt el text. Ja s'havia fet abans, especialment Meyerhold i Piscator, amb legitimitat i gran penetració artística, i també de forma útil, des del punt de vista de la claredat d'expressió. Hom vol forçar el sentit lògic de l'obra, i fer-li parlar un llenguatge que no li escau; el resultat és que els esforços invertits (realització, música, decorats, interpretació: tot d'un admirable nivell tècnic) s'esfondren.

Brecht morí en preparar *La vida de Galileu*. Erich Engel n'acabà la realització. L'espectacle respecta delicadament la seva intenció: defensar la veritat i la força de la raó contra tot dogmatisme i contra l'opressió, antiga o moderna. El muntatge disposa els elements expressius amb una senzillesa i simplicitat consagrada plenament a posar en evidència el disseny dramàtic del text, fins a les instàncies figuratives. El dispositiu escènic i l'esquema dels colors, que Caspar Neher havia creat en contrapunt al teixit psicològic i moral dels diversos escenaris, mostra una plenitud plàstica i una complexa elaboració formal de noves dimensions en l'expressió de la profunditat. Hom pot considerar aquest espectacle (és igual si els cèlebres efectes de distanciament apareixen diverses vegades anul·lats per l'atracció irresistible de la teatralitat), com un model, és a dir, com el model del teatre europeu d'avui. El qual, en raó de tantes circumstàncies desfavorables, no pot prescindir de fer-se al·lusiu. Qualsevol que sigui la situació —que es despengui

capital privat o subsidis estatals, que el públic estigui devorant per la cultura de masses, endormiscat pel conformisme oficial o atret pels privilegis de l'esteticisme— tot acompliment comporta un tribut pagat o a pagar, però al mateix temps va en sentit de l'oposició. Tenim aquí un estat de coses permanents condició de l'evolució, lligada a la necessitat d'explotar el millor possible els elements positius presents en tot desenvolupament històric.

Després de la mort de Brecht van muntar-se ben pocs espectacles nous: una versió de *L'òpera de tres vals*, muntada per Erich Engel; *Arturo Ui*, per Peter Palitzsch i Manfred Wekwerth; *Els dies de la comuna*, i l'adaptació per Brecht del *Coriolan* de Shakespeare, realitzacions de Wekwerth. En general, aquestes realitzacions són el fruit d'una elaboració col·lectiva. Els ensenyaments de la realització brechtiana s'apliquen amb gran vigor d'estil a *Arturo Ui*; amb mà lleugera i brillant a *L'òpera de tres vals*, gràcies a l'habilitat i maduresa d'Erich Engel; no sense un punt de manierisme, tanmateix de gran classe, a *Coriolan*. Més recentment hom ha pogut veure l'antologia brechtiana *Der Messingbauf* (La compra de coure), *Home per Home*, un fragment de *Der Brautladen* (El carregament de pa). Amb motiu del desè aniversari de la mort de Brecht, tingué lloc a Berlín-Est un diàleg brechtian. Més o menys desenvolupat, és el Berliner Ensemble un museu? I Brecht, és d'ara endavant un clàssic del passat? Clarament es perfila la crisi. Ja es tracta de dades i d'exemples, de significació sobretot històrica.

La senyora Flanagan

A New York, immediatament després de la primera guerra, el Theatre Guild, que tingué excel·lents directors i dos decoradors de reputació internacional, Lee Simonson i Norman Bel Geddes, acomplí la funció de desprovincialització; especialment els primers anys de la seva existència. En els anys trenta, el Theatre Group va prendre el relleu, amb realitzadors com Harold Clurmann i Elia Kazan, el decorador Mordecai Gorlik i el dramaturg Clifford Odets. Totes dues companyies van donar a conèixer al Estats Units els més avançats i millors mètodes de la realització. Van recolzar nous autors americans, el Guild en una perspectiva cultural, el Group amb intencions socials. Una funció semblant va exercir-la, en to menor, l'escola d'art dramàtic dirigida per Erwin Piscator de 1935 a 1945 i, de 1950 ençà, per l'Actor's Studio.

El 1935, el Departament d'Estat americà, en la persona de M. Hopkins, demanà a la senyora Flanagan, una especialista universal en Història del Teatre, de preparar un projecte destinat, en el marc del New Deal, a donar

treball a deu mil artistes de teatre en atur. Posada d'aquesta manera davant la realitat, Flanagan —que fins aleshores tot just havia dirigit un petit teatre experimental al Vassar College— va saber-la acarar i modificar. Per a ella, el teatre, de sempre un fet cultural, es convertí en un aspecte de la vida: de la vida material i espiritual per als actors sense treball; de la vida espiritual per a tots els americans, àdhuc els més pobres i isolats.

Segons la senyora Flanagan, si els fins de la vida en societat són la justícia, la llibertat, el progrés, llavors, l'art del teatre consisteix a fer obra de convicció i d'educació, de manera que les voluntats s'adrecin a aquesta finalitat. Per tal d'obtenir concretament aquests resultats, calia —declarà la senyora Flanagan el 1939— recolzar-se en l'estructura socio-econòmica del país i establir els criteris d'organització de les companyies teatrals, així com els temes a tractar i a desenvolupar en el nou repertori dels teatres federals (com va dir-se'n). Els principis fonamental que la senyora Flanagan posà a punt durant els quatre anys que dirigí teatres i companyies, són els següents:

1. El teatre ha d'adaptar-se a les condicions geopolítiques de les diverses poblacions. Els criteris artístics i fins i tot el llenguatge de l'organització «federal» canviaven segons la posició geogràfica de les ciutats on hi havia els teatres, i segons la seva composició ètnica. L'organització era dirigida amb autonomia, quant a la forma i la substància, segons s'adrecés als habitants de New York o d'Arkansas, de San Francisco o de Nebraska. Així, per als negres hom emprava l'argot negre, per als jueus, el iddish, per als emigrants italians, l'italià, per als alemanys, l'alemany, per als espanyols de Texas, l'espanyol, i així successivament. Fins i tot es feren espectacles per a cecs, representats per cecs. Solament en cas de disposar d'un espectacle particularment eficaç en el pla artístic se'l difonia per tot.

