

el funàmbul

Anton Txékhov

Agraeixo l'ajut i la col·laboració d'Albert Aixalà, Jorge Bustamante García, Rosa Cortès, Teresa Costa-Gramunt, Mercè Espuny, Pilar Estelrich, Xavier Farré, Enric Iborra, Albert Lázaro-Tinaud, Enric H. March, Antoni Martí Monterde, Arnau Pons, Jonathan Rosenbaum i Ramon Sangles.

el funàmbul número 9, tardor de 2017
revista de cultura

editat per David Cuscó i Escudero

a/e: elfunambul@gmail.com
blog: <http://elfunambul.wordpress.com>

assessorament lingüístic i correccions: Rosa Cortès

L'editor assumeix tota la responsabilitat pel contingut d'aquesta revista ja que els textos que hi trobareu els ha triat perquè li agraden.

Si volguéssiu reproduir totalment o parcialment aquest número heu de demanar-ho a l'editor.

Si no s'indica el contrari, les traduccions i entrevistes que apareixen a *el funàmbul* han estat realitzades per David Cuscó i Escudero.

Preu d'aquest número: 0€

Editorial

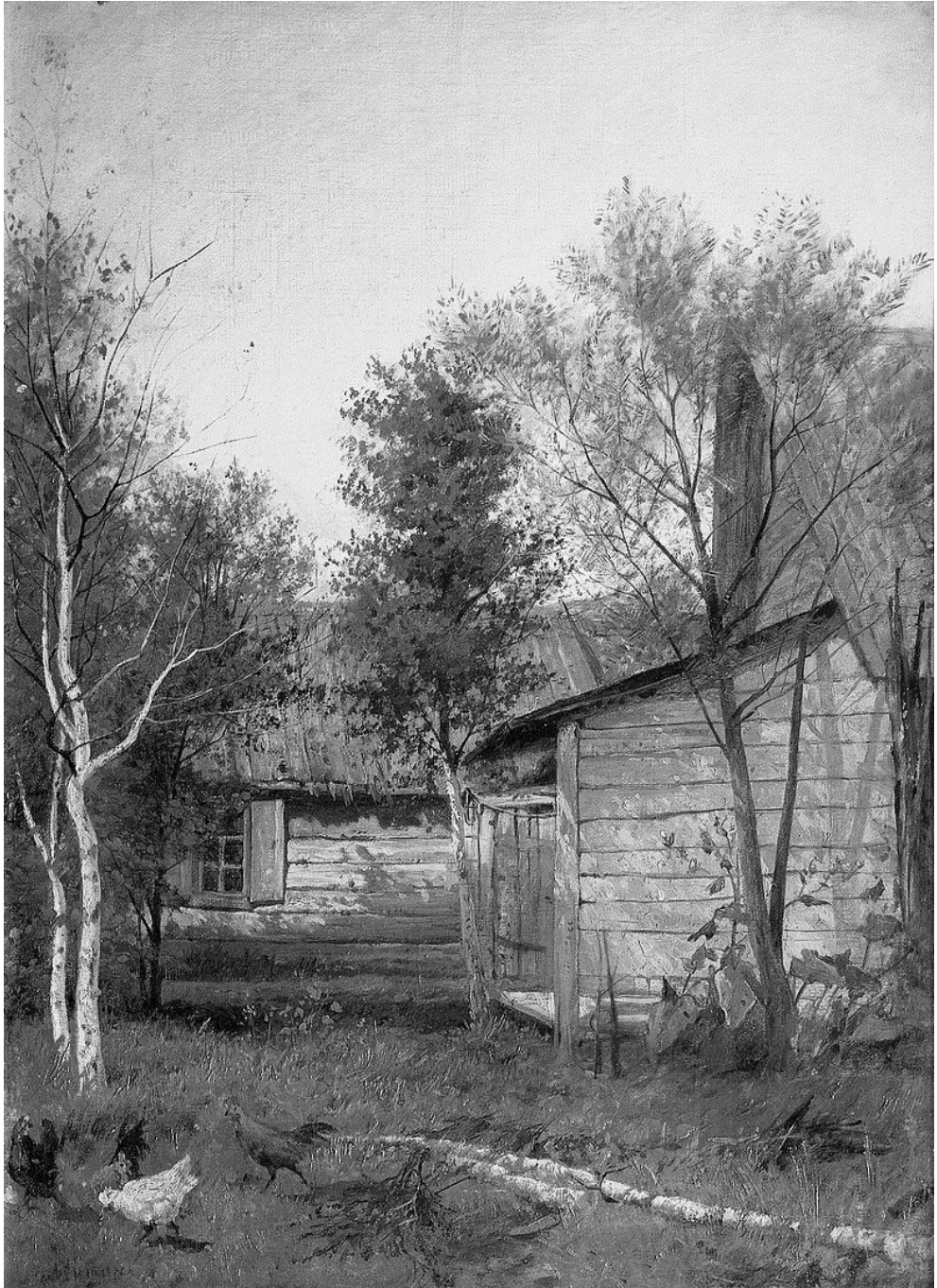
La primera intenció era dedicar aquest editorial a fer un repàs (*balanç*, en diuen) dels tres primers anys d'*El funàmbul*. La idea consistia a evitar l'autocomplaença i les penes i enumerar les principals satisfaccions que he recollit durant aquest temps. Tanmateix, tot llegint la imprescindible antologia dels *Fulls de dietari* de Carles Soldevila, editada el 2004 per Empúries, hi he trobat un article («Magazines»), on l'escriptor barceloní escriu: «Una revista o un *magazine* no comencen a merèixer aquest nom fins a tant que han