

Arturo Lazzari, en estudiar el mètode de treball de Giorgio Strehler, estableix sis punts que defineixen les sis etapes consecutives a les quals el director del Piccolo sotmet l'estudi d'un text dramàtic. Aquests punts són els següents: a) Anàlisi literària, crítica, etc., de la peça; b) Anàlisi estructural de la peça de les escenes, de les rèpliques; c) Anàlisi de les relacions entre el text i el seu autor; d), Anàlisi de les relacions entre el text, l'autor i l'època en la qual la peça ha estat escrita; e) Anàlisi de les relacions entre tots aquests elements i el nostre temps; f) Actualitat de la peça.¹

El mètode de Strehler descrit per Lazzari ofereix diversos fronts de penetració del text dramàtic, i, degudament aplicat, ens pot emmenar a allò que Joaquim Molas ha definit com la «crítica total». A casa nostra, com a tantes altres bandes, la crítica teatral és aplicada sota condicions d'urgència i ha negligit, o ha explorat de manera insuficient, alguns dels punts exposats en el programa precedent. Em refereixo, sobretot, al punt segon, «anàlisi estructural de la peça, de les escenes, de les rèpliques», que, si ha estat dut a terme, ho ha estat per part d'algun director en el curs del seu treball de dramaturgia, però que no ha transcendit, en tot cas, a l'àmbit dels estudiosos de la matèria. I, tot i així, m'atreiria a reduir a dos o tres el nombre de directores catalans que sotmeten el text a una anàlisi d'aquest tipus abans d'emprendre la realització del muntatge.

És aquest punt el que ara voldria ampliar, i il·lustrar després amb algun exemple pràctic. Ampliar-lo perquè, al marge de l'anàlisi estructural de les escenes i de les rèpliques, evidentment necessari per conèixer la disposició interna dels elements constitutius del text, resulta no menys necessari un coneixement del lèxic que aquest text ens presenta. Del lèxic en tant que empedrat del diàleg, i fins i tot en tant que empedrat de les indicacions escèniques. O sigui, una anàlisi detinguda del text haurà de tenir en compte no solamente el sentit dels mots en primera instància, sinó la constel·lació de significacions a la qual aquests mots ens remeten. Cal, per dir-ho en uns altres termes, obrir una galeria en el subsòl dels mots.

En consultar un text dramàtic, doncs, després de situar-lo històricament, haurem de descobrir l'actitud del seu autor enfront dels problemes que la societat té plantejats i els que ell planteja, tot valorant-ne l'adequació. El seu interès o el seu desinterès en-

vers aquells problemes: l'acceptació o el rebuig, i els termes en els quals aquestes actituds han estat elaborades. I tot seguit, a través de l'anàlisi de les formes dramàtiques, ens haurem d'ocupar del lèxic, en tant que teixit primordial del text dramàtic. Extreman les comparacions, cada mot ha d'ésser observat amb l'atenció que el físic contemplaria un àtom. Car dels mots en podem deduir el camp semàntic, els canvis o les violentacions introduïdes per l'escriptor, les referències literàries i, per acumulació, les imatges contingudes en la interlocució dels personatges. D'aquesta anàlisi, si més no, podem extreure'n una ensenyança quant a la coherència interna del text o a les contradiccions que contingui: o sigui, quant a la correlació entre la situació històrico-sociològica del text dramàtic, i la primera matèria a partir de la qual aquest text dramàtic ha estat construït.

Passarem ja a exposar un exemple concret que m'he proposat en redactar aquestes línies. Un exemple pres a partir de la lectura de *Rondalla d'esparvers*, de Josep M. de Sagarra, obra adient per la seva simplicitat, i la primera de les escrites per l'autor. No es tracta, naturalment, de realitzar una anàlisi exhaustiva del drama sagarrià, sinó d'exposar unes possibilitats d'exploració que en el present cas apareixen fàcils per evidents: les que hem determinat com la segona funció del lèxic en el teatre. En d'altres casos —penso, per exemple, en qualsevol de les obres de Shakespeare traduïdes pel mateix Sagarra— l'aproximació exigiria de tenir en compte un nombre d'elements molt crescut i els termes de l'anàlisi resultarien, com és lògic, enormement més complexos.²

Els temes recurrents en la «Rondalla d'esparvers»

No sembla difícil descobrir els temes recurrents que travessen el text de *Rondalla d'esparvers*. Si més no aquells que hi predo-

2. Vull advertir encara que d'altres tipus d'anàlisi poden convergir en els treballs de dramaturgia previs al muntatge d'un text, i enriquir i clarificar el procés de realització escènica. *Rondalla d'esparvers*, per exemple, ha estat objecte d'una proposta de Iago Pericot quant a l'espai, arran de l'estrena al Liceu de l'òpera sobre aquest drama, amb música de Ventura Tort. (L'empresa del Liceu no admeté la proposta de Iago Pericot, i l'òpera fou estrenada tot aprofitant uns decorats vells. Cf. Jaume Melendres, *El caso de una escenografía liceísta*, «Tele-Express», 9-XII-1975; Joan de Sagarra puntualitzat, «Tele-Express», 16-II-1975).

1. «Travail Théâtral», núm. 22 (1976), p. 7.

minen i que, alhora, per llur mateixa condició externa, s'ofereixen al capdavant d'una primera lectura. Ens limitarem a enumerar-les sense deturar-nos-hi, ja que l'interès que tenen en el present estudi és de mer preàmbul.

Per a Sagarra, l'home, i en aquest cas Andreu, el protagonista, es troba en la cruïlla de dues passions molt pròximes, però de sentit moral contrari: la que li inspira la seva muller, Margarida, i la que li inspira la germana d'aquesta, Joana. L'amor de Margarida és santificant, el de Joana pecaminós. Ens trobem, doncs, davant dues categories morals magnífiques, que el desenvolupament de l'anècdota ens exposarà, i entre les quals no hi haurà lloc per a cap zona de clar-obscur: blanc o negre, gel o flama, bo o dolent. Som a l'ombra d'una concepció del món dual, maniqueïsta: si més no en el pla de la qualificació; car en el pla de l'exposició, com després veurem, l'autor mostra un profund panteisme, i d'aquestes dues brúixoles amb nord tan divers —maniqueïsmes moral, panteisme existencial— en brollaran alguns dels trets més singulars del drama.