2. El contingut de l'espectacle de teatre cal que sigui rigorosament actual en el temps i en l'espai. El repertori clàssic tot just pot representar-se sobre l'escenari si es reanima i s'acosta a l'actualitat. Els textos són clàssics per tal com el tema ha esdevingut un mite, perquè el seu pensament poseeix un fons de veritat racional i permanent, que cal posar en contacte amb la realitat moderna, amb una altra època. Per tant, és lògic que ja no es pugui parlar de fidelitat al text ni d'interpretació crítica. És natural que, per a un dels teatres federals, Orson Welles muntí *Macbeth* tot situant l'acció entre els negres d'Haiti. Pel que fa a les obres modernes, els criteris de selecció dels textos escrits especialment per als teatres federals (molt sovint obres d'un «col·lectiu» d'actors) o altres del repertori modern, són pràctics i immediats. Hom determina quins són els temes que, en el moment considerat, interessen i apassionen la major part dels ciutadans: perquè representen un aspecte de l'estructura social i econòmica del país. Els herois de les obres són grups socials, la seva situació i les seves exigències concretes, a tal

país, dels nostres dies. És un punt de vista que sembla del tot natural. Això no obstant, passarà per revolucionari. Les obres noves, escrites a posta per als teatres federals, van adoptar generalment la forma de *living newspaper* (diari viu), de diari, diguem-ne, representat. L'obra i l'espectacle es desenrotllen de manera fragmentària, com les revistes, amb gran nombre d'escenes successives, a vegades unides per un fil conductor. Cadascuna explora un aspecte del tema tractat (la crisi de l'habitatge, l'atur, la guerra imperialista d'Abissínia o la guerra en general, el feixisme). No hi ha ficció literària: cada escena es basa en dades ben concretes (balanç, estadístiques) i en notícies. Hom representa els fets de cada dia, per tal d'aclarir l'espectador, indicar-li la veritable significació dels fets i proposar-li la justa solució. I si de cas es trobés en una situació semblant, l'espectador obrarà en el mateix sentit que l'intèrpret, la representació del qual ha entès al teatre, i es comportarà tot adoptant el mateix ordre d'idees.

3. Un altre principi que, en raó de la situació en què hagué de treballar, va descobrir la senyora Flanagan, foren les relacions entre quantitat i qualitat del teatre. La història ens demostra que l'art és el fruit d'un ofici llargament exercit, escampat i modificat per l'evolució. Del valor quantitatiu de l'ofici neix el valor qualitatiu de l'art. Molt teatre engendra bon teatre. En l'escena professional, tindrem tota una sèrie de graus, al terme dels quals, l'art veritable, col·locant-se a l'avantguarda, acomplirà unes tasques ja no socials, sinó més aviat històriques. La senyora Flanagan veia en el teatre sobretot una necessitat a satisfer. Volia que tots el poguessin conèixer, fins a l'obrer més pobre. Sorgiren a tots els estats centenars de teatres a preus molt populars o fins i tot de franc, centenars de companyies ambulants. Millorar la qualitat, s'esdevindria de seguida, però sempre a l'abast material i espiritual de tots.

El fecund empirisme de Flanagan transformava el teatre americà. Era la primera vegada que als Estats Units el teatre acarava una batalla d'aquesta envergadura i s'immiscia en les lluites polítiques (contribuint a la victòria d'alguna, sobretot contra els feixistes americans). Una temptativa tan àmplia i radical trobà, naturalment, una àmplia i radical hostilitat. No ens hem d'estranyar que els enemics se n'aprofitessin. Ni que llancesin l'acusació de pro-comunistes.

El Cartel

La lliçó de Copeau no es féu malbé: quatre realitzadors, dos dels quals havien estat els seus deixebles directes i un tercer el seu sincer amic, van fundar el *Cartel*, una mena d'associació que tenia la finalitat de renovar i

posar al dia aquells valors poètics del teatre que el naturalisme semblava haver ofegat, així com de combatre tota concessió al gust comercial.

Per bé que la personalitat de cada un d'ells era ben diferent, i que d'altres experiències haguessin inspirat a cadascun la seva concepció teatral, van saber romandre units espiritualment molts anys, gràcies a un sentit comú de la missió del teatre. Desenvoluparen les idees i prosseguiren les recerques que Copeau havia tot just esbossat.

Louis Jouvet i Charles Dullin es formaren a l'escola del Vieux-Colombier. Les seves experiències anteriors, a companyies menors o al teatre de les Arts, no van ser determinants.