celebrat llur primer decenni.» I m'ho he cregut: el repàs, doncs, haurà d'esperar una mica. Així, doncs, aprofitant la citació i el seu autor, he trobat més convenient recordar un seguit d'escriptors catalans —gens, poc o mal editats— pels quals *El funàmbul* sent una inclinació i simpatia fortes. Molts d'ells escrivien en «magazines» com *La Publicitat*, *Mirador*, *D'Ací i D'Allà*, i *El Matí* i van aconseguir quelcom que, just a la mateixa època, autors com Joseph Roth, Egon Erwin Kisch i molts altres demostraven en altres països: l'article periodístic pot ser un gènere literari tan digne com qualsevol altre. Em refereixo a Carles Soldevila, és clar, a Armand Obiols, Ramon Esquerra, Joaquim Folguera, Francesc Trabal, Mercè Rodoreda, Eudald Duran i Reynals, Carles Sindreu, Josep Pla, Eugeni Xammar, Prudenci Bertrana, Rafael Tasis, Feliu Elias... Ara que Catalunya demana comprensió a la Unió Europea (que no pas a Europa), caldria reivindicar l'europèisme dels qui, tot precedint-nos, ens van llegar una obra que tants pocs han volgut recuperar. L'oblit és censura.

funàmbul

[1864; del ll. funambŭlus, comp. de funis 'corda' i ambulare 'caminar']

«El periodisme es definia, doncs, com una via perquè l'intel·lectual desenrotllés una influència perceptible en el tou comunitari i perquè ingressés en un dels circuits mercantils que en possibilitava, de manera parcial o integral, la professionalització.»

Núria Santamaria. «Prèvia», dins de *Fulls de dietari. Una antologia*, de Carles Soldevila.