Amb Margarida, Andreu tendirà a la fundació d'una família estable i al conreu d'unes terres —les que envolten la masia— que són garantia d'aquesta estabilitat. Heus ací un dels valors més sòlids propugnats per Sagarra en els seus primers drames, i a partir del qual podríem parlar de mitificació: «la continuïtat de la família ve determinada per la possessió de les terres en un lloc concret», escriu en una altra banda el mateix Sagarra.³ A *Dijous Sant*, a *Les veus de la terra*, i amb una major aparatositat a *Marçal pr.or*, Sagarra insistirà en la família —la família posseïdora de la terra— en tant que garantia per a la continuïtat del cos col·lectiu. El personatge que es desvia d'aquest objectiu, doncs, sucumbeix a la fetilleria de la temptació i adquireix tot seguit uns trets de negativitat.

És el que li ocorre a Andreu. Escollir l'amor de Joana comporta la renúncia a la família i a la possessió de la terra. La seguretat del terratinent és substituïda per l'existència atzarosa de l'esmolacamins: «I ens hem besat sota la blanca lluna, / prop de les masies, tombats pels pallers.» Però no n'hi ha prou amb això. O això comporta també l'esfondrament en el crim. La passió envers Joana duu Andreu al robatori i a l'assassinat: «hem provat la trista fortuna, / i hem donat la mort, i hem pres els diners.»

El camí de la redempció ve assenyalat, en el drama, per unes fites precises: Andreu es deslliura de la passió que Joana li inspira, donant-li mort. Només una vegada consumada aquella alliberació, i per causa d'un atzar

—que cal considerar una ofrena de la gràcia— Andreu retrobarà Margarida en la cella d'un convent. Andreu hi penetra per robar, però en descobrir que la monja que té al davant és Margarida resta indefens. L'amor pur triomfa sobre la passió que l'ha embrutit i Andreu se n'adona; diu d'ell mateix que és «fort com un roure, valent i lleial». I prefereix morir per pròpia mà que seguir la sort indigna del reu.

Aquest esquema és suficient. Cal que ens aturem ara, ni que sigui de passada, en algunes característiques que el delimiten i el singularitzen. Així, Sagarra allunya l'acció de *Rondalla d'esparvers*, pel que fa al seu espectador barceloní que va concórrer a l'estrena de l'obra en el Teatre Romea el 10 de gener de 1918, per mitjà de tres recursos paral·lels però confluent:

a) *Allunyament de l'espai*. Sagarra ens trasllada lluny del paisatge urbà, a una de les zones més paradigmàticament esquerpes i feréstegues de Catalunya —insisteixo, el 1918— com són les Guílleries. Opera, doncs, de manera semblant, a com Guimerà, que admirava profundament, havia fet amb *Terra baixa*. Es tracta, no gensmenys, de situar l'acció i els personatges en un paratge idealitzat, en un lloc en el qual, per dir-ho amb una expressió bàrbara, l'espectador es cregui davant una Catalunya «químicament pura».

b) *Allunyament del temps*. Per correspondència, aquesta Catalunya «químicament pura» no rep la màcula del temps. L'acció pot transcórrer en el segle XVII, en el XVIII o en el XIX, i es manté, en tot cas, incontaminada. A *Rondalla d'esparvers* no hi ha més temps que aquell que regeix les estacions anyals lligades a les feines del camp, a l'arcàdica dedicació que exigeix l'agricultura vista a través dels textos literaris. Qualsevol canvi, i per descomptat, qualsevol avanç de caire mecànic, hi és proscrit. Tot s'esdevé com l'any passat i, fatalment, l'any vinent tot s'esdevindrà com enguany. Només els qui desobeeixen les normes sancionades, i volen sostreure-se'n, són apartats de la rotació sacral.

c) *Allunyament del verb*. Les dues premisses anteriors comporten el rebuig del diàleg costumista. Els personatges no són quotidians, per a l'espectador, i llur llenguatge ha d'ésser en conseqüència un llenguatge allunyat. Sagarra qualifica la seva obra de poema, i l'escriu en vers. No hem d'analitzar ara les formes mètriques de *Rondalla d'esparvers*; diguem només que hi fa servir la rima perfecta, la qual cosa li permet el subratllat de l'estrofa i la contundència verbal, dins un estil que és característic del poeta. Marià Mament recorda una conversa en la qual Sagarra li explica com, després de traduir el Dant, comença de traduir Shakespeare i procura do-

3. *Memòries* (Barcelona, 1964), ps. 116.

nar a la traducció un valor teatral: «amb llenguatge viu, que doni bo de llegir i de sentir».⁴ Aquesta pruija resta ja patent a *Rondalla d'esparvers*. Al drama hi ha una atenció constant per la tria dels sons, per allò que fa «bo de llegir», de llegir en veu alta, *sine qua non* de la lectura teatral, o sigui, bo de sentir.

Amb tot, l'elecció és feta en raó d'una elecció conceptual, o hi reverteix. Sagarra posseeix un coneixement profund de l'idioma, i un lèxic riquíssim quant a les denominacions populars de la zoologia i la botànica circumdants, dels atuellis, eines i costums camperols; però, alhora, en conserva un distanciament d'arrel aristocràtica.

Els temes de *Rondalla d'esparvers*, i l'actuantament que presenten, ens forneixen una proposta de signe conservador, en tant que és una proposta estàtica. La societat que hom ens hi presenta és una societat acabada, cloïda. Els valors morals que conté són tan positius com definitius, i d'ells se'n desprèn una ordenació social i, indirectament, una estratificació econòmica, no conflictives. El conflicte, ben al contrari, sorgeix en el moment en què un dels personatges transgredeix el codi acceptat i es desencamina. El model de perfecció pot costar algun sacrifici de caire individual, pot exigir el venciment d'alguna feblesa, però no és posat en qüestió.

