

William Shakespeare Comèdies

Traducció i introducció de **Salvador Oliva**

Navona

Primera edició:

Juny de 2022

Publicat a Barcelona per Editorial Navona SL

Editorial Navona és una marca registrada de Suma Llibres SL

Aribau 153, 08036 Barcelona

navonaed.com

Direcció editorial Ernest Folch

Edició Xènia Pérez

Disseny gràfic Velasco i Gerard Joan

Maquetació i correcció Digital Books

Paper tripa Oria Ivory

Paper coberta Geltex K

Tipografies Heldane i Studio Feixen Sans

Distribució a Espanya UDL Libros

ISBN 978-84-19179-11-1

Dipòsit legal B 1492-2022

Impressió Romanyà-Valls, Capellades

Imprès a Espanya

Títols originals *A Midsummer Night's Dream, As You Like It, Twelfth Night*
William Shakespeare

© de la present edició: Editorial Navona SL, 2022

© de la traducció: Salvador Oliva, 2022

Navona dona suport al copyright i a la propietat intel·lectual. El copyright estimula la creativitat intel·lectual, produeix noves veus i crea una cultura dinàmica. Gràcies per confiar en Navona, comprar una edició legal i autoritzada i respectar les lleis del copyright, evitant reproduir, escanejar o distribuir parcial o totalment qualsevol part d'aquest llibre sense el permís dels titulars. Amb aquest llibre, dona suport als autors i ajuda a Navona a seguir publicant.

Índex

William Shakespeare: un clàssic de tots els temps	7
Llegir Shakespeare	17

SOMNI D'UNA NIT D'ESTIU

Introducció	23
Dramatis personae	37
Acte I	39
Acte II	57
Acte III	79
Acte IV	115
Acte V	129

AL VOSTRE GUST

Introducció	155
Dramatis personae	171
Acte I	173
Acte II	203
Acte III	229
Acte IV	265
Acte V	285
Epíleg	308

NIT DE REIS

Introducció	311
Dramatis personae	323
Acte I	325
Acte II	359
Acte III	393
Acte IV	431
Acte V	445

William Shakespeare: un clàssic de tots els temps

Tots els dubtes sobre la identitat de William Shakespeare o sobre l'autoria de les seves obres han quedat definitivament esborrats. Els motius que van fer aparèixer aquests dubtes són diversos; però el més important és l'astorament que causa la quantitat, la varietat i sobretot la qualitat de la seva obra dramàtica i literària, que no tan sols desafia el pas del temps, sinó que amb el temps no fa sinó créixer. Situat, sense resistència per part de ningú, al mateix centre del cànon, el valor del seu teatre i dels seus poemes lírics i narratius és el punt de referència a partir del qual mesurem el valor dels altres autors. El seu poder verbal és tan intens, tan capaç d'estimular la imaginació artística, tan destre i tan apte per il·luminar les zones ombroses de l'ànima humana que, cada vegada que rellegim una obra seva, tenim la sorpresa de trobar-hi nous valors. I aquesta sorpresa, que no s'acaba mai, la trobem no tan sols durant la vida de cada lector particular, sinó també durant els segles que han transcorregut des de la seva mort fins ara. Actualment, la seva obra apareix més gran que mai i no hi ha res ni ningú que li negui gens de grandesa. Efectivament, el teatre de Shakespeare es representa a tot arreu del món i l'única excepció és la dels països la pobresa dels quals no els permet atènyer ni els graons més elementals de l'art i de la cultura.

BIOGRAFIA

Com va ser la vida d'aquest gran autor, com era el seu caràcter i com es comportava, quins amics tenia i quina era la seva manera de pensar, la seva ideologia o les seves preferències polítiques no ho sabrem mai. En aquella època, els autors no podien ser perseguits per la premsa ni la televisió, ni els artistes tenien la consideració pública que avui se'ls dona; i als dramaturgs, encara se'ls en donava menys. És per aquesta raó que en sabem tan poques coses. Tot i això, sabem més de Shakespeare que no pas de qualsevol altre autor de l'època, a excepció de Ben Jonson. La quarantena de documents conservats que l'esmenten són documents oficials, i els fets més rellevants relacionats amb ell o amb la seva família que s'hi citen són els següents: sabem que va ser batejat a Stratford el 26 d'abril de 1564. Que naixés el 23, dia de Sant Jordi, patró d'Anglaterra, pot no ser exacte; però, en canvi, sí que sabem que la seva mort es va produir el 23 d'abril de 1616. Sabem també que el 28 de novembre de 1582 el bisbe de la diòcesi de Worcester, a la qual pertanyia Stratford, va firmar una llicència matrimonial entre William Shakespeare, que tenia 18 anys, i Anne Hathaway, que en tenia 26 i estava ja esperant un fill d'ell, una nena que es va dir Susanna. Va ser batejada el maig de 1583, i el 2 de febrer de 1585, quan Shakespeare només tenia 19 anys, van ser batejats els dos bessons: Hamnet i Judith. Hamnet va morir quan només tenia nou anys.