Sumari

TARDOR 2017

- 5** **EDITORIAL**
- 8** **PÒRTIC** / Una defensa de les coses lletges, G. K. CHESTERTON
- 11** **MONOGRÀFIC** / Anton Txékhov
- 12 Txékhov, SOPHIE LAFFITTE
- 14 Cronologia d'Anton Txékhov
- 18 Carta a Aleksei Péixkov (Maksim Gorki), ANTON TXÉKHOV
- 20 Anton Txékhov. Fragments de records, MAKSIM GORKI
- 29 L'art de Txékhov, KONSTANTÍN STANISLAVSKI
- 31 La dama del gosset, VLADÍMIR NABOKOV
- 39 La bellesa de la no-ficció de Txékhov, AKHIL SHARMA
- 44 Encàrrec, RAYMOND CARVER
- 54 Reflexions sobre Txékhov. La ficció de la vida ínfima, JORGE BUSTAMANTE GARCÍA
- 59 Tristesa, ANTON TXÉKHOV
- 64** **RESSENYA** / Una nota sobre *Retrats de passaport* de Josep Pla, ENRIC IBORRA
- 67** **35 MIL·LÍMETRES** / El cinema de Yasujiro Ozu és lent?, JONATHAN ROSENBAUM
- 74** **ART MENOR** / «Tot ho podria donar el temps», ROBERT FROST
- 75** **COLOFÓ** / Els meus odis, ÉMILE ZOLA
- 79** **RHEMA**
- 80** **IMATGES**
- 81** **VIES**

Una defensa de les coses lletges

G. K. CHESTERTON

Hi ha gent que afirma que d'una persona tant se'ls en dona l'aparença, el sexe, o el físic, que l'únic que els n'interessa és la comunió mental; ara bé, aquesta gent no ens ha d'impedir anar més enllà. Hi ha algunes afirmacions que a ningú mai no li passa pel cap de creure's, encara que es facin molt sovint.

Ara, mentre que no hi ha res en aquest món que ens convenci que, per exemple, un gran amic del senyor Forbes Robertson¹ no se sorprendria ni se sentiria incòmode si el veiés entrar en una habitació amb l'aparença física del senyor Chaplin, hi ha una confusió constant entre sentir-se atret per l'exterior —cosa natural i universal— i sentir-se atret pel que anomenem *bellesa física*, que no és del tot natural ni de bon tros universal. O més aviat, per ser més acurats, la idea de bellesa física ha anat restringint-se fins a significar un cert tipus de bellesa que no exhaurix les possibilitats d'atractiu extern més que la respectabilitat d'un manobre de Clapham exhaurix les possibilitats d'atracció moral.

Pel que fa a aquest tema, els tirans i engalipadors de la humanitat han estat els grecs. Tota la seva esplèndida obra de civilització no ens hauria de fer passar per alt el pecat

¹ Sir Johnston Forbes-Robertson (1853-1937) fou un artista anglès. El públic i la crítica el considerava un dels millors actors de l'època i el millor Hamlet del segle XIX. (Nota del traductor)

enorme i terrible que van cometre contra la varietat de la vida. És un fet notable que, mentre que fa molt que hem contradit els jueus i els hem acusat d'arruïnar el món amb un model ètic rigorós i parcial, ningú no ha observat que els grecs ens han imposat un ascetisme infinitament més horrible: un ascetisme del gust, una adoració a un tipus únic d'estètica. La severitat jueva, si més no, es basava en el sentit comú; reconeixia que els homes vivien en un món de fets i que casar-se dins dels graus de consanguinitat tenia conseqüències. Ara bé, no es privaven de l'instint dels contrastos i de les combinacions; els seus profetes van concedir dues ales al bou i un gran nombre d'ulls al querubí, amb la ingenuïtat descontrolada de Lewis Carroll. En canvi, els grecs van dur la seva regulació fins a la terra dels elfs; no van pas vetar els adulteris a la terra, sinó els casaments salvatges d'idees, i van prohibir les amonestacions del pensament.

És extraordinari observar la castració gradual dels monstres mítics grecs sota la influència pestilent de l'Apol·lo del Belvedere. Quimera era una criatura de qui qualsevol poble assenyat hauria estat orgullós; però quan la veiem en pintures gregues ens venen ganes de posar-li un cordill al coll i oferir-li un platet de llet. Qui ha tingut la sensació que els gegants de l'art i de la poesia gregues eren molt grans, tan grans com alguns gegants del

folklore? En una història escandinava, un heroi camina durant quilòmetres per un cingle muntanyós, que finalment resulta que és l'envà nasal d'un gegant.