Després d'una segona col·laboració, en comunitat de plantejaments, amb el seu mestre, Louis Jouvet (1887-1951) s'independentzà el 1922, fent-se càrrec de la direcció d'una seva companyia. El 1934 li van confiar el Théâtre de l'Athénée. Sortit d'una rigorosa concepció del teatre, va anar lliscant paulatinament cap a una visió més lliure: del dispositiu escènic fix, adoptat pel Vieux-Colombier, a tots els recursos de la tècnica escènica. Realment no van ser concessions a l'espectacular: els antecedents de Copeau, les necessitats pràctiques, la seva pròpia natura i condicions culturals ben determinades portaren Jouvet a donar una versió de l'espectacle teatral ben circumscribita a l'estil d'una època, ja en celebrar els fastes clàssics de rite molieresc, ja en exercir l'amable sarcasme de Giraudoux sobre els mites que ens nodreixen (quan, a *Intermezzo*, la veu esdevé sincera i patètica, l'abandona l'èxit), ja en abandonar-se al sentiment lleuger i somrient de Marcel Achard. L'activitat de Jouvet es perllongà en la calma i seguretat de l'Athénée, bon punt es revelà amb la càustica llegenda moderna del *Doctor Knock*, personatge gràcies al qual Jules Romains llegà a la posteritat el tipus de mitificació que, en el món actual, condueix a l'èxit i la glòria. En aquella època, una certa capa de la burgesia va fer de Jouvet l'expressió més escollida de la seva tendència a entendre les elaboracions intel·lectuals mirant d'absorbir-les en una academicisme de gust i estil, on l'art ateny el límits de l'elegància.

Copeau veia en el teatre un terreny on plantar la tenda. Charles Dullin (1885-1949), va veure-hi el seu propi terreny, que estimà per damunt de tot, per ell mateix (hi descobrí a posteriori la possible realització dels fins que Copeau considerava a priori). Antonin Artaud i Jean-Louis Barrault li foren els fidels deixebles; van aprendre a sentir el teatre, abans que res, com una força natural. Solament Dullin sabia transmetre aquest «fluid» de les taules, fer-lo circular entre els deixebles que representaven amb ell (el seu art de la realització es presenta gairebé sempre com una pedagogia, com la recerca sense treva de les possibilitats de la creació, en l'element humà i en la imaginació teatral). Havia travessat tota mena d'experiències teatrals, en el decurs d'una vida rica en vicissituds i imprevistos, com les dels comedians d'en temps primer. Al cèlebre cabaret del Lapin agile, recità versos

tendres o humorístics de Ponchon i Carco. Féu representacions a les províncies i a teatres de mala mort. Sovint es trobà sense treball, i moltes de vegades passà gana. Després obtingué el paper de Smerdiakov a *Els germans Karamázov*, segons la novel·la de Dostoievski. Poc després el trobem en el grup del primers fidels de Copeau (les fotografies preses durant l'estada al camp, quan preparaven el primer espectacle, ens mostren un Dullin, ja d'una trentena d'anys amb Copeau i els altres actors, molts joves, entre els quals es troben Jouvet i Valentine Tessier) i tot seguit, durant diversos anys, al Vieux-Colombier, d'on se separa el 1921 per provar la seva pròpia ventura. Encara seran anys durs, anys de batalles, la majoria guanyades d'un pèl, marcats per incursions agosarades en terrenys prohibits (per exemple, les farses de Max Jacob). Dullin conegué a la fi un gran èxit amb *Volpone* de Ben Jonson; que va repetir-se amb *Ricard III* de Shakespeare segons adaptació d'André Obey, amb Pirandello, Salacrou, amb *La vida es sueño*, de Calderón, *Mercadet*, de Balzac i *L'avar*, de Molière. Tornaren després els anys difícils, i amb ells les recerques, els dubtes, els turments, les amargors. A Dullin devem la creació de la primera obra dramàtica de Sartre, *Les mosques* (1944). L'aspecte físic de Charles Dullin semblava excloure'l del teatre: petit, un gran cap enfonsat en les espatlles, una petita corba que amb els anys esdevingué una deformitat veritable; una veu cavernosa: ressonava, aspra i greu, com enviada d'ecos llunyans.

Al costat de Dullin i Jouvet, Georges Pitoëff (1884-1939), actor i realitzador rus instal·lat a París després d'un breu parèntesi genovès, aporta al teatre francès la contribució d'un temperament eclèctic i original, sostingut per una viva intel·ligència. Pregonament hostil al realisme en el teatre, sempre tingué un respecte reverencial pel text, per bé que no dubtés a recórrer a mitjants d'allò més diversos per tal d'extreure'n la significació poètica. Els seus muntatges al Théâtre Hébertot van anar de Gogol, Txèkhov, Andreiev als clàssics, de Lenormand a Cocteau. Va revelar Pirandello als parisencs. Els decorats es basaven en uns pocs elements significatius, que creaven una atmosfera més que indicaven un lloc. Tot fast inútil era proscrit per l'exigència de reduir-ho tot a l'essencial. L'obra teòrica de Georges Pitoëff és mins: no obeeix a una veritable visió estètica, sinó que es refia de l'instint i de la fe en el teatre.

La figura de Georges Pitoëff no pot separar-se de la de la seva dona. Estaren units, tant en l'art com en la vida, tota l'existència. Ludmilla Pitoëff arribà a París quan encara era una adolescent. Per a ella tant com per a Georges, interpretar no era de cap manera un acte d'exhibició, sinó d'espiritualitat; i una investigació, diguem-ne artesanal, de tot allò que dóna un sentit a la vida, per mitjà de les veus de Shakespeare i d'Ibsen, de Txèkhov, de Shaw, de Pirandello. Per la imperceptible modificació de les seves actituds, obria la porta al drama: en les pupil·les, en la vibració de la veu. La seva persona, tan fràgil, esdevenia purament al·lusiva. Podia sen-

tir-se en ella el misteri que es revelava. Un amor, que no era pas d'aquest món, l'animava envers les criatures, envers les seves criatures. I no volia malbaratar-lo amb cap impudor; havia de contenir tota vibració per elevar-la a la puresa de la seva ofrena. Mort el marit, Ludmilla actuà molt de tant en tant. Durant vint-i-sis anys, donà a París l'exemple d'un teatre despullat, fins i tot pobre, elemental, però sempre viu, fet de renúncies i secretes gaubances: Aniuksa a *El poder de les tenebres* de Tolstoi, la Cleopatra, de Shaw, Joana d'Arc a la peça de Shaw i a *Les actes del procés*, la senyoreta Bourrat, de Claude Anet, la Noia a *Sis personatges en cerca d'autor*, de Pirandello, Edwidge a *L'ànec salvatge* d'Ibsen, Consuelo a *Qui rep les bufetades* d'Andreiev, a més de totes les principals figures femenines de l'univers txekhovità; i així sense parar, en la successió de dies que s'esgranen en el caleidoscopi del teatre, en una roda de treball quotidià, de sacrificis i esperances. L'aparició de Ludmilla Pitoëff en el cel de París va ser d'una frescor matinal, nada d'una adolescència oberta a les aspiracions de la vida.