Aquests esquemes, proposats al públic que començava de quallar entorn del nou Romea de l'empresari Josep Canals, recolzaven de manera implícita en l'ideari burgès. I s'adeien amb les ambicions «ecumèniques» de la Lliga, que volia presentar-se doblement com el partit d'ordre i, alhora, com el partit català per antonomàsia. Els esdeveniments s'encarregaren de demostrar la inviabilitat d'aquesta pretensió i aviat veurem com la Lliga, conseqüent amb els interessos de classe, no dubta a traïr l'impuls col·lectiu, obertament republicà, encarnat per la classe obrera. El 1918, però, hom podia aspirar encara al triomf de la confusió. *Rondalla d'esparvers*, doncs, dins una línia general, i més enllà del seu contingut explícit, s'insereix dins la pretensió referida. Si més no, les dretes aprovaven la proposta moral formulada pel poeta, i cas de voler-la manipular res no s'oposava que en fessin una manipulació a favor seu, sense necessitat de contradir el contint

gut del drama. Anar més enllà seria deformar la significació de l'obra; però restar més ençà seria menystenir-la.

El lèxic i la seva segona funció: «Rondalla d'esparvers»

El lèxic de *Rondalla d'esparvers* és ric, com ja hem assenyalat, popular, culte, i unívoc. Potser caldrà explicar mínimament aquests qualificatius: és popular perquè Sagarra l'ha recollit del medi camperol, no pas del seu bagatge erudit, culte perquè l'ha netejat de barbarismes, repeticions, referències immediates i, en definitiva, l'ha reelaborat; i unívoc perquè se sotmet, per vies paral·leles, a les idees-força que presideixen la concepció de l'obra.

Es, alhora, un lèxic concret. Impressions, sentiments, actituds, impulsos, hi són expressats per mots traduïbles en objectes palpables: animal, planta, part del cos humà, accident geogràfic, utensili. D'aquesta manera, els personatges i les emocions que els trasbalsen apareixen indefectiblement lligats al món físic que els envolta: «un cel blau que esgarrija» (Acte I); «sé que s'acluca l'ànima, i que el cos / es lassa, i que la poma cau madura» (Acte I, Escena 1); «és ella, és ella, quin roser s'enfila / pel meu cor» (Acte I, Escena 2); «Aquí veig un núvol de tristot» (Acte I, Escena 2). Aquesta interacció que s'estableix entre món emocional i context físic, entre el personatge i la naturalesa que té a l'entorn, és el que ens permet parlar de panteisme. Hi ha, a més, un accent de calidesa que brolla del cos humà i que Sagarra amaneix en les relacions home-dona. Així, encara que en última instància les passions que somouen Andreu tinguin una qualificació ètica, hom ens les mostra com una imantació física, orlada de contínues referències sexuals, que sacsegen el personatge: «deixa'm menjar aquesta fruita de grana, / i mirar-te una mica el colze bru» (Acte I, Escena 2); «Duia en el coll una trenzillla blava / i un clotet a la galta de setí, / i tenia un pit tan blanc que enamorava, / i el braç passat per sota del coixí» (Acte II, Quadre I, Escena 1), etc.

Establerta aquesta constant allò que ens cal analitzar és els mecanismes pels quals es regeix. Per operar dins un terreny més concret deixarem de banda tots els casos en els quals un mot no té més significació que aquella que li és pròpia. Per exemple, no prendrem en consideració el fet que Sagarra empi la paraula *pit* en l'expressió «li vaig rompre el pit com un covard», perquè aquí *pit* té una significació estricta. O bé la paraula *mà*: «m'estrenyien la mà amb bona franquesa», pel mateix motiu. Davant aquests mots

4. Marià MANENT, *A flor d'oblit* (Barcelona 1968), p. 66. — Cf. també Maurici SERRAHIMA, *Del passat quan era present*, vol. I: 1940-1947 (Barcelona 1972), p. 88, que diu, tot referint-se a Sagarra: «ens diu que, dintre de la major fidelitat possible, l'ha enfocada [l'obra teatral de Shakespeare] de cara al teatre; és a dir, que no pretén fer unes traduccions literals o erudites, ni tampoc estrictament literàries, sinó unes traduccions que puguin ésser representades, que s'aguantin a dalt de l'escenari.»

allò que cal és cercar llur pluralitat de sentits, que té una funció ideològica i evoca un context social. El que en primer lloc ara ens interessa és d'esbrinar l'ús de mots el significat dels quals esdevé translàtic; o sigui, que sobreixen de la pròpia casella per empastar la frase en la qual han estat col·locats, igual que aquella pinzellada de les aquarel·les que s'esfumina fins a perdre's en una frontera imprecisa. És aquest valor translàtic allò que impregna, com un magma sempre present, com una aroma diluïda però penetrant, el llenguatge de *Rondalla d'esparvers*.

Distingirem quatre relacions mitjançant les quals l'escriptor referencia l'estat interior dels personatges a realitats concretes exteriors:

a) Relació amb el món envoltant: la climatologia, el pas de les estacions.

b) Relació amb el cos humà: transcendentalització de la fisiologia.

c) Relació dels sentiments de l'home amb característiques dels animals del camp i la muntanya i, eventualment, de les plantes.

d) Relació amb les menges, els mobles, els atuell i les eines de la vida quotidiana, i en particular de la vida al camp.⁵

Aquesta classificació ens permetria d'ordenar, i de constatar, allò que sospitàvem a través d'una lectura no analítica. En alguns casos la inclusió de l'exemple en un o altre apartat pot resultar dubtosa; en d'altres el sentit translàtic del mot, tot i existir, resulta molt feble per a ésser pres en consideració.