Això és el que hauríem d'anomenar, sense problemes de consciència, un gegant gros. Però aquest terratrèmol estrambòtic aterria els grecs i llur terror ha aterrit tota la humanitat, malgrat el seu amor natural per la mida, la vitalitat, la varietat, l'energia, i la lletjor. La natura va incidir en cada rostre humà perquè fos convincent, individual, expressiu i diferent dels altres, com un pollancre és diferent d'un roure i un pomer, d'un xiprer. Però el mateix que els jardiniers holandesos van fer amb els arbres, els grecs ho van fer amb la forma humana; van podar-ne els trets vius i distintius per donar-li una mena de forma acadèmica; van escapçar nassos i retallar barbetes amb una calma espantosa d'horticultor. I fins ara han reeixit en fer-nos definir les cares més poderoses i atractives com a lletges, i algunes de les més estúpides i fastigoses, com a boniques.

Aquesta desgraciada *via media*, aquest sentit de la dignitat lamentable, ha mossegat l'ànima de la civilització moderna molt més endins que el puritanisme extern i pràctic d'Israel. El jueu com a màxim deia que l'home havia de ballar encadenat; el grec li posa un gerro exquisit al cap i li diu que no es mogui.

Les Escriptures diuen que una estrella difereix d'una altra en glòria i el mateix concepte es pot aplicar als nassos. Insistir que un tipus de cara és lletja perquè difereix de la de la Venus de Milo és mirar-ho sota una llum del tot errònia. És estrany que ens molesti que hi hagi gent diferent de nosaltres; ens hauria de molestar molt més violentament que se'ns assemblés.

Aquest principi ha fet prou mal a la crítica literària, àmbit en el qual és costum queixar-se de la manca de lògica d'un conte de fades i de l'absència total de poder oratori autèntic en una farsa de tres actes. Ara bé, dir que la cara d'un home és lletja perquè expressa poderosament l'ànima d'un altre home és com queixar-se que una col no té potes. Si ho féssim, l'únic recurs de la col seria assenyalar amb severitat, però amb certa raó, que no som pas tots verds com ella.

Tanmateix, aquesta teoria frígida de la bellesa no ha reeixit a l'hora de conquerir l'art del món, tot i que ho pugui semblar. De fet, en alguns àmbits mai no ha prevalgut. Un cop d'ull als dragons xinesos o als déus japonesos ens mostrarà com d'independents són els orientals de la idea convencional de la regularitat facial i corporal, i com d'ardentment i engrescadament gaudeixen de la bellesa real, dels ulls desorbitats, de les urpes fora de mida, de les boques badades i les trosses recargolades. A l'Edat Mitjana els homes van trencar amb l'estàndard grec de bellesa i van dreçar grans torres en mostra d'adoració al cel, unes torres que semblava que fossin vives amb tot de micos dansaires i dimonis. En l'apogeu absolut de la perfecció tècnica de l'art, la revolta va culminar en l'estudi dels rostres dels homes. Rembrandt va proclamar l'evangeli sa i viril segons el qual un home tenia dignitat, no pas quan era com un déu grec, sinó quan tenia un nas fort i quadrat com una porra, un cap compacte com un casc, i unes barres com una trampa d'acer.

Habitualment, hom menysté aquesta branca de l'art perquè es considera *grotesca*. Mai no he estat capaç d'entendre per què hauria de ser humiliant que se'ns en riguessin, ja que dona un plaer artístic elevat als altres.

Si algú que ens veié pel carrer esclafís a plorar com a reacció a la nostra mera existència, podríem considerar-ho inquietant i desagradable; però el riure no és desagradable. Tanmateix, és cert que el mot *grotesc* és una descripció esbiaixada de la lletjor en l'art. No vol pas dir que els dracs xinesos, les gàrgoles gòtiques o les velles que semblen follets de Rembrandt hagin estat concebuts per ser còmiques. L'ur extravagantia no era l'extravagància de la sàtira, sinó simplement la de la vitalitat; aquí hi ha la clau del lloc que ocupa la lletjor en l'estètica.