Georges Pitoëff morí el 1939, massa d'hora perquè el seu treball pogués donar gaires fruits. El seu fill, Sacha, que actualment treballa a París, ha recollit la seva herència espiritual.

Gaston Baty (1885-1952) tingué, en els moments de la *Chimère* —entre 1922 i 1928—, el mèrit de representar amb penetració i finesa decorativa un nou grup d'autors: Jean-Jacques Bernard, Simon Gantillon, H.-R. Lenormand, Jean-Victor Pellerin. Cal afegir-hi algunes novetats estrangeres i alguns escrits teòrics que provocaren un gran escàndol en la seva època per tal com estaven dirigits contra el «Senyor Mort». Tingué èxit, i un públic cada vegada més important començà a conèixer-lo, amb Marguerite Jamois al Théâtre Montparnasse: de llavors ençà, després d'haver-hi debutat amb *L'òpera de tres rals* de Brecht i Weill, donà una orientació tradicional al seu repertori, clàssic, sense cap sorpresa. Baty va crear atmosferes nostàlgiques, va elevar la tècnica de l'escenari al nivell de màgia teatral, va evocar diverses cultures i mons amb el gust d'un il·lustrador fidel. Donà vida a imatges de colors, donà realitat al silenci d'aquells drames ofegats que li lliuraven els primers autors, l'existència dels quals es perd en el neuliment. Amb l'actitud d'un actor, amb un toc de llum, amb una silueta trencada, va poder donar vida a tantes significances de l'actual cultura europea; i amb molt de judici en féu conèixer els seus representants més singulars. En plena maduresa, cap allà els anys 40, Baty mostra interès pels titelles, als quals ja havia consagrat estudis especialitzats. És natural que les recerques de Baty prenguessin aquesta orientació. Declarà explícitament:

Sembla que no és gaire lluny l'hora que farà justícia als titelles. De trenta anys ençà, tot l'esforç del teatre ha consistit a escapar del realisme, aquesta convenció que els nostres predecessors li havien imposat i que l'espectador mitjà havia acceptat tan fàcilment per tal com li afalagava la mandra. La imaginació no havia de

treballar; no hi havia res que li posés en perill la digestió, i era feliç perquè tot, a l'escena, tenia lloc com en la vida que, en aquells joiosos temps, era tan fàcil. En la mesura que n'esdevingué menys, de fàcil, trobà menys plaer a veurer-la reproduïda sobre les taules; o, sobretot, es posà a desitjar, sense tal volta formular-s'ho, de descobrir, enllà de la trista aparença provisòria i el verisme quotidià, la veritat eterna. Avui dia, ja no demana que el teatre li mostri la seva existència, sinó que li permeti oblidar-la.

El teatre, certament, pot respondre a aquest desig; ja no pot tornar a la funció tradicional. I si ja no s'accontenta a transposar el món real, del passat o del present, s'esforça a crear-ne un altre, veritablement irreal, que ben aviat topa amb el cos —massa real— del comediant... A la frontera on el poder d'expressió del cos humà es detura, comença el reialme dels titelles.

Els primers espectacles dels «Titelles a la francesa» tingueren lloc el 1944. Baty havia aconseguit desenvolupar eficaçment les seves teories.

Els realitzadors d'iniciatives teatrals d'entre guerres pertanyen a la crònica d'una època que ja ens sembla fabulosa. No podríem dir allò que queda de viu en la seva obra. El seu paper era exclusivament d'intèrprets: estaven lligats a un cert món i a un circuit d'experiències mediatitzades, és a dir, en cert sentit, innocents. Hom els troba a la cruïlla d'influències i tendències determinades amb la possibilitat de posar al dia, gràcies al seu impuls, altres autors i obres: textos que, tot i que deuen, com ells, l'existència als termes d'un món cultural preexistent, de vegades saben marcar les crisis i els desenvolupaments.

Artaud



De la vetllada de 1947 al Vieux-Colombier, en el decurs de la qual Antonin Artaud (1896-1948) va desvelar la seva experiència dels últims anys (deu anys passats a diversos sanatoris: de 1937 fins que el 1946 un grup d'escriptors van treure'l per mitjà de Rodez), ens queda aquest record d'André Gide:

Del seu ésser material solament romanía l'expressiu. La seva gran silueta pengim-penjam, el rostre consumit per les flames interiors, les mans de qui es nega, ja allargades cap a un socors inassequible, ja vinclades en l'angoixa, ja, més sovint, embolcallant-li la cara, ara amagant-la, suara revelant-la, tot en ell ens explicava l'abominable angoixa humana, una mena de *damnatio* sense sortida, sense més possible fuita que en el lirisme fosc del que arribaven al públic tot just esclats emporcats, imprecatoris, blasfems.