Les paraules usades en sentit translàtic no apareixen mai soles; són, per dir-ho d'alguna manera, el nucli de la frase, la partícula que en desferma un sentit inhabitual, un subratllat que serveix a les intencions del poeta. Així, equivalen al terme d'una comparació, vénen acompanyades d'un qualificatiu que les potencia o es troben en un cas gramatical que es projecta sobre el subjecte. No és el meu propòsit, ara, de procedir a una anàlisi gramatical que ens portaria a un estudi

5. Heus aquí la relació completa, segons la classificació que acabem d'establir:

a) brossa, cel, estrelles, fosca, nit, núvol, sol, vent, ventada.

b) pit (6), cor (5), fel (3), cama (2), genoll (2), nervis (2), sang (2), ulls (2), venes (2), alenada, braç, cap, carn, cintura, costelles, dit, galta, greix, llavi, llengua, mirada, peu, ranera, rostre, testa, ulls, ventrell.

c) llop (4), gossa (3), bèstia (2), escurçó (2), gos (2), guineu (2), ni i (2), aranya, ases, baladre, boc, cavall, cogullada, cuc, duc, esbarzer, escarbat escorpins, euga, flors, fura, gatosa, gatvaire, guilla, ham, llimacs, lloba, matxo, mula, ocell, ocellet, poma, puça, roser, roure, sargantana, serp, xais.

d) pa (2), talls (2), begudes, camps, casa, casola, estovalles, llar, llit, matalàs, molla, paller, plat, pou, taula timba, tions, ventafocs, vinagre.

d'estilística de l'escriptura sagarriana. Amb tot, cal transcriure les locucions bàsiques que resulten potenciades amb els mots suara transcrits; com si en una anàlisi química ens decidíssim a fer el pas que separa l'estructura atòmica de l'estructura molecular.⁶

6. Tot respectant la classificació anterior, les locucions que trobem són les següents:

a) Relació amb el món envoltant: la climatologia, el pas de les estacions: cel blau; núvol de tristor; sol encès; fosca més gran; brossa negra; lluiuïssor d'estrelles; vent de sofre; ventada malastruga; nit entenebrada.

b) Relació amb el cos humà: transcendentalització de la fisiologia: pessigolles dins el cor; veu tan dura; cor tibant; pits deserts; riu de sang; li ha girat el cap i el cor; l'ensopiment dins el pit; el peu saltava; els nervis i les venes m'aprimes; cor petit, acorralat; es rebot per les costelles; escopir-me el rostre; esmolar les dents; la sang em fas malbé; ficar-li al cor; beguis el fel; un clotet a la galta; un pit tan blanc; la teva mirada m'encenia; testa amagada; cama rabenta; ventrell dejú; als ulls una gran calma; sense fel; a dins el pit; la carn podrida; coentor del llavi teu; dent esmolada; cama lleugera; el dit arrapa; el nostre genoll; els nervis defalleixen; el fel i la metzina; el meu braç es vinclava; refilés dintre del teu pit; m'ha llevat el greix; llengua com una gatosa; dins les venes tenia un escarbat; estranya ranera.

c) Relació dels sentiments de l'home amb característiques dels animals del camp i, eventualment, de les plantes: un niu d'alegria; niu de llimacs i sargantanes; llop de tossal; la meva cogullada ja refila; gossa casolana; ocell de gàbia; cuc de fang; llengua com una gatosa; pitjor que una punxa d'esbarzer; dins les venes tenia un escarbat; com una gossa; com una guilla; com un cavall que es desboca davant l'euga; que despullen els llops; gos miserable; arreu ens paren l'ham; sóc un llop; tremolava com un ocellet; com les guineus, com els gatvaires; el clapir i el llaüruc de la lloba partera; el crit del duc; no via una puça ni una aranya; t'ha ventat el matxo alguna cossa; t'ajec com una mula; sóc un llop de la carena; la llet verinosa del baladre; jaç de misèria i d'escorpins; com la guineu; no tinc sang de xais ni d'ases; escanyar-te com un escurçó; testa baixa com l'escurçó; el nas rastreja com una fura; un gos ple de malura; bèstia maleïda; com un boc; a tall de gossa; com una serp li he cargolat el coll; fort com un roure; morir com una bèstia de corral; flors amagades al davant; quin roser s'enfila pel meu cor, poma madura.

d) Relació amb les menges, els mobles, els atuell i les eines de la vida quotidiana, i en particular de la vida al camp: el llit trobes raspós; quin vinagre has begut; eren per tu els bons talls i les begudes, jo feia el paper de ventafocs; llepant l'escorrialla del teu plat; sonava el timbal; tombats pels paller; bon tall a la casola; bon cotó en el matalàs; era tan blanca i tan neta al meu entorn com la molla de pa i les estovalles; a la taula cada jorn; el pou terrible; el silenci de la casa; la cançó nocturna camps enllà; la cabellera se t'enrogia de la llar del fons; quan espertnegaven els tions; el pa dels meus darrers moments.

El fet d'haver aïllat aquests elements ens permet de conèixer els termes en els quals s'exerceix la pressió dramàtica a *Rondalla d'esparvers*. A partir d'ells ens fóra fàcil d'establir la connexió amb l'estructura global de l'obra i copsar la gran coherència que mostra el seu conjunt. Així, cada un dels tres quadres en què està dividit *Rondalla d'esparvers* se situa en un indret que suposa la qualificació moral que l'autor li adjudica: la serenitat, la joia i la plenitud de la vida segons els cànons sancionats; la negror i l'esquerperia que tipifiquen l'etapa de la caiguda; els termes de la redempció final, després que l'empedreït ha reconegut el seu error. O sigui, la casa païral, la casota dels carboners (a subratllar la terminació despectiva de *casota*) i la cella de la mare priora al convent. Sagarra, en les anotacions, les descriu així:

1. «Som en un racó solitari de les Guílleries. Enllà hi ha un bell tros de muntanya tota blava i moradenc, que es veu per entre els arcs de pedra d'una solana; és una d'aquelles solanes de pagès emblanquinades, on s'arreceren els baladres vermells. Dues portes de noguera comuniquen amb l'interior i hi haurà també una eixida al camp. És una tarda de juliol amb una mica de núvols i un cel blau que esgarrija»

Només l'expressió «un cel que esgarrija», que abans ja hem remarcat, ens adverteix, en segona lectura, que som a l'inici de la tragèdia.