Ens agrada veure la roca que sobresurt sense vergonya d'un penya-segat, ens agrada veure els pins rojos drets sobre un penya-segat molt alt, ens agrada veure l'abisme des d'una esquerra que va de cap a cap d'una muntanya. Amb un entusiasme igualment noble ens agrada veure un nas que sobresurt sense vergonya, ens agrada veure els cabells rojos d'un amic ben drets i estarrufats, ens agrada veure la seva boca ampla i perfilada com una esquerra de la muntanya. Si més no, a alguns de nosaltres ens agrada tot això; no té res a veure amb l'humor. No esclafim a riure quan

veiem uns pins o un abisme; ens agraden perquè expressen la tranquil·litat dramàtica de la Natura, els seus experiments agosarats, les seves desviacions fermes, l'orgull sense por i salvatge que sent pels seus fills. En el moment que esquerdem l'encanteri de la bellesa convencional, hi ha un milió de cares boniques que ens esperen pertot, de la mateixa manera que hi ha un milió d'esperits bonics esperant-nos-hi, també.



G. K. CHESTERTON (1874-1936), escriptor anglès molt prolífic que va conrear diversos gèneres com la poesia, el teatre, la novel·la, l'assaig filosòfic, la crítica d'art i la biografia. De la seva obra, en català podem llegir-ne *G. K. Chesterton. Cristianisme, pensament social i literatura* (2017), *Els relats del pare Brown* (2013), *El poeta i els llunàtics* (2011), *Sant Francesc d'Assís* (2007), *El bocamoll honrat* (2005), *L'assassí moderat* (2005) i *L'home que fou dijous* (2005).

Anton Txékhov

Néixer a Rússia a mitjan del segle XIX i, per tant, escriure a l'ombra de Tolstoi i Dostoievski, és el doble repte a què es van haver d'enfrontar Anton Txékhov i molts altres artistes. Val a dir que no pas tots van aconseguir resoldre satisfactòriament aquesta circumstància. Txékhov, sí. I se'n va sortir a partir de la senzillesa. Alguns crítics han equiparat l'estil de Txékhov amb el dels impressionistes: res no hi és superflu i tot hi és transparent. En comparació amb els universos filosòfics i religiosos dels dos gegants de la literatura russa, la veu de Txékhov no és proselitista: mai no jutja els seus personatges, ni pretén que la seva obra influeixi en els esdeveniments i la mentalitat del seu temps. No creia que aquest fos l'objectiu de les obres d'art; s'estimava més mirar d'intervenir en el seu entorn per mitjà de l'acció. Així, doncs, ens trobem amb un metge-escriptor o escriptor-metge, com el descriu Ricard San Vicente, que, més enllà del vessant artístic, mostra amb el seu comportament la passió per reformar, per mitjà d'un compromís ètic de pedra picada, un país absolutament endarrerit i desolat

Sigui com sigui, més de cent anys després de la seva mort, l'obra de Txékhov ens parla talment l'hagués escrita avui. Per això sempre és convenient retornar-hi. És el que pretenem amb aquest monogràfic.



Txékhov

SOPHIE LAFFITTE

«En aquest món tot és bell, tret del que pensem i fem quan oblidem els fins superiors de la vida i de la dignitat humana.»

Anton Txékhov

«**L**a felicitat i l'alegria de la vida no es troben en els diners ni en l'amor, sinó en la veritat», va escriure Txékhov, i per a contribuir a expressar aquesta veritat va oferir el seu «talent despietat».

Txékhov no explica, no emet cap pronòstic, mai no aixeca la veu, no insisteix i, encara menys, ensenya. En té prou amb indicar.