Certament retrobàvem l'actor meravellós que aquest artista podia esdevenir: però era el seu personatge allò que oferia al públic, amb una mena de fatxenderia

descarada, on s'hi transparentava una total autenticitat. La raó es batia en retirada; no solament la seva, sinó la de tota l'assemblea, de tots nosaltres, espectadors d'aquest drama esborronador, reduïts al paper de malvolents espectadors, gamarussos i fetotes... ens havia forçat al seu joc tràgic de revolta contra tot allò que, admes per nosaltres, per a ell romania més pur, inadmissible:

Encara no hem nat,
Encara no ens han posat al món,
Encara no hi ha pas món,
Les coses encara no estan fetes,
No han trobat encara la raó de ser...

Tot abandonant aquella memorable sessió, el públic callava. I què podien dir? Acabàvem de veure un home miserable, horriblement malmenat per un déu, com al llindar d'una profunda gruta, antre secret de la sibil·la on no hi és tolerat res de profà, on com damunt un Carmel poètic, un *vates* exposat, ofert als llamps, als voltors devoradors, a la vegada víctima i sacerdot...

Ens sentíem plens de vergonya d'ocupar el lloc en un món la comoditat del qual és feta de compromisos.

Artaud morí mig paralytitzat alguns mesos més tard (el 4 de març de 1948). El turmentava un mal, més moral que físic (però en tot cas fruit de la seva situació). Mirava de calmar-lo amb estupefaents, que el portaven al límit de l'alienació mental (que derivava, com en tots els casos, de l'alienació a què ens somet el medi social: Artaud havia escrit, a propòsit de Van Gogh, però pensant, evidentment, en ell mateix: «el suïcidi de la societat»). Malalt dels nervis d'ençà de la joventut, va arribar a París el 1920 buscant la guarició. A través de l'experiència surrealista (encara que l'expulsaren del grup d'acord amb acusacions de Breton), la seva empena vital l'havia conduït a la de l'espectacle, més ampla i oberta, on presentia la possibilitat d'un mitjà de vèncer el mal, tot fent de l'escenari o de la pantalla els llocs d'unes lluites que sols podien resultar victorioses. Deixeble de Dullin, treballà amb ell per després passar a fer-ho amb Lugné-Poë i Georges Pitoëff.

Funda el Théâtre Alfred Jarry amb Roger Vitrac, i durant dos anys munta alguns espectacles isolats: la seva peça musical en un acte *Ventre brûlé ou La mère folle* (Ventre cremat o la mare folla) així com obres de Robur, Robert Aron, Claudel, Strindberg, Vitrac; temptatives sense futur i amb poc èxit, segurament per la pobresa dels mitjans i en raó de les incertituds de l'Artaud realitzador, que impediren una posada a punt suficient. El 1935, amb l'ajut financer de lady Abdy, que interpretà el paper de Beatriu, muntà sense cap èxit *Els Cenci*, segons Shelley i Stendhal. No va aconseguir realitzar-hi les seves intencions. Com actor, tingué papers menors, però interessants, al teatre i al cinema: ens recordem del seu germà Krassien a *La passió*

de Joana d'Arc, de Dreyer. Germaine Dulac realitzà el guió de *La petxina i el clergymán*: una pel·lícula en la línia del curtmetratges surrealistes, però amb més contingut concret. Contingut amplificat al guió de *La revolta del carnísser*, que mai no es realitzà: ja hi trobem la irrupció de la crueltat, en tant que rigor d'actitud i lluita, en el marc de la ferocitat de les normes socials de la vida moderna, que cal expulsar.

Publicà el 1932, a la *Nouvelle Revue Française*, el seu primer manifest, *Le Théâtre de la Cruauté* (El teatre de la crueltat), seguit, un poc més tard, d'un segon manifest i, el 1938, del volum *Le Théâtre et son double* (El teatre i el seu doble), on es precisa la seva visió, com a conseqüència d'un més llarg contacte amb la cultura oriental: visió de les lluites entre l'home i el seu «doble», entre l'home i el seu diable, entre l'heroisme i l'encañterer. Aquesta orientació, les «revelacions teatrals» de la qual es precisen i prenen cos en el solc d'experiències esotèriques, coincideix amb la sobrada recaiguda en la malaltia nerviosa (que ja s'havia manifestat entre els setze i vint anys). Tot seguit, el teatre fa lloc als grans poemes de la fi.

Quina és la procedència de la dissociació que li va partir l'esperit? Com va conduir-lo al reconeixement de la tempesta («la pesta», deia ell) que el teatre féu esclatar? Per què els poemes ens en concretitzen la possibilitat actual, talment una sobtada batzegada poètica (que Gide havia remarcat)? Amb Artaud, la vida biològica ocupa un lloc essencial, en els seus reflexos psíquics, en les dissociacions que en resulten. El joc dramàtic neix de la naturalesa del buf i de les seves diverses combinacions (neutre-masculi-femení): és l'activitat humana que es fa teatre i la ciència de la respiració esdevé acció i ritme: «I jo puc, amb el geroglífic d'un alè retrobar una idea del teatre sagrat». Alè que es transforma en crit i en cant, per mitjà de contactes físics entre l'actor i l'espectador, en la simultània vibració dels pols magnètics del cos. La crueltat, com a garantia de la sinceritat, és doncs, necessària.

La recerca teatral d'Artaud és rica en perspectives tècniques: màscares gegantines, fetitxes, melopees. Satisfà les exigències d'un «deliri comunicatiu», d'efectes trasbalsadors i destructors, que, com els de la pesta, alliberen de qualsevol inhibició: «una crisi que es desenllaça per la mort o la guarició». La tècnica oriental i, en general, arcaica, li obsedeix la imaginació, així com els rites i les danses. Com ells, el gest teatral buida l'abscés, purifica el mal, la llibido, ni que sigui per la sang i la violència: «carnatge d'essències». Restituïts a la seva primera tasca, el tòtem i el tabú poden en el moment actual provar la plena expressió ètica, que permet a les facultats humanes d'eixamplar-se plenament (sigui per les vies del dolor o de la pulsio) i a l'esperit de transportar-se; que permet respirar i representar, en el curs de l'activitat quotidiana, un teatre fet vida i gest de tots els dies; que fa de la vida una expressió teatral, gràcies al llenguatge de l'onomatopeia i al significat geroglífic.