2. «Som a la vora de la masia de l'Andreu i en l'interior d'una casota que servia d'aixopluc als carboners. El sol ja se'n va cap a la posta. Hi ha una llar encesa, que som al mes de març i fa fred, i el vent bufa que Déu n'hi do. Hi ha arreu cadires, mobles vells, i al mig una taula amb una gerra de vi, vasos i un ganivet.»

A remarcar: el ganivet tindrà un paper decisiu en la baralla entre Andreu i Joana, i al quadre següent en la mort d'Andreu, el qual s'hi ocirà.

3. «La cella d'un convent, amb un finestral gran, obert; és de nit. Es veu una gran llumina d'estrelles. Hi ha un llit amb cortines blanques, dues cadires i un reclinatòri. Una llumenera d'oli crema al costat de la imatge de Nostre Senyor Jesucrist.»

Els mots, i en conjunt les expressions, utilitzats en sentit translàtic envigoreixen el codi en el qual s'insereix l'obra. Tanmateix no és imprescindible que la segona funció del llenguatge que hem intentat d'explicitar amb l'exemple de *Rondalla d'esparvers* operi a través d'una expansió translàtica dels mots clau. En tot cas, els mots, sense perdre llur qualitat de cos hermètic, poden ésser disposats també per l'autor dramàtic a fi que exercixin una segona funció. O sigui, per tal que ens informin d'una realitat que es desen-

volupa al marge de llur significació semàntica, i l'enriqueix. És el que mirarem de comprovar amb l'exemple següent.

La segona funció en Joan Brossa: el llenguatge de l'objecte aïllat

Per a Josep M. de Sagarra el mot és susceptible de tota mena d'impregnacions; la seva acció no resta aïllada, sinó que es vessa, sobreix. Ja ho hem vist. Haurem ara de considerar la utilització del mot per part d'un altre gran escriptor que en certs aspectes —en la funcionalitat del llenguatge, per exemple— és a les antípodes de Sagarra: em refereixo a Joan Brossa.

El llenguatge de Joan Brossa és, alhora que d'una extraordinària riquesa, enormement precís. És un llenguatge pouat de les capes menestrals urbanes, elaborat a partir dels ambients lúdics populars que atragueren l'autor des dels anys de la infantesa: revetlles, fires, parcs d'atraccions, circ, sessions de transformisme, de prestidigitació, etc. Però també endevinalles, contes, jocs de sobretaula, innocentades. Aquesta atenció determinarà, en gran manera, l'elecció del lèxic per part de l'escriptor, tant en la seva poesia *strictu sensu* com en la seva «poesia escènica», nom donat per Brossa al seu teatre.

Per a Joan Brossa i sobretot per als seus escrits entre el maig de 1945 i el febrer de 1948 —o sigui, en teatre, de *Quiriquibú* a *Parafaragamus*— els mots són contemplats d'una manera externa i en tant que unitats aïllades. Brossa vol apropar-se a la realitat, penetrar-la, però tem caure en el parany del subjectivisme. Pren, per tant, un gran nombre de precaucions abans d'avançar. Les possibilitats de comunicació són mínimes i els mots només ens poden proporcionar una descripció externa dels objectes que determinen: són com una pel·lícula encobridora, polimentada i refractària, i creure altrament és caure en engany. Les imatges reflectides en aquesta pel·lícula no són més que la imatge deformada de l'espectador, i allò que creiem veure de l'interior de la realitat al·ludida no és més que allò que hi aboca l'observador incaut. Quan Brossa intenta desintegrar el mot per elisió i penetrar en la magrana interior, no hi troba més que fonemes. Disposa aquests fonemes, en forma encadenaments, però els resultats de la investigació continuen essent minsos i al capdavant descoratjadors. És el que succeeix, d'una manera exemplar, a *La mare màscara*: «De la mà», «L'ombra de la mà», «Una mà», «Mans», «Les mans», «Les mans», «Les mans», «La mà», «Les mans»; o a *Esquerdes, paracs, enderrocs esberlant la figura*: «Tots els diàbolos», «El meu joc del diàbolo», «Treu el diàbolo», «El diàbolo», «Bo-

lo», «Dià», «Bolo», «Dià». De la contemplació exterior des d'angles diversos hom passa a l'esquartermament, que ens deixa inermes davant una nova realitat fònica, tan impenetrable com l'anterior. Les tripes del mot manquen de sentit, igualment com en mancava la superfície.

En el món de Brossa, doncs, cal arribar a copsar la realitat per juxtaposició d'elements aïllats. Una sèrie de mots, encara que un no projecti sobre l'altre cap funció translatícia, ens podrà donar una indicació: com les pedres blanques llançades per Nabuf i els seus germans, quan foren portats al bosc, i gràcies a les quals pogueren refer el camí. Uns trets comuns, doncs, poden suggerir una realitat: o una subrealitat, de la qual els mots en serien les crestes emergents. A partir d'aquesta premissa analitzarem les dues primeres escenes de *Nocturns rencontres*, peça en un acte datada l'abril de 1947, en un moment, doncs, en el qual la precisió del lèxic, i la seva insuficiència per il·luminar la realitat, eren en el centre de l'atenció brossiana.