En aquest punt Txékhov és el menys rus dels grans escriptors russos. En ell no hi trobem cap mena de didàctica, cap extrem. Cap de les violències, de les exageracions, que carreguen d'electricitat les pàgines de Dostoievski. Txékhov ens mostra la veritat de tot ésser, cosa i destí, transferida subtilment per un art sempre elevat. Un art tan lleuger, adaptat amb tanta precisió al seu objecte, que sembla que tingui la finalitat d'impedir que el lector arribi a percebre la màgia immaterial d'aquesta transposició. Un art enemic de l'excés, de tota exageració, patetisme i dramatització intel·lectual. Un art calcat sobre la vida nua, despullada de tota mena d'intrusió suplementària, però calcat amb el desplaçament insòlit

de temps i d'espai que engendra la poesia.

Amb la serenitat i l'objectivitat del científic i del metge, Txékhov mostra als homes el que són en realitat. «L'home no arribarà a ser millor fins que no s'hagi mostrat a si mateix tal com és», va escriure al seu diari.

La Rússia del segle XIX que ens revelen els relats de Txékhov és més tràgica que els frescos fantàstics de Gógol o de Dostoievski. Els artificis de l'art elevat, l'excentricitat, l'originalitat més sorprenent transmuten i debiliten la nuesa tràgica de la tragèdia veritable. Això, el gran artista que hi ha en Txékhov ho sap perfectament. Segueix el precepte de Puixkin: «Dir amb senzillesa coses senzilles». Diu que l'ideal d'una descripció el va trobar al quadern d'un infant: «El mar era gran».

A diferència de Mérimée o de Maupassant, Txékhov aconsegueix, en una pàgina i prou, fer-nos percebre la complexitat, la riquesa, la tragèdia de tota una vida. Un exemple d'aquest fet és l'admirable relat «Tristesa»: un cotxer ha perdut el seu fill; no troba ningú a qui comunicar el dolor que sent, i acaba expressant-lo al seu cavall.

Davant nostre s'erigeix un destí horrible, sense esdeveniments, sense cap mena d'acció. La tràgica condició humana: vet aquí el camp en què s'exercita la capacitat infal·lible, vigilant, infinita, de sentir i de comprendre de Txékhov.



SOPHIE LAFFITTE (1905 – 1968?). De família russa noble, es va establir a França el 1922. Gràcies a la seva dedicació, la Biblioteca Nacional de París va obrir una secció dedicada als estudis eslaus el 1948. A banda de *Tchékhov, 1860-1904*, va escriure estudis sobre Alexander Blok i Tolstoi.

Cronologia d'Anton Txékhov

L'any 1899, en una carta a Grigory Rossolimo,¹ Anton Txékhov manifestava que patia *autobiografiafòbia*. Rossolimo, antic company d'estudis, li havia escrit per a demanar-li unes línies que volia afegir a un àlbum que reunís ex-alumnes de la facultat de medicina de llur classe. Set anys abans, Txékhov mateix ja havia demostrat la poca importància que donava a aquesta mena d'escrits quan V. A. Tikhonov, editor de la revista *Sever*, li havia demanat informació biogràfica per acompanyar una foto de l'escriptor rus. La resposta de Txékhov fou aquesta:

«Necessiteu la meua biografia? Aquí la teniu. Vaig néixer a Taganrog el 1860. El 1879 vaig acabar els estudis a l'escola de Taganrog. El 1884 vaig acabar els estudis de medicina a la facultat de Moscou. El 1888 vaig rebre el Premi Puixkin. El 1890 vaig viatjar a Sakhalin travessant Sibèria i vaig tornar-ne per mar. El 1891 vaig viatjar per Europa, on vaig beure vins esplèndids i vaig menjar ostres. El 1892 vaig passejar amb V. A. Tikhonov en una festa.² El 1879 vaig començar a escriure a *Strekoza*.³ Els meus reculls de narracions són *Relats bigarrats*, *En la penombra*, *Gent difícil* i la novel·la *El duel*. També he pecat en el camp del teatre, tot i que amb moderació. M'han traduït a totes les llengües, tret de les estrangeres. Tanmateix, em van traduir a l'alemany fa força temps. Als txecs i als serbis també els agrado. I als francesos. Vaig descobrir els secrets de l'amor quan tenia tretze anys. Tinc molt bona relació amb els meus amics, tant metges com escriptors. Soc solter. M'agradaria rebre una pensió. Estic tan enfeinat amb la medicina que aquest estiu practicaré algunes autòpsies, cosa que fa dos o tres anys que no faig. L'escriptor que més m'agrada és Tolstoi, i el metge, Zakharin. Però tot això són bestieses. Escrigueu el que us sembli. Si no trobeu fets, reemplaçeu-los per quelcom líric.»