Barrault

El noviciat de Jean-Louis Barrault fou llarg i sovint penós. Entre el 1935 i el 1940 féu representar a París, amb molts pocs mitjans i a sales de protecció, *El retaule de les meravelles* i *Numància*, de Cervantes (en la segona de les dues obres, la lluita entre romans i cartaginesos aixecava un eco de gran actualitat, la guerra civil espanyola), *Fam*, segons la novel·la de Knut Hamsun i *Mort d'una mare*, segons una novel·la de Faulkner. Per bé que precaris i isolats, aquests espectacles van atreure sobre Barrault l'atenció general, mercès a una singular concepció. El 1940, la Comédie-Française li confià el muntatge de *La sabata de setí*, l'obra mestra de Claudel. Claudel i Barrault van construir una epopeia fantàstica i solemne.

En la concepció teatral de Barrault, la interpretació pren a la paraula una part del pes i la mesura que tenia. L'actor i el seu cos s'emmarquen naturalment en un escenari i les seves atmosferes. Tot sovint, l'actor se serveix del seu cos per aconseguir figuracions emblemàtiques, per tal de donar vida als objectes. Així, a *La sabata de setí*, un conjunt de mims, vinciant l'esquena i movent-se alhora, aconsegueixen, amb els seus maillots color d'ona, de donar una poètica il·lusió de les ones de la mar en tempesta. I a *Numància*, un oneig rítmic dels braços sobre la superfície d'una tela descriu el passatge d'un riu.

Després de *La sabata de setí*, vingué el muntatge de la *Fedra* de Racine: elaboració escènica que palesa una subtil ciència de les formes, nodrida amb una visió clara i racional de la passió a provocar.

La immediata post-guerra veié Barrault unit a Madeleine Renaud i fundar una companyia permanent al Théâtre Marigny. Va ser gran el ressò i nombroses les esperances que el seu treball de llavors suscita. Però les dificultats pràctiques fan diferir-li les intencions, i per eludir-les crea un Petit Marigny que no durarà pas gaire. No aconsegueix imposar al públic una concepció personal i absolutament acomplerta; d'altra banda, no pot suportar les exigències de la quotidiana realitat teatral. Anouilh, Camus, Cocteau, Gide, Claudel, Giraudoux, Montherlant, Salacrou, són (l'eclecticisme és evident), els seus autors. Molière, Marivaux, Feydeau i (sense gaire sort) Shakespeare, els seus clàssics. La relativa audàcia de muntar *Història de Vasco* de Georges Schéhádé al Sarah-Bernhardt aixecà la general reprovaçió, a causa de les intencions antimilitaristes d'aquesta peça lírica. Per tal d'evitar el fracàs de tots els seus projectes, va haver de replegar-se sobre *Madame Sans-Gêne*. A la inspiració i creativitat de la joventut van succeir una habilitat magistral en el mim i una indubtable receptivitat al millor de la producció moderna. Jean-Louis Barrault es presenta d'ara endavant com un realitzador d'ofici consumat, que en la interpretació o en la comprensió dels textos que proposa, de vegades reïx i de vegades l'esguerra, segons s'escaiguin o no al seu temperament.

El 1958-1959, paga de bell nou el preu d'altres novetats i altres testimoniats de convicció (Claudel) amb innumbrables representacions del vaudeville d'èxit de Meilhac i Halévy, amb música d'Offenbach: *La Vie parisienne*, que pràcticament ocupà la temporada.

Des de 1959, gràcies a André Malraux, disposava d'un teatre subvencionat per l'estat: l'Odéon, esdevingut el Théâtre de France. La novetat de més interès va ser *El rinoceront* de Ionesco fins que Roger Blin hi muntà *Els paravents* de Jean Genet. El setembre de 1968, a conseqüència dels esdeveniments de maig, van retirar-lo de la direcció del teatre.

Vilar

Jean Vilar representa el millor de tota una civilització teatral, en una forma particularment agradable i finament elaborada. Posseeix fins al punt més alt el sentit de la mesura, el gust per l'equilibri, la sensible penetració d'un text i un estil. Assimilà i féu indiscutibles les nombroses experiències de la moderna realització, com si fossin maneres naturals d'expressar-se. L'abolició del teló i la rampa —reemplaçats per un escenari que avançava fins a la platea en els grans espectacles teatrals que Meyerhold presentà durant els anys més dinàmics de la revolució soviètica— apareix, en adoptar-lo Vilar, com una manera de familiaritzar el públic, d'acostar-lo i implicar-lo en l'acció. L'abundós costum de les pauses, plenes d'expressions mímiques vàlides per il·luminar el moviment interior del personatge; el recurs discret a un comentari musical que acompanya les entrades i les sortides; la caracterització del maquillatge i del vestit, considerat fins al punt de convertir-se en creació artística: tot prové d'experiències que les escoles de realització russes i alemanyes havien portat ben lluny. Però hom veu que han estat apropiades d'una manera tan hàbil que prenen un nou aspecte i una gràcia que assenyalen un món expressiu ben establert.