Hem de fer notar, primer que res, com la incapacitat de penetració de la realitat s'estén a *Nocturns rencontres* més enllà del terreny específic del lèxic, i comprèn també la part visual de l'acció. Així, desconeixem la identitat dels personatges que hi intervenen, ja que ells no es manifesten i l'únic que l'autor ens pot honestament trametre és llur aparença exterior. Com en la majoria d'obres dramàtiques escrites per Joan Brossa en aquesta època, dels personatges de *Nocturns rencontres* n'ignorem el nom de fonts i les circumstàncies que els regeixen. L'autor es limita a dir-nos allò del qual creu estar segur: Dona, Vella, Cambrera, Home I, Home II, Home III, Arlequí, Una veu. Els elements que ens forneix, doncs, són els que vénen determinats pel sexe (Home, Dona), per l'ordre d'intervenció dins el desenvolupament de l'obra (I, II, III), per l'edat (Veïlla) o pel vestit (Cambrera, Arlequí).

Abans de procedir a l'anàlisi de les dues primeres escenes ens cal conèixer el subtítol de l'obra, que ens donarà nous elements de judici: «Nocturns rencontres, o un milionari està molt mal; una neboda seva, única hereva, presa d'un desengany amorós, el cura amb sollicitud; els parents del moribund fan tot el possible per desheretar-la i no dubten en recórrer al crim.» Aquest projecte argumental no correspon amb el contingut de l'obra. La realitat tan alegrement enunciativa no pot ésser coneguda, o reconstruïda. Ens trobem impotents per dur a terme una penetració aclaridora per la qual cosa ens cal conformar-nos amb indicis.

Ara, en aquest enunciat, hi trobem una partícula d'equivalència: «Nocturns rencontres» o «un milionari...» «Nocturns encon-

tres», doncs, se'ns ofereix com una equivalència de la possibilitat narrativa. La incertesa d'uns encontres amb no sabem qui, presents més que coneguts, se centren en un concepte: foscor, negror, al·ludit pel mot «nocturns» (sense necessitat de cap funció translatícia quant a aquest mot). La indicació que precedeix el diàleg ens proporciona nous indicis:

«Sala curta. A la dieta, un balanci; a l'esquerra, una cadira amb un abric negre plegat. En escena, la Dona, l'Home I i l'Home II.»

L'única nota cromàtica d'aquesta descripció la constitueix «un abric negre plegat». Cal que tinguem en compte la importància que té per a l'autor la indicació visual, ja que és una de les poques que ens pot proporcionar sense temor d'enganyar-se i d'enganyar-nos. El color és una dada de superfície, segura, que pot al·lisonar-nos respecte a un segon sentit de la realitat. En el cas present els «nocturns» del títol i l'«abric negre plegat» de la descripció escenogràfica prèvia són dues dades el coneixement de les quals ha de constituir una orientació preciosa.

Anàlisi de les dues primeres escenes de «Nocturns rencontres»

Per a una major claredat expositiva transcriurem les dues primeres escenes de *Nocturns rencontres*. La primera comprèn un total de 15 rèpliques i hi intervenen Dona, Home I i Home II, en les 10 primeres; s'hi afegeix l'Home III, del qual només sabem que és de més edat, i intervé en la rèplica 11. Amb la sortida de la Dona, un cop ha dit la rèplica 14, i de l'Home I i l'Home II, després que el primer d'aquests ha dit la rèplica 15, podem donar per conclosa l'escena:

«HOME I: Hem perdut moltes barbes i molts bigotis.

DONA: Ahir em vaig llevar a punta de dia.

HOME II: Davant nostre es va asseure a la seva cadira.

HOME I: Vas posar una cullera damunt la flama.

DONA: Sí, vas entrar portant una llanterna petita.

HOME II: Les teves sabates són de coure.

HOME I: Al capdavant dels teus braços s'hi subjecten ganxos, pines i tisores.

DONA: El teu cos també és un tub d'acer.

HOME II: I el teu secretament untat amb sutge.

DONA: El meu, com una ampolla a la punta d'un cable.

HOME III: (És de més edat. Per l'esquerra) Així, digueu que el cos humà és com un automòbil. (S'asseu al balanci i trenca el son tot fent becaines).

HOME I: (*A la Dona*) Disposa a terra un lit de carbó vegetal.

HOME II: Uns corbs lladren com mastins vigorosos.

DONA: Bah! (*Surt per l'esquerra*).

HOME I: No has vist? S'ha estret la peruca en silenci. (*Se'n van tots dos per la dreta. Pausa*.)

Una primera impressió ens fa adonar que aquest diàleg no posseeix, potser, lògica quotidiana, però sí coherència. Si més no cada personatge accepta la rèplica del seu interlocutor sense dificultat ni sorpresa, i contesta amb la rèplica que creu adequada. Això afirma el sentiment de l'autor—transmès al lector— d'ocupar una situació externa a allò que hom escolta. La realitat i el que podria aproximar-nos-la, la paraula, se'n fan incomprendibles, esmunyedissos. Tanmateix, com que és en la paraula on trobarem més dades, hi hem de recórrer. D'acord amb el propòsit abans enunciat, doncs, intentarem d'establir unes «sèries» de mots:

a) Mots d'objectes que denoten un color determinat.

b) Mots d'objectes que es relacionen amb el cos (i que sovint en poden modificar l'as-

pecte, o sigui, menar-nos cap a una realitat permanent sota l'aparença d'una realitat canviant. Aquest canvi o transformació és una de les activitats lúdiques que més atreuen Brossa).

La sèrie *a* se'n apareix, tot seguit, dividida en dues subsèries molt diferenciades: *aa*: mots d'objectes de color clar, enumerats en la primera meitat de l'escena; *ab*: mots d'objectes de color fosc, que substitueixen els anteriors en la segona meitat (concretament, a partir de la rèplica 9).