No sabem amb exactitud res més de William Shakespeare fins que el trobem a Londres escrivint i representant peces teatrals. I d'això en tenim constància gràcies a un atac que li va fer un altre dramaturg, Robert Greene. Aquest era un

autor sortit de la universitat que advertia als seus col·legues amb carrera que anessin amb compte amb un actor (per tant un home sense títol universitari) que presumia de dramaturg. Les seves paraules són aquestes: «Hi ha un nou corb, embellit per les nostres plomes, que amb un cor de tigre embolicat amb una pell d'actor es pensa que és perfectament capaç d'inflar el vers blanc com el millor de tots vosaltres; i, presentant-se com un geni absolut, de fet és l'únic Sacsejaescenes [*Shake-scenes*, diu l'original] de la ciutat». A part de l'al·lusió al corb de la faula d'Isop, que llua un plomatge manllevat (com un actor que llueix paraules que no són seves), és del tot clar que Greene, que va escriure això a rampeu de la mort, es referia a Shakespeare no tan sols pel joc de paraules amb el seu nom, *Shake-scenes*, sinó també perquè «el cor de tigre sota una pell d'actor» és la paròdia d'un vers d'*Enric VI* (tercera part): «Ah, cor de tigre sota una pell de dona». Tot això vol dir que l'any 1592 Shakespeare era prou conegut com per ser atacat per un dramaturg rival i, per tant, segur que ja havia deixat enrere uns quants anys d'aprenentatge en el medi teatral. És possible, doncs, que es trobés a Londres ja a l'edat de 23 o 24 anys.

Entre 1593 i 1594, Shakespeare va publicar *Venus i Adonis* i *La violació de Lucrecia*, dedicades al comte de Southampton. I és possible que ja hagués començat a escriure alguns dels seus sonets. Però la seva activitat literària estava ja concentrada en les peces teatrals. Sabem que el 1598 va actuar a l'obra de Jonson, *Every Man in His Humor* i, més tard, en el *Sejanus*, del mateix autor. A partir de 1599, la companyia de Shakespeare ja actuava gairebé exclusivament al teatre The Globe; ell percebia el deute per

cent dels diners que entraven a la companyia en qualitat d'autor, actor i també director comercial. Que va ser aviat popular ho demostra el fet que les seves obres portessin el seu nom (el nom de l'autor, en aquell temps, no figurava a les edicions). També hem de recordar, pel que fa a la seva popularitat, que els títols de les peces que va escriure estan llistats en un tractat, *Palladis Tamia: Wit's of Treasure*, de Francis Meres, una antologia de fragments acompanyats d'un assaig.

La seva feina com a autor, actor i accionista de la companyia li va reportar uns guanys considerables. Va invertir els diners comprant propietats a Stratford i, quan va redactar el testament, va deixar les propietats als seus descendents, més alguna cosa a parents i amics, entre ells tres actors: Richard Burbage, John Heminges i Henry Condell. També va comprar un títol nobiliari per al seu pare. El 25 d'abril de 1616 va ser enterrat a l'església de Stratford, on hi ha un monument a la seva memòria que especifica que va morir el 23 d'abril.

EL CÀNON DE SHAKESPEARE

El 1623, els seus amics Heminges i Condell van aplegar i publicar el teatre complet de Shakespeare en la famosa edició *folio*. En el pròleg comenten els hàbits de composició de Shakespeare. Diuen que la seva ment i la seva mà treballaven juntes i que articulava allò que era capaç de pensar amb una facilitat enorme. Així ho demostraven —diuen— els seus papers, on rarament hi havia una taca de tinta que esborrés una

paraula. L'afirmació pot ser una exageració perquè sabem que Shakespeare corregia els originals; però segurament perquè ho feia poc, els editors podien dir que no ho feia quasi gens. A part de l'enveja que li pogué tenir Robert Greene, tots els comentaris que es conserven sobre Shakespeare ens el mostren com una persona bondadosa, recta, honesta i franca, i d'un enginy ràpid, lleuger i plaent. Jonson, a la cinquena pàgina de l'edició *folio*, diu: «No va pertànyer [només] a una època, sinó a tots els temps». I els temps li han donat la raó.

Pel que fa a la data de redacció de les seves obres, no hi ha sempre proves concloents, però els treballs que s'han fet sobre aquest tema són seriosos i les diferències que hi apareixen són poc importants. Hi ha conjectures basades en informacions fiables i hi ha també aproximacions basades en coherències psicològiques; però en l'essencial, l'acord és molt general.