És força estrany que un espectacle de Vilar menystingui la seva finalitat: la cura amb què regula i refina tots els detalls, l'acuitat crítica amb què rebra els matisos de les seves rèpliques i les dels seus actors, l'entonació, el ritme sempre sostingut i l'alerta que sempre imprimeix a la representació conquereixen l'espectador que se sent menat al món que reflecteix la història representada. Efectivament, Vilar ressegueix, en el testimoniatge de l'obra, una època i els seus tipus, les seves passions, els seus problemes, els seus imprevistos i nous aspectes. Seguir una representació de la seva companyia amb un text a la mà és quelcom que permet de descobrir la forma que adopta el diàleg quan l'animen els sentiments que li atribueixen els actors, el sentit secret de cada pàgina. Hom percep en particular l'esment

en l'estudi dels personatges i l'escrúpol filològic amb què s'afaïçona el tomb de cada frase per fer-ne una veritable creació escènica.

El repertori de Jean Vilar oscil·là entre els clàssics (amb freqüents incursions en el repertori alemany) i algunes novetats, normalment d'èxit limitat. El major interès del seu Théâtre national populaire o del Festival d'Avignon consistí en la temptativa —més o menys exitosa— d'acostar el teatre al públic popular, mitjançant una sèrie de brillants iniciatives: caps de setmana teatrals, contactes directes amb la companyia i altres maneres d'introduir l'espectador en l'esperit de l'obra que es representa. Jean Vilar provà de renovar la idea de teatre, sense sostreure's a les vicissituds i les perspectives inscrites en les possibilitats ofertes per les concretes situacions temporals.

Blin, Planchon

Roger Blin, deixeble i amic d'Antonin Artaud, proposà al públic el Strindberg del *Kammerspiele*, féu conèixer Beckett i Adamov, interpretà molt fidelment Jean Genet (*Les negres*, *Els paravents*). El seu estil és rigorós i penetrant; va de dret al fons de la qüestió i posa en valor, amb precisió, les significances del text. Les seves realitzacions, esporàdiques i condicionades per les circumstàncies, manifesten una posició de trencament, un cert sentit revolucionari, envers el teatre i la societat parisenca d'aquests darrers anys. Devem a Roger Blin una particular dimensió de l'escena moderna, una manera de figurar i una interioritat que posen l'accent en les virtuts expressives del drama, sobre el poder de desvetllar el present gràcies a aquesta facultat essencial de crear imatges lògiques i vives al mateix temps. Igualment li devem un llenguatge escènic formalment aconplit.

Entre la generació més jove, Roger Planchon, s'ha forjat una visió pròpia de l'espectacle, de primer al Théâtre de la Cité de Lyon-Villeurbanne (gràcies a mesures estatals, la província tot sovint ha adquirit un paper renovador en la vida teatral francesa), després a París, i de nou a Lyon.

Strehler

Després de la segona guerra mundial, un grup de realitzadors ja prop de la maduresa van canviar pràcticament el rostre del teatre italià. No es

tractava ben bé d'un progrés, perquè en unes circumstàncies semblants, és difícil parlar de progrés, sinó d'evolució i adaptació als temps. L'atracció i l'acabament dels espectacles va créixer enormement, gràcies a una habilitat tècnica i un enginy dignes dels millors teatres europeus, en detriment de l'audàcia en les iniciatives i la perseverància a buscar una nova dramaturgia italiana, d'acord amb tot un moviment històric intern.

Fins el 1945, l'esment posat en la forma constituïa, a Itàlia, més l'excepció que la regla. I encara no s'havien creat institucions teatrals que poguessin considerar-se d'utilitat pública. Devem a Paolo Grassi i a Giorgio Strehler el primer organisme estable: gràcies a ells i a l'activa presència, en el conjunt de la professió d'un grup coherent de realitzadors, la reforma del teatre es pogué portar a cap en gran mesura.

El Piccolo teatro della città di Milano (Petit Teatre de la ciutat de Milà) constituï un centre de difusió i vulgarització del teatre, tot abastant les capes obreres i petit-burgeses que se n'havien decantat completament com a resposta a l'adveniment del cinema i la pujada dels preus. Tot presentant, muntades per Strehler, versions fidels i aclaridores dels clàssics i del moderns italians o europeus, jugà un paper educatiu i fou un estímul per a l'elevació espiritual d'un públic renovat.

En el repertori del Piccolo Teatro, els clàssics van estar al capdavant un bon grapat d'anys. Els darrers temps, algunes novetats han tingut lloc: generalment obres modernes estrangeres de valor (els drames èpics de Bertold Brecht), així com algunes obres milaneses en dialecte, d'un gran interès històric.

Les diferents versions del *Servidor de dos amos*, proposades per Giorgio Strehler fa vint anys tingueren, amb la seva fantasia eixordadora, un gran èxit arreu del món.

A més, els nombrosos espectacles que muntà van ser la prova d'un talent brillant, un gust refinat, un sentit comunicatiu del teatre i, molt en particular, una vena nostàlgica. Els de més èxit a Milà van ser les obres encara poc conegudes i, en cert sentit, renovadores per als escenaris italians que, de diversos lustres ençà, s'havien separat de les veritables creacions. Els muntatges de Strehler valoraven especialment els textos en què eren necessàries certes modalitats expressives, per mitjà de les quals poden renovar-se unes o altres tècniques d'expressió: de Goldoni a Pirandello, de Bertolazzi a Toller, de Brecht a Dürrenmatt. D'aquesta manera, ha pogut complir plenament una tasca: ser el lloc de trobada de les cultures més diverses, en una atmosfera de declarat sincretisme, de documentació sobre el passat i el present de la civilització teatral, que pogué semblar sense relació directa amb la situació italiana d'avui, almenys fins a la *Vida de Galileu*, tan actual com ardent.

Strehler volgué proposar a la vida cultural italiana el renovament que implicava el «teatre èpic» brechtia; el presentà acompanyat d'una gran

recerca i complexitat formal, desenvolupant els models existents, en els muntatges de *L'òpera de tres rals* i *La bona persona de Sezuán*.