Malgrat aquesta recança per fer públics els fets que van conformar la seva vida, hem cregut que, en aquest monogràfic, calia incloure una cronologia de Txékhov.

1 Grigory Ivanovitx Rossolimo (1860-1928), neuròleg, nascut a Odessa. Va estudiar a Moscou amb Anton Txékhov. Bulgàkov el menciona en una novel·la de ciència ficció que va escriure l'any 1925 («Els ous fatals»).

2 La celebració del sant de l'escriptor Shcheglov.

3 'Libèl·lula', revista humorística.

1860 Anton Pàvlovitx Txékhov neix el 17 de gener, a Taganrog, una ciutat portuària de Crimea. És el tercer fill dels set (Alexander, Nicolai, Anton, Ivan, Mikhail, Maria i Evguenia) que tindran Pavel Iegorovitx (1825-1898) i Evguenia Morozov (1835-1919). El pare és el modest propietari d'una botiga que desatén sovint i que acaba fent fallida a causa dels deutes. És un home molt religiós i que a casa mostra un caràcter dèspota amb la dona i els fills. De petits, Anton i els seus germans canten al cor que el pare dirigeix a l'església ortodoxa de Taganrog. L'avi patern havia estat un serf fins que va poder comprar la llibertat el 1841.

1869 Després d'un any dolent a l'escola parroquial grega, entra al *Gimnasium* clàssic de Taganrog.

1871 Mor la seva germana petita, Evguenia, a dos anys.

1875 La família de Txékhov ha de marxar de Taganrog per culpa dels deutes del pare. Es traslladen tots a Moscou, on els dos fills grans, Alexander i Nicolai, ja estudiaven (el primer, a la universitat i el segon, a l'escola de pintura i escultura). Anton es queda a Taganrog i hi acaba l'ensenyament mitjà, que s'ha de pagar ell mateix amb els diners que guanya fent classes particulars.

1877 Escriu l'obra de teatre *L'orfe*, que el seu germà Alexander defineix com a «totalment falsa» i que mai no veurà la llum.

1879 A l'agost es reuneix amb la seva família a Moscou i al setembre ingressa a la facultat de medicina. Escriu *Platónov*. Publica amb regularitat en diaris humorístics de Sant Petersburg i de Moscou. Hi escriu relats curts de caire humorístic, acudits i miniatures que signa amb diversos pseudònims. Sosté econòmicament la família amb els diners que guanya escrivint.

1880 Coneix el pintor Isaac Levitan (1860-1900), de qui es farà amic íntim.

1882 Nikolai Leikin (1841-1906), editor de *Oskolki*, la revista còmica més popular de Sant Petersburg, el convida a participar-hi.

1883 Escriu fins a cent vint relats breus que apareixen publicats en diversos setmanaris.

1884 Es llicencia de la facultat de medicina i comença a exercir a Moscou. Acostuma a tractar de franc els pobres. Primers símptomes de tuberculosi. Apareix la seva única novel·la, *Drama en una cacera*, en un diari de Moscou.