Les dates, basades en els autors que han estudiat la cronologia de la redacció de les obres, són aquestes:

1590-94	<i>Eduard III</i>	1596?
1594	<i>Enric VI</i> (primera part)	(1623) <i>folio</i>
	<i>Enric VI</i> (segona part)	<i>folio</i>
	<i>Enric VI</i> (tercera part)	<i>folio</i>
	<i>Els dos cavallers de Verona</i>	<i>folio</i>
	<i>La comèdia dels embolics</i>	<i>folio</i>
	<i>L'amansiment de la fúria</i>	<i>folio</i>
	<i>Ricard III</i>	1597

	<i>Titus Andrònic</i>	1594
	<i>Afanys d'amor perduts</i>	1595
1594-97	<i>Romeo i Julieta</i>	(pirata 1597) 1598
	<i>Somni d'una nit d'estiu</i>	1600
	<i>Ricard II</i>	1597
	<i>El rei Joan</i>	<i>folio</i>
	<i>El mercader de Venècia</i>	1600
	<i>Enric IV</i> (primera part)	1598
	<i>Enric IV</i> (segona part)	1600
	<i>Enric V</i>	(pirata 1600) <i>folio</i>
	<i>Molt soroll per res</i>	1600
	<i>Les alegres casades de Windsor</i>	(pirata 1602) <i>folio</i>
	<i>Al vostre gust</i>	<i>folio</i>
	<i>Juli Cèsar</i>	<i>folio</i>
	<i>Troilus i Cressida</i>	1609
1601-08	<i>Hamlet</i>	(pirata 1603) 1604
	<i>Nit de Reis</i>	<i>folio</i>
	<i>Mesura per mesura</i>	<i>folio</i>
	<i>Tot va bé si acaba bé</i>	<i>folio</i>
	<i>Otel·lo</i>	1622
	<i>El rei Lear</i>	1608
	<i>Macbeth</i>	<i>folio</i>

	<i>Timó d'Atenes</i>	<i>folio</i>
	<i>Antoni i Cleopatra</i>	<i>folio</i>
	<i>Coriolà</i>	<i>folio</i>
1608-12	<i>Pèrcles</i>	1609
	<i>Cimbel·lí</i>	<i>folio</i>
	<i>Conte d'hivern</i>	<i>folio</i>
	<i>La tempesta</i>	<i>folio</i>
1613	<i>Enric VIII</i>	<i>folio</i>
	<i>Els dos nobles cosins</i>	
	Poemes	
1592	<i>Venus i Adonis</i>	1593
1593-94	<i>La violació de Lucrecia</i>	1594
1593-1600	<i>Sonets</i>	1609
1600-01	<i>Fènix i la tortuga</i>	1601

Pel que fa als textos i a la manera com ens han arribat, cal dir, abans que res, que només divuit obres van ser publicades en vida seva i que ell no les va revisar ni preparar per tal que fossin editades. Que el millor autor de totes les èpoques morís deixant sense publicar més de la meitat de la seva obra i que no revisés les publicades, deixant, doncs, textos corromperts i deixant també oberta la possibilitat que es corrompessin més, tot això és, segons la mentalitat moderna, inexplicable. Com és possible que Shakespeare no es preocupés per llegar a la posteritat en bones condicions una obra que ha aportat

tant i tant als lectors i als amants d'aquella època i de les posteriors? José María Valverde ho atribuïa a un gest sobre-humà, a una saviesa que limita amb la ironia còsmica. I Pavese deia que es tractava d'una «grandesa inhumana». No és que en aquella època no existís encara una mentalitat editora: Ben Jonson, per exemple, va supervisar amb molta cura l'edició de tota la seva obra. Però les raons per les quals Shakespeare no ho va fer no les sabrem mai.

És cert que, aleshores, els dramaturgs renunciaven als seus drets al moment de vendre una obra a una companyia teatral. Si la companyia publicava l'obra, cosa que legalment podia fer, aleshores s'arriscava que una companyia rival pogués adquirir i representar la peça. A vegades, els actors que se sabien l'obra de memòria la reescrivien (amb possibles errors i omissions) i la venien il·legalment a un editor. Però aquests fets no expliquen res. Afortunadament, John Heminges i Henry Condell (actors de la companyia de Shakespeare, que, com hem vist més amunt, estan esmentats al seu testament) van publicar tot el teatre de Shakespeare, tant les obres ja publicades abans com les no publicades. Aquesta edició es coneix amb el nom de *First folio*. 'Folio' significa que el paper a imprimir es doblegava una vegada i, un cop doblegat, consistia en dos fulls i quatre pàgines. Les divuit obres editades en vida de Shakespeare s'havien publicat en *quartos*. És a dir: cada paper tenia quatre fulls i vuit pàgines. Ni *Pèricles*, ni *Els dos nobles cosins*, ni *Eduard III* no apareixen a l'edició *folio*; però actualment s'han inclòs al cànon shakespeareà.