Tot i així, el seu autor predilecte va ser sempre Goldoni. En muntar *Escàndols a Chioggia*, Strehler féu una perfecta pintura de la vida de cada dia, fina, alada, trescada per un ritme i una harmonia perfectament teatrals.

Visconti

La personalitat de Luchino Visconti es desplega en les formes més diverses de l'espectacle: cinema, teatre literari, òpera. Naturalment, les seves aspiracions sentimentals i ideològiques han trobat a les pel·lícules una manera més directa i textual d'exposar-se, encara que ben diversa quant a l'equilibri dels mitjans expressius (diversitat nodrida en la varietat de nusos dramàtics i notacions poètiques). En el teatre, el fet d'haver de sotmetre's a un text —i Visconti s'hi manté fidel, per tal com les possibilitats d'eixamplar-ne els límits i les perspectives no l'atreuen pas— el condueix a una traducció de les seves pròpies experiències en formes ben circumscrites. Gràcies a l'orientació de les seves preferències, el procés interior pren vida en personatges «retrobat», amb una íntima tensió que manlleua la trama i la matèria a un esquema dramàtic preestablert. D'aquesta manera, Visconti pot decantar aquests tipus fonamentals de la nostra època a través dels drames contemporanis que identifica amb el reflex d'una condició interior.

Luchino Visconti esdevingué un mestre de la realització d'atmosferes. En abordar els clàssics —va ser el cas de Shakespeare i Goldoni—, buscà de restituir el sentit del temps i els seus paràmetres. Quan, al contrari, vol evocar un món encara actual i recollir-ne l'herència de sensibilitat —Txèkhov, Cocteau, Tennessee Williams o Arthur Miller—, assoleix la intensitat dramàtica al si mateix de l'espectacle. En ell, la percepció del moviment psicològic troba un tractament més natural que la construcció elucidant, de tipus crític.

La concepció de l'espectacle que els muntatges de Visconti evidencien obeeix a un seguit de sol·licitacions que podríem caracteritzar com a històriques. Hom reviu les tendències a la il·lustració, que fet i fet eren el propi de les representacions de cort del Renaixement (d'aquí provindria un cert perill d'esteticisme). I, al mateix temps, la passió proustiana per la recerca ànima endins, en els seus moments, diguem-ne abstrerts; passió que tempera una visió racionalista, una mica massa allunyada, capaç de jutjar. A través d'un minuciós procés de memorització poètica, el *revival* —que li ve

d'aquella minuciosa representació del medi, tan típica d'una certa pintura i de certes descripcions llombardes del segle XIX, a la vegada pictòrica i literària— de tals èpoques, de tals cercles i drames es fixa en la sensible superfície d'imatges d'album. Sentim tota la seva obra trescada d'una crisi de consciència, de què Visconti s'ha fet portaveu, qualssevol que hagin estat les direccions.

ÍNDIX

La tragèdia clàssica	5
El gran segle	5
Inicis de la tragèdia a França	5
Corneille	8
Racine	14
Voltaire	24
La tragèdia italiana	27
La necessitat de la cosa tràgica	27
Alfieri	29
Apèndix: El teatre espanyol del segle XVIII	37
Apèndix: El teatre català del segle XVIII	41
La nova moral al teatre	43
De Molière a la Revolució	43
Molière	43
Marivaux	67
Lesage	70
La comèdia seriosa	71
Beaumarchais	73
Holberg	77
Tendències a la renovació	79
Lessing	79
Goldoni	82
Gozzi	91
El Kabuki	93
El teatre anglès	99
Marlowe i Shakespeare	99
Circumstàncies històriques d'una florida teatral	99

Aficionats i professionals	100
L'escenari elisabetià	102
Marlowe i la qüestió shakespeareana	103
Thomas Kyd	107
Arden of Feversham	108
L'obra shakespeareana	109
Cròniques de la història d'Anglaterra	109
Tragèdies històriques de tema romà	124
Comèdia i humor	130
Tragèdia i llegenda	147
El gènere novel·lesc	163
L'exègesi de Shakespeare	171
De Shakespeare a Sheridan	175
Ben Jonson	175
L'època jacobina	177
Ford	180
Col·laboracions literàries	182
De Cromwell als Hannover	183
«La tragèdia heroica»	184
«Comedy of manners»	187
L'òpera del captaire	189
Goldsmith	190
Sheridan	191
El romanticisme	193
El moviment romàntic a Alemanya	193
Per a un repertori nacional	193
Goethe	197
Schiller	203
Kleist, Hölderlin	207
Revolució i filosofia	210
Büchner	212
Influències del romanticisme en la civilització europea	215
Rússia	215
França	216
Anglaterra	219
Europa Central	219
Apèndix: El teatre romàntic espanyol	223
El romanticisme estricte	223
El neoromanticisme d'Echegaray	236
Apèndix: Els orígens del teatre català modern	239
El sainet	239
La introducció del romanticisme	240
De La Gata a Frederic Soler	242

Entre el sainet i la comèdia de costums	244
De la introducció del realisme al costumisme d'Emili Vilanova	245
El sainet al País Valencià i a Mallorca	247
Àngel Guimerà	248
La ciència de la realització	253
La nova ciència de l'espectacle teatral	253
Naixement de l'estètica teatral	253
Els Meiningen	255
Antoine	256
Wagner	257
Appia	258
Craig	262
Stanislavski	264
Copeau	269
Reinhardt	272
Tairov	275
Meyerhold	278
Vakhtangov	283
Piscator	285
Brecht	291
La senyora Flanagan	297
El Cartel	299
Artaud	303
Barrault	306
Vilar	307
Blin, Planchon	308
Strehler	308
Visconti	310