1885 Escriu per al *Diari de Sant Petersburg*.

1886 Publica *P'ostrye Rasskazy* («Contes de tots colors») i crida l'atenció del novel·lista Dimitri V. Grigorovič (1883-1938). Escriu al *Nóvoye Vremia* («Nous temps»), el diari més popular de Sant Petersburg, propietat d'Alexey Suvorin, que esdevindrà el seu millor amic i amb qui mantindrà una correspondència molt intensa. Comença a ser reconegut en el món artístic de Sant Petersburg. Escriu vodevils que tenen força èxit, però que ell mateix no valora gens des del punt de vista literari.

1887 Al novembre estrena l'obra *Ivanov* a partir de l'encàrrec que li fa l'amo del teatre Korsh de Moscou. L'escriu en deu dies. Guanya el Premi Puixkin de Literatura, que atorga l'Acadèmia Russa de Ciències. Viatja a Ucraïna.

1888 Publica «L'estepa» a *Sévernny Véstnik* («El missatger del nord»), a partir de l'experiència de viatjar per Ucraïna l'any anterior. L'Acadèmia de Ciències de

Rússia li atorga el premi Puixkin per la seva segona col·lecció de relats, editada per Suvorin.

1889 Representació d'una nova versió d'*Ivanov* al Teatre Aleksandrinski de Sant Petersburg. Èxit de públic i de crítica. Al desembre estrena *El dimoni de fusta* (una mena d'esborrany de *L'oncle Vània*), obra de la qual es fan tres representacions i prou. El seu germà Nicolai mor de tuberculosi.

1890 El 21 d'abril inicia un viatge en què creuarà Sibèria per visitar la colònia penal de l'illa de Sakhalin i informar sobre les condicions de vida d'aquest lloc. Hi arriba l'11 de juny. Allà, Txékhov entrevista tota la població de presoners i exiliats. Acaba reunint-hi deu mil fitxes i nombroses fotografies. S'hi està tres mesos. Queda molt afectat per les condicions en què viuen els presos. Escriu un informe (més científic que no pas literari) que es publicarà el 1895 amb el títol *Ostrov Sakhalin* («L'illa de Sakhalin»). El conte «L'assassinat» està inspirat en aquesta experiència. En el viatge de tornada visita Hong Kong, Singapur, Port-Said i Constantinoble.

1891 Al març, envia més de dos mil llibres a la biblioteca de Sakhalin. Primer viatge a l'Europa occidental. L'acompanya el seu amic Suvorin. Visiten Viena, Venècia, Bolònia, Florència, Roma, Nàpols, Niça i París. Contribueix a lluitar contra l'epidèmia del còlera que afecta algunes províncies russes. Reflectirà les seves experiències al relat «Els grangers».

1892 Coneix l'actriu Olga Knipper, amb qui es casarà nou anys més tard. Publica «El pavelló nº 6». Compra la propietat de Melikhovo, a uns setanta quilòmetres de Moscou, on es trasllada amb la seva família i on viurà fins al 1899. Ofereix, de franc, els seus serveis als malalts de la zona.

1894 Viatge a Europa occidental. Visita Àustria, Itàlia i França. Publica «El violí de Rothschild» i «L'estudiant».

1895 Inauguren el Teatre de l'Art de Moscou. Escriu *La gavina*. Publicació de «L'illa de Sakhalin». A l'agost coneix Tolstoi i al desembre, Ivan Bunin.

1896 *La gavina* s'estrena el 17 d'octubre al Teatre Alexandra. Després d'una nit inaugural desastrosa —el públic va quedar molt decebut en veure que a última hora la seva actriu preferida quedava fora del repartiment— se'n fan cinc representacions i prou. L'obra impressiona el director Vladimir Nemirovitx-Dantxenکو que convenç el seu col·lega Konstantin Stanislavski perquè la dirigeixi al nou Teatre de l'Art de Moscou, el 1898. Comença a construir la primera de les tres escoles a la zona de Melikhovo.

1897 Al març li diagnostiquen tuberculosi. L'han d'ingressar. Per recomanació dels metges viatja al sud de França: Biarritz i Niça