Seguint aquest criteri les subsèries *aa* i *ab* quedaran establertes així: *aa*) Punta de dia, flama, llanterna, coure, acer; *ab*) sutge, carbó vegetal, corbs. En el llenguatge de Joan Brossa el color negre —o d'altres colors foscos, com el morat— són heralds de la mort, o de la negació. Com a contrapartida els colors clars i els violats fan pressentir la vida, l'alegria, la plenitud: l'arlequí, per exemple, és una de les figures tretes de la *commedia dell'arte* que sovint resumeix, d'acord amb el seu vestit, l'esclat de joia. Ara podem relacionar, doncs, els «nocturns» del títol amb l'«abric negre» de la indicació prèvia i els objectes agrupats a la subsèrie *ab*: «sutge», «carbó vegetal» i «corbs».

b) Mots d'objectes que es relacionen amb el cos

Barbes	{	que han estat perduts	{	elements de transformació,
Bigotis				
Perruca				
		que ha estat treta		que desapareixen
Cadira	{	objectes en els quals el cos reposa		
Llit				
Cullera	{	objectes que ocasionalment actuen com una perllongació del cos i de les seves funcions		
Llanterna				
Sabates				
Ganxos	{	subjectats al capdavall dels teus braços		
Pinces				
Tisores				
Tub d'acer	{	Objectes de comparació amb el cos		Suggereixen una relació ortopèdica, dolorosa i, fins i tot, destructiva.
Ampolla a la punta d'un cable				
Automòbil				

Feta aquesta classificació d'elements passem a considerar l'escena segona, que transcriu. Podem considerar que aquesta escena comprèn de la rèplica 16 a la 28. Es resumeix, doncs, en el diàleg que sostenen l'Home III que ha quedat endormiscat, i la Dona, que de seguida apareix. I arriba fins a l'entrada de la Vella, que es produeix en la rèplica 29:

«HOME III: (*De sobte se sent un pes-*

golleg al coll, al nas i als llavis. Un moviment instintiu l'aparta d'una mosca que torna obstinadament. S'irrita i es pega alguns cops a la cara. Mahumorat s'aixeca i renuncia a dormir) Uf! Aquesta última és una mosca de vol molt ràpid.

DONA: (*Per l'esquerra*) Això és senyal de pluja.

HOME III: Sí.

DONA: Quan la quitxalla seran vells foto-

grafiaran tots descomponent-ne els moviments el vol dels insectes.

HOME III (*Acostant-se-li, insinuant*) I... quan podran ésser ofertes unes flors?

DONA: (*El defuig*) He vist sortir una moscota grisa de la closca d'un cargol mort.

HOME III: Mira: els llimacs i les erugues són morts, menjats per les larves dels escarabats.

DONA: (*També mirant a terra*) Hi ha un coleòpter verd entre els insectes.

HOME III: I els molluscos.

DONA: (*Es redreça*) Un insecte de grans ales vola a la tarda.

HOME III: Que potser acabes d'inventar un animal?

DONA: Bah! Si m'agafava als arbres, t'asseguro que els ocells em prendrien per una branca més.

HOME III: Doncs jo, si respiro fort, aconsegueixo d'inflar-me prou per a aixecar-me enlaire.»

Aquí hi són introduïts alguns nous temes, o sigui, noves sèries d'indícis. Hem de deixar de banda, però, les referències a una imatgeria vegetal —«flors», «arbres», «branca»— que serà desenvolupada una mica més endavant i escapa, en conseqüència, als límits que ens hem fixat per a la nostra anàlisi. Del primer que ens adonem és de l'establiment de dues classes de referències zoològiques: a) Animals reptants (relacionats amb el sòl); b) Animals voladors (relacionats amb un anhel d'enlairar-se: per extensió, de triomf, de transcendència). La sèrie b, en definitiva, comunicaria part de la seva significació a la sèrie vegetal a la qual ens hem referit una mica més amunt.

Entre l'Escena I i l'Escena II advertim uns signes de continuïtat. En efecte, ara podem veure l'oportunitat de la rèplica: «Els corbs lladren com mastins vigorosos.» En *corb* hi coincideix la doble condició d'ocell (animal volador) i de negre (avis de mal averany). Però sobre aquest punt encara haurem de tornar-hi.

Les dues sèries d'indícis més clarament determinades de l'Escena II poden quedar establertes així:

a) *Animals reptants*: Closca d'un cargol mort; llimacs (morts); erugues (mortes); larves dels escarabats, molluscos.

b) *Animals voladors*: Mosca de vol molt ràpid; vol dels insectes; moscota grisa; coleòpter verd; insectes; insecte de grans ales; ocells; inflar-me prou (per aixecar-me enlaire).

Aquest afany de volar, de transcendir, és comú a alguns dels personatges auscultats per Joan Brossa durant aquesta etapa de la seva producció. A *El capità*, per exemple, l'Home exclama: «Si toques amb les mans el cel, volaràs.» El complex d'Icar, però, no sembla aparèixer dins un conjunt de connotacions

positives. Així ho podem advertir a *Nocturns encontres*. La primera introducció del tema, «els corbs lladren com mastins vigorosos», presenta ja uns condicionaments inquietants. «Encontres nocturns amb mastins vigorosos que lladren» descriu tot un quadre de perills confosos, difícilment evitables. La substitució «mastins vigorosos» per «corbs» no fa més que accentuar les connotacions negatives del conjunt: el corb és, en si mateix, un herald de la mort i, en el conjunt dels significants brossians dins l'escala cromàtica, el color negre de l'ocell no fa més que subratllar-ne el sentit.

Així, els personatges ens informen d'allò que és arran de terra, en general repugnant i mort —closca de cargol mort, llimacs i erugues— i xifren llurs anhels en el que és capaç d'enlairar-se. Però tampoc l'ascensió no es presenta esperançadora: «mosca de vol molt ràpid» i, sobretot, «mosca grisa», que pel seu mateix color resulta malastruga. I s'adiu amb la introducció del tema dins la conversa dels personatges: els corbs. La perspectiva d'elecció —rampar arran de sòl o enlairar-se— no deixa marge a un futur prometedor.

Si bé alguns d'aquests temes són desenvolupats una mica més endavant, la rèplica 29, dita per la Vella en el moment que fa l'ençada, sembla lligar les sèries d'indícis continguts a II a i b i servir, en certa manera, de síntesi dels temes exposats per Brossa en aquestes escenes preliminars:

«VELLA: (*Per la dreta*) El llamp és una serp voladora.»