ELS TEATRES EN TEMPS DE SHAKESPEARE

Les funcions teatrals a l'època d'Elisabet I es representaven a diversos llocs. En edificis nobles, a la cort i sobretot als patis interiors dels hostals. Aquests patis eren destinats al dipòsit de mercaderies portades a Londres pels serveis de correus i transport ordinaris i tenien una entrada coberta que donava al carrer. Justament és al davant d'aquesta entrada on s'alçava l'escenari. Les entrades més barates eren per als espectadors que es quedaven drets tota la funció, i les més cares corresponien als balcons de les habitacions de l'hostal, on els espectadors podien seure. Però al preu del lloguer que les companyies havien de pagar als propietaris dels hostals i a les dificultats de representar en aquests llocs s'hi va afegir una ordre de l'Ajuntament de Londres que obligava a obtenir un permís tant per a les obres com per a les representacions. Aquest va ser el motiu principal que va originar la construcció de teatres a l'altra banda del Tàmesi, fora de la jurisdicció de l'Ajuntament.

Aquests teatres mantenien l'estructura dels patis dels hostals i, per regla general, tenien tres pisos de llotges cobertes, a recer de la pluja. El més important va ser The Globe, del qual encara ara en conservem una reconstrucció al mateix lloc on hi havia hagut l'original. L'escenari també estava cobert per una teulada que sortia del darrere i descansava sobre dues columnes frontals, i hi havia una part superior que s'utilitzava per representar les escenes que ho requerissin, com, per exemple, la del balcó de *Romeo i Julieta*, o també la de *Ricard II*, quan Northumberland obliga el rei a baixar del primer pis del castell de Flint, tot un símbol de la seva caiguda. La part de sota l'escenari tenia també funcions dramàtiques.

Per exemple, aquest era el lloc des del qual l'espectre del pare de Hamlet cridava al final de la cinquena escena del primer acte.

També hi havia funcions en sales privades, amb llum artificial, on sabem que les entrades eren molt més cares i, per tant, el públic quedava limitat a gent benestant. Segurament el més famós va ser el Blackfriars, un convent dominicà de Londres que havia estat confiscat per la corona i que tampoc estava subjecte a la jurisdicció de l'Ajuntament. L'escenari no tenia decorats, però sabem que el vestuari era molt elaborat. Per tal que el públic sabés on tenia lloc l'acció, els actors ho explicaven en veu alta: «Bé, ja som al bosc d'Arden», diu Rosalina a *Al vostre gust*. Sembla ser que també alguns objectes podien informar el públic de la localització: un tron podia simbolitzar el palau; un arbre, el bosc.

Llegir Shakespeare

Al nostre país no hi ha gaire tradició a ensenyar a llegir textos teatrals ni, menys encara, textos teatrals en vers. A l'escola s'ensenyava a llegir sense discriminar gaire si allò que llegim és una notícia del diari, un conte, una novel·la, un poema o una peça de teatre; però cada un d'aquests gèneres demana als lectors actituds molt diferents. Una peça de teatre, per exemple, exigeix una lectura més sofisticada (i aquesta és la raó per la qual se'n llegeix tan poc), perquè és com una partitura musical. I de la mateixa manera que ningú no llegeix, per exemple, la partitura d'una sonata de Beethoven, sinó que escolta les interpretacions que en fan diferents pianistes, els textos de teatre no s'han de llegir, sinó que s'han d'anar a veure representats. Però també podríem dir que, si bé molta gent no pot llegir partitures musicals perquè no n'ha après els codis, qualsevol persona que sàpiga llegir pot entendre un text teatral. L'única cosa que ha de fer aquest lector és no llegir aquesta mena de text com si fos, posem per cas, una novel·la. Els textos teatrals, si és que volem gaudir-ne realment, demanen que els lectors representin l'obra imaginativament. Caldria imaginar fins i tot l'escenari, els vestits i l'aparença física de cada actor, els moviments, etc. Ara bé, tot i que el teatre està escrit per ser representat i per veure'l ben representat, llegir-lo bé és millor que veure'n una mala representació; és a dir: una representació

en la qual el director s'ha fet una mena d'idea sobre l'obra i l'imposa sobre el text sense deixar-lo respirar, esclafant-lo.

Si en els textos de Shakespeare hi domina tant el vers, és d'aconsellar també que el lector ho llegeixi com a vers (cosa que a vegades no fan els actors que els representen), seguint les cadències pautades pel vers. En el teatre de Shakespeare, la diferència entre vers i prosa és molt significativa. Per això les traduccions en prosa deformen l'obra en un aspecte essencial: les diferents atmosferes creades per cada tipus de discurs. Una traducció en prosa és un text gris i pla on s'ha perdut una gran varietat de riquesa i de valors. El vers és màgic, produeix efectes immediats, com la música, perquè és un discurs amb ritmes recurrents que potencien enormement les possibilitats del llenguatge. I quan aquest vers conté poesia, que és una cosa diferent, la traducció en prosa tampoc la pot recollir com una traducció en vers. La poesia, formada bàsicament per figures que augmenten la força del contingut dels versos, pot fer el que el llenguatge ordinari no podrà fer mai: donar matisos que van més enllà del contingut de les paraules per crear-ne de nous. La poesia pot fer, per exemple, que els versos que pronuncien Romeo i Julieta ens els facin sublims de la mateixa manera que pot fer que els versos que pronuncia la senyora Capulet ens la converteixin en una dona cursi. És amb aquests contrastos que Shakespeare aconsegueix posar els amants a una gran distància de tots els altres personatges de l'obra.

Moltes vegades la intenció del que es diu consisteix en això, com molt bé va saber veure Northrop Frye quan afirmà que, a *Enric V*, per exemple, el discurs literal té ressons

patriòtics, mentre que el discurs subjacent, ofert pel vers i pel llenguatge poètic, ens parla dels horrors que s'estan cometent contra França i contra la mateixa Anglaterra.

SOMNI D'UNA NIT D'ESTIU

Introducció

Encara que en la majoria de les llengües a què ha estat traduïda aquesta obra, *A Midsummer night's dream*, s'hagi optat per donar-li el títol de *Somni d'una nit d'estiu*, en realitat s'hauria d'haver optat per *Somni d'una nit de primavera*. Al quart acte, quan Egeu troba estrany que la seva filla i els altres enamorats siguin al bosc, Teseu, duc d'Atenes, li respon:

Segur que s'han llevat molt de matí
per observar les festes d'aquest mes de maig,
i que, sabent que nosaltres caçàvem,
han vingut a honorar les nostres cerimònies.

I després, adreçant-se als enamorats, els diu irònicament:

Bon dia, amics. Fa dies que ha passat
Sant Valentí. Com és que aquests ocells de bosc
s'aparellen tan tard?

Sant Valentí és el 14 de febrer i els ocells s'aparellen pels volts d'aquest dia; però, en aquest cas, el duc es refereix metafòricament als enamorats, que s'aparellen tard perquè ja som a l'1 de maig. L'acció del *Somni*, doncs, té lloc la nit del primer dia de maig, una de les quatre nits màgiques de l'any. I el maig és a la primavera. Ara bé, Shakespeare usa *summer*,

‘estiu’, perquè, antigament, la primavera i l’estiu formaven una sola estació, anomenada estiu. I el primer estiu, *prima vere*, va passar a ser, com el seu nom indica, la primavera. No es tracta, doncs, del solstici d’estiu ni de la nit de Sant Joan, tal com va traduir al català J. M. de Sagarra.

Als *Sonets* de Shakespeare, hi ha una altra referència a la primavera, que també és anomenada estiu. És el famós sonet XVIII:

Et comparo amb un dia del temps primaverall?
En tu hi ha més bellesa i més comportament;
els bells capolls de maig sovint sacseja el vent
i a tota primavera li arriba el seu final.

La puntualització, doncs, és important perquè, si bé tant l’1 de maig com la nit del solstici d’estiu són nits màgiques, la naturalesa de l’una difereix molt de la de l’altra. De nits màgiques, n’hi ha quatre: les dues més importants coincideixen amb els dos solsticis: el d’hivern i el d’estiu, a partir dels quals els dies creixen o decreixen respectivament. Per això el calendari cristià va establir la nit de Nadal i la festa de sant Joan Baptista (tres dies més tard dels dos solsticis) per tal de simbolitzar el sentit de les paraules del precursor parlant de Jesucrist: «Ell ha de créixer i jo he de decreixer» (Joan III, 30). Tota nit màgica té esperits que rondan. A la nit de Nadal, els esperits malignes no tenen cap poder; la nit de Sant Joan, en canvi, sempre ha estat més ambigua, tot i que a d’altres llocs se’ns diu que, durant aquesta nit, els esperits, malignes o benignes, són fora del món.

Hi ha dues altres nits màgiques, però aquestes no coincideixen amb els equinoccis. Són la nit del primer de novembre

i la del primer de maig, que a Anglaterra han sobreviscut amb els noms de *Hallowe'en* i *May day*. El caràcter màgic d'aquestes dues nits té un origen encara més antic que el de les altres dues. Davant de la proximitat de l'hivern, els animals venien dels pasturatges i tots els que no es podien guardar ni alimentar eren sacrificats. Amb la vinguda de la primavera, es deixaven anar una altra vegada a pasturar. Els esperits de la nit de *Hallowe'en* són malignes i fan barrabasades de tota mena. Els de la nit del primer de maig, en canvi, són menys perillosos i fins i tot benignes. La tradició diu que les noies que es renten la cara amb la rosada de la nit del primer de maig conserven la pell fresca i jove. De totes maneres, les tradicions no coincideixen del tot: a Alemanya, per exemple, aquesta és la nit de *Walpurgis*, quan totes les bruixes es reuneixen dalt d'una muntanya.

És, doncs, a plena primavera que hem de situar el *Somni d'una nit d'estiu*. Els esperits que apareixen en aquesta obra: Oberon, Titània, Puck, etc, són esperits benignes. I això també figura a l'obra d'una manera explícita. Al final de l'acte tercer, Puck diu a Oberon que s'han d'afanyar perquè:

els dracs alats del carro de la nit
tallen volant els núvols, i allà dalt
ja brilla el nunci de l'Aurora. Davant seu,
els espectres errants d'aquí d'allà
tornen plegats al cementiri,
i tots els esperits damnats,
enterrats sota l'aigua o en cruïlles,
tornen a ser dins els seus llits de cucs,
perquè els fa por que el dia posi al descobert

els seus pecats. Busquen l'exili de la llum
i es confabulen amb la nit de cella negra.

Efectivament: els esperits dels condemnats no poden veure la llum del dia. Això era un lloc comú: explica, per exemple, el terror de Hamlet quan veu que l'espectre del seu pare ha de desaparèixer abans de trenc d'alba. Però, després que Puck hagi fet aquest discurs, Oberon li respon:

Nosaltres som una altra mena d'esperits,
i jo mateix he flirtejat sovint
amb la mateixa Aurora. I, com un boscatèr,
puc passejar pels boscos fins i tot
quan la porta de l'est s'obre, vermella,
cap a Neptú, quan els seus raigs benefactors
dauren amb esplendor les seves verdes ones.

Puck i Oberon són esperits nocturns; però no s'han d'anguniejar per fugir de la llum. Poden desaparèixer perfectament quan el sol ja daura les verdes ones del mar. Els esperits del *Somni*, doncs, encara que facin algunes entremaliadures, estan lluny de ser malignes. Ara bé, per més que la traducció *Somni d'una nit de primavera* sigui, al meu entendre, molt més aclaridora, el problema és que trenca tant amb la tradició que no val la pena d'arriscar-s'hi. Al cap i a la fi, quan el lector ja sap que *summer* abraçava primavera i estiu, ja no té cap necessitat d'un canvi de títol. I d'altra banda, el text ja deixa ben clar que es tracta de la nit del primer dia de maig.

PERSONATGES, MOTIUS I ESTRUCTURA

En aquesta obra, que té lloc a Atenes, hi ha quatre grups de personatges força diferenciats. El primer està format per Teseu, el duc, i la seva promesa Hipòlita. I també caldria afegir-hi Egeu, el pare d'Hèrmia, que demana ajuda al duc perquè la seva filla no es vol casar amb Demetri, el noi que el pare li ha triat perquè s'hi casi. El segon grup està format pels quatre enamorats: Lisandre, Hèrmia, Demetri i Helena. El tercer grup el constitueix la colla d'artesans d'Atenes, que preparen una comèdia per ser representada el dia del casament del duc. I finalment el quart grup està format pels esperits: Oberon i Titània, Puck i les fades.

Oberon i Titània són una simetria de Teseu i Hipòlita, i hi ha moltes produccions on una sola parella d'actors representen els quatre personatges. Però aquest recurs no contribueix a res i pot provocar confusions. D'altra banda és massa obvi que la motivació no respon a res més que a l'estalvi de dos sous. Els enamorats també són dues parelles, i encara hi ha una altra parella a l'obra que representen els artesans: Píram i Tisbe. Per poc que el lector estigui atent a l'estructura de l'obra s'adonarà que està plena de simetries d'aquest tipus que ajuden a completar-ne la unitat. Ara bé, reunir tots aquests personatges i integrar-los en una estructura argumental no era una empresa gens fàcil.

En cada un d'aquests grups esmentats hi ha una història d'amor que conté un conflicte passat o present. Totes comencen separadament i convergeixen al final de l'obra. Tres d'aquestes històries es presenten situades en el món «real», mentre que l'altra procedeix del món de la fantasia; però la

història dels artesans en fa sorgir una altra de ficció: la de Píram i Tisbe. I és el món i la història dels esperits el que actua com a fil conductor dels altres tres mons i les altres tres històries.

El tema principal que es va entreteixint amb totes les històries és l'amor: l'amor de Teseu i Hipòlita, un amor oficial i respectable per als súbdits; l'amor dels enamorats, un amor adolescent i canviant, que el filtre ajuda a fer que surti a la superfície; l'amor d'Oberon i Titània, un amor en crisi, enterbolit per l'afer del patge, però que trobarà la solució a la primera escena de l'acte quart; l'amor de Titània per Fondo, un amor aberrant, producte d'una delusió dels ulls i de la trampa d'Oberon, i finalment l'amor de l'obra que representen els artesans, entre Píram i Tisbe, però vist a través del filtre de la paròdia, una paròdia de segon grau, feta per Shakespeare, no pels artesans, perquè aquests no tenen pas la intenció de parodiar res, sinó al contrari: hi posen tota la seva bona voluntat. I encara hi apareix l'amor en l'amistat femenina (entre Titània i la mare del patge i entre Helena i Hèrmia quan anaven juntes a l'escola) i, naturalment, l'amor que Oberon sent pel seu petit patge.

El fil conductor de l'obra el constitueixen un noi i una noia que s'estimen, tot i que els pares d'ell o d'ella tenen el projecte de fer un casament més avantatjós econòmicament; després sorgeixen les complicacions, i finalment l'obra es resol amb una peripècia que arregla la situació. Shakespeare segueix aquest fil conductor, però com que tenia a la companyia dos nois especialment hàbils per fer papers de noia, en lloc d'una parella, n'hi posa dues. Recordem que a *Nit de Reis* també tenim dues heroïnes: Olívia i

Viola. A *Al vostre gust* també: Rosalina i Cèlia. I també a *Molt soroll per res*: Hero i Beatrice. Igualment passa a *Els dos cavallers de Verona*: Júlia i Sílvia. I aquí, a *Somni d'una nit d'estiu*, hi tenim Hèrmia i Helena. A part de la complicació que representa posar dues parelles en lloc d'una, Shakespeare també fa la comèdia bastant més complexa que la que trobem a la comèdia llatina. I és per això que hi fa intervenir esperits i artesans. Si en llegir l'obra estem atents a les connexions entre aquests dos grups, el dels enamorats i el del duc i els pares dels enamorats, ens adonarem de la precisió amb què Shakespeare va teixint aquests elements per anar desenvolupant l'argument i crear escenes còmiques. Una de les que ha fet més fortuna és la de Titània, la reina de les fades, enamorant-se d'un artesà que, a més a més, té el cap transformat en un cap d'ase, per obra i gràcia d'Oberon i Puck.

Shakespeare utilitza també la lluna per donar unitat a l'obra. La lluna, seguint la mitologia clàssica, era una dea que tenia tres formes i diversos noms: la lluna que veiem al cel es coneixia amb el nom de Lluna, Cinthia o Febe; la lluna de la terra era Diana: la caçadora verge, i finalment hi havia la lluna del món subterrani: era la bruixa Hècate. Vegem ara alguns exemples de com Shakespeare usa aquest nom. La primera al·lusió a la lluna apareix just a la primera rèplica de l'obra. Teseu comença dient:

El nostre casament, bonica Hipòlita,
se'ns acosta de pressa: quatre dies feliços
porten una altra lluna; però, ai, sí que tarda
a decreïxer la vella! Com em frena el desig!

S'assembla a una madrastra, o a una viuda,
que va gastant l'herència del seu fill.

Immediatament després, Hipòlita li respon:

La nit absorbirà aquests quatre dies molt de pressa,
i quatre nits convertiran el temps en somnis;
després la lluna, com un arc de plata
tensat de nou al cel, contemplarà la nit
de les nostres solemnitats.

Teseu adverteix Hèrmia dels perills que li esperen si no
obeeix el seu pare: o la mort o el vot de castedat. I li diu:

¿Podràs suportar els hàbits de les monges,
i estar per sempre més tancada en un convent
i mantenir-te verge tota la teva vida
i cantar lènguids himnes a la lluna,
freda i estèril?

[...]

Pensa-hi amb calma, Hèrmia. Quan hi hagi lluna nova,
el meu amor i jo segellarem
els lligams perdurables d'amistat,
però tu hauràs d'estar preparada a morir
per desobediència al desig del teu pare,
o a casar-te amb Demetri o, a l'altar de Diana,
fer els vots de viure sola i casta sempre més.

Diana és també la lluna. Però a més a més dels noms, trobarem aquesta aparició constant de la deessa en frases que hi

fan al·lusió d'una manera molt divertida. Per exemple, molt poc després dels fragments citats, Demetri tracta de llunàtic a Lisandre. Li diu: «joenet inconstant i tacat», dos adjectius aplicats sovint a la lluna.

I finalment, sense sortir encara de la primera escena del primer acte, Lisandre explica a Helena que ell i Hèrmia s'escaparan al bosc:

Helena, t'obrirem el nostre cor:
demà a la nit, quan la lluna contempli
el seu rostre de plata en el mirall de l'aigua,
i quan perlegi sobre l'herba la rosada,
a l'hora que encobreix les escapades dels amants,
fugirem junts per les portes d'Atenes.

Diguem de passada que el perlejar de la rosada sobre l'herba fa referència al ritus de l'I de maig que hem explicat més amunt. La lluna apareix tantes vegades que gairebé és una protagonista més, de la mateixa manera que el Clar de Lluna és un personatge de l'obra que representen els artesans. Aquest és un dels procediments de Shakespeare per anar teixint els fils de l'obra, de manera que, a més a més d'aconseguir la unitat, la repetició temàtica va tenyint de determinats colors i atmosferes l'argument. I per què la lluna i no una altra cosa? De la mateixa manera que a *Macbeth* trobem la repetició de la paraula *sang* amb tots els seus derivats per donar força als temes que hi estan associats (violència, valor, herència, etc), aquí, a *Somni d'una nit d'estiu*, difícilment podríem trobar un altre element més adequat que la lluna per presidir el casament del duc o per acompanyar les emocions dels

enamorats i fins i tot les trifulgues o per il·luminar l'escenari de l'obra que faran els artesans per celebrar el casament del duc amb Hipòlita o per donar la seva llum misteriosa i pàl·lida als esperits del bosc. Com a lectors de qualsevol text teatral, doncs, la nostra lectura hauria de ser una lectura de «direcció», i és aconsellable que imaginem com resoldríem, en el cas de dirigir aquesta obra, la presència constant de la lluna.

LA FORÇA DE LA IMAGINACIÓ

L'obra es va imprimir per primera vegada el 1600 i els especialistes en situen la redacció entre 1594 i 1596. Té algunes semblances amb fragments de *Romeo i Julieta* i també amb algun dels seus *Sonets*. *Somni d'una nit d'estiu* és una de les poques peces teatrals en les quals Shakespeare no es basa en cap material existent conegut, tot i que el fil conductor, que ja hem analitzat, parteix de la comèdia llatina. Òbviament l'obra dels artesans sobre Píram i Tisbe prové de les *Metamorfosis* d'Ovidi, tot i que aquí hi té molt poc a veure, perquè està vista com una obra que els artesans converteixen involuntàriament en una farsa. I els orígens d'alguns personatges, com Teseu, no tenen cap pes mitològic. Tots els elements de l'obra hi són per servir els propòsits de l'autor; i és per això que aquesta obra té un encant tan propi i ha fet molta fortuna als escenaris teatrals, als de l'òpera i als del ballet. Tota la fantasia i tots els malentesos del bosc són en gran part responsables d'aquest èxit. Però Shakespeare no es limita a presentar només aquesta mena de fascinació. Com sempre,

no fa mai una cosa sola, sinó que cada cosa té diverses funcions. Si parem atenció a la primera escena de l'acte cinquè, per exemple, la primera rèplica d'Hipòlita («És molt estrany, Teseu, això que expliquen | aquests enamorats») provoca les següents paraules del duc:

És més estrany que cert.

Jo mai no em podré creure aquestes faules
ni aquests contes de fades. Enamorats i folls
tenen un cap tan ple d'efervescències
i fantasies tan formades, que perceben molt més
del que la freda raó pot concebre.

Tant el llunàtic com l'enamorat com el poeta
són imaginatius del tot. L'un veu molts més dimonis
dels que hi ha en tot l'infern, i aquest és el llunàtic.

L'enamorat, amb un deliri igual,
s'imagina que veu la bellesa d'Helena
en una cara egípcia. I l'esguard del poeta,
en un transport inspirat i frenètic,
va del cel a la terra i de la terra al cel
i, mentre el seu imaginar va donant forma
a tots uns elements inexistents,
la seva ploma en fa figures, i, a l'aeri no-res,
li sap donar una residència i un nom.

Si la imaginació té força suficient,
sap fer unes trampes tals, que, quan percep
una alegria, en sap concebre el portador.

O, quan, de nit, li sobrevé un temor,
sap convertir una mata en una fera.

Aquestes reflexions de Teseu sobre la imaginació han estat molt comentades. A diferència del llunàtic i de l'enamorat, l'ús que fa el poeta de la imaginació és donar forma a elements inexistents i donar residència i nom a l'aeri no-res. A l'època de Shakespeare, «imaginació» denotava simplement tot allò que és imaginari, que no existeix a la vida real. Però una mica més endavant, quan Hipòlita diu que l'obra dels artesans és una poca-soltada, hi trobem un altre sentit:

HIPÒLITA

És l'obra més poca-solta que he sentit mai.

TESEU

Fins i tot els que ho fan més bé són com ombres. Els pitjors, doncs, no poden ser pitjors, si la nostra imaginació no hi posa remei.

HIPÒLITA

Doncs ha de ser la teva imaginació, no pas la d'ells.

Aquí «imaginació» va més enllà del sentit d'«imaginari» per denotar 'la capacitat imaginativa' de l'espectador (o del lector, pel que fa al cas). Aquest sentit és el que Coleridge va desenvolupar a la seva *Biographia literaria* i és també el sentit que ha donat tanta llum per entendre la recepció literària com una creació. Stanley Wells ha vist molt bé que la darrera escena de l'obra no és tan sols un afegitò còmic, sinó que és un emblema de la possibilitat i la precarietat de la felicitat humana, perquè aquesta només es pot obtenir amb una obertura total a la imaginació. Si l'obra dels artesans necessita la participació imaginativa dels espectadors, també la necessita el *Somni*. Perquè si bé tot és irreal, tot procedeix de

l'aeri no-res, si hi aportem la nostra imaginació, l'obra es convertirà en una nova realitat que, si bé no ens convertirà en alguna cosa millor del que érem abans, sí que ens donarà l'oportunitat de convertir-nos-hi, sense oblidar que la comèdia ens haurà fet passar una molt bona estona.