Aquesta frase inclou, en primer terme, una imatge, en el sentit més gràfic del mot. I estableix, alhora, les premisses de relació d'una antítesi: el *llamp* (mort) és una *serp* (animal reptant) *voladora* (anhel d'enlairar-se). *Serp* i *voladora*, doncs, sintetitzen una contraposició: són la fusió dels contraris.

Els mots adscrits a *a* troben un subratllat en *serp*, l'animal reptant per excel·lència; els adscrits a la sèrie b queden al·ludits en *voladora*: i la constant d'aquesta antítesi sense sortida ve referenciada per *llamp*, que tipifica la mort: «Jo tinc por del llamp i els seus efectes», rebla la Vella una mica més endavant.

Les referències al cos humà, que revestien un to optimista en la primera meitat de l'Escena I, amb al·lusions a objectes de color clar, es tornaren inquietants en aparèixer aquell relacionat a objectes metàl·lics i deshumanitzats —ganxos, pines, tisores—, per prendre un to decididament malastruc amb: «i el teu secretament untat amo sutge.» L'Escena II desenvolupa i subratlla aquest tema tot plantejant un fals dilema —reptar, volar— que mena al fracàs, o sigui, a la mort, en qualsevol de les seves dues premisses.

Els exemples de Sagarra i de Brossa que hem utilitzat ho han estat en raó de llur contundència pel que fa al llenguatge. Això ens ha permès de simplificar els termes del nostre treball, que si ha perdut en matisacions haurà guanyat, així ho espero, en claredat positiva.

A manera de conclusió val la pena de ressaltar dues característiques que defineixen el sentit del llenguatge en cada un dels exemples agafats. A *Ronda'lla d'esperpers* l'ús translàtic dels mots fa possible que el sentit del més fort impregni els qui l'acompanyen en el si d'una mateixa frase; així, els mots inclosos en una locució empenyen aquesta en el mateix sentit i es reforcen els uns als altres: «¿I per què ens pugen sense ganes / sense que se n'adonin els sentits, / com un niu de llimacs i sargantanes / tots els desitjos prohibits?», «No vull ser una gossa casolana», «Per què no sóc un llop de la carena, / que esmola l'ungla contra el còdol nu, / amb la sang al nas i pel roig a l'esquena, / sense estimar ni creure en ningú?» En les solucions precedents «desitjos prohibits» i «nius de llimacs i sargantanes», «gossa» i «casolana», i «llop de la carena» amb la descripció subalterna que l'acompanya i «sense estimar ni creure en ningú», constitueixen locucions unívokes, que serveixen magníficament els propòsits de l'autor.

A *Nocturns encontres* els procediments són tots uns altres. L'escriptor ens proposa uns temes, per mitjà d'una sèrie de mots que ens remeten a una acció o un concepte; aquests temes s'amplien i se substitueixen, com en el si d'una melodia, després d'haver-nos estat presentats sota claus diverses. Apareixen com onades successives que canvien, una rera l'altra, l'aparença del mar. Podríem comparar-los, també —i això es veuria més clarament si l'anàlisi hagués estat realitzada so-

bre un fragment més extens del text— als motius musicals de les composicions wagnerianes. (La qual cosa podria no ésser casual, ja que és ben sabuda l'admiració de Brossa envers Wagner). Però *Nocturns encontres* no posseeix, ni ho pretén, la grandiositat del poema èpic wagnerià: el *ritornello* temàtic, reblat per les sèries de mots, algunes de les quals hem establert, si ens havia de traslladar al terreny de la música ens menaria, potser, cap als voltants de Ravel.

Tanmateix, el fet d'usar els mots com a objectes vàlids en si mateixos, i closos —sense funció translàtica, doncs— permet Brossa de formular juxtaposicions que no resulten unívokes. Podrien: parlar, amb propietat, de juxtaposicions equívokes: aquelles en les quals els termes emprats mantenen llur sentit original, divergent, tal vegada, i ofereixen al lector la impressió d'un xoc. Sens dubte l'exemple més clar del que acabem de dir ens l'ofereix la rèplica de la Vella, «el llamp és una serp voladora». M'atreviria a dir que l'antítesi «serp voladora» —culminació, per oposició de dues sèries de mots amb significat contrari— seria inassolible pels procediments sagarrians. Si més no res de semblant és utilitzat a *Rondalla d'esperpers*. Però podríem afegir encara d'altres exemples sense sortir de les dues escenes que hem analitzat: «els corbs lladren», «llit de carbó vegetal», etc. La correspondència lògica hi és menystinguda, o ignorada, perquè l'autor està manipulant uns elements que l'interessen més: les sèries d'indícis. Aquí els mots són com les anelles del malabarista: cauen a les mans de l'artista a gran velocitat i tornen a ésser llançades a l'aire, perquè la pròxima és ja a punt d'arribar. Unes i altres giren vertiginosament i, bé que no s'influeixin, de llur conjunt en sorgeix l'atractiu del joc i, en definitiva, el seu últim sentit.

XAVIER FÀBREGAS

Les Horacianes de Vicent Andrés Estellés per Jaume Medina

Als companys del Departament de Filologia Clàssica a la Universitat de Bellaterra.

Les Horacianes com a gènere

La notable tradició que l'obra d'Horaci ha tingut en la literatura catalana, especialment al llarg dels segles XIX i XX, culmina en el temps (per no dir també en àl·lora quantitativa i qualitativa alhora), en les *Horacianes* (1963-1970), recull que Vicent Andrés Estellés publica al segon volum de la seva obra

completa, *Les pedres de l'àmfora* (València 1974). Ja en un altra ocasió¹ he pogut fer constar que l'obra d'Horaci ha estat considerada per dues menes de tradicions: d'una banda, els traductors ens n'han ofert versions (la majoria de les vegades fragmentàries i en

1. J. MEDINA, *Horaci en la literatura catalana*, «Els Marges», núm. 7 (1976), ps. 93-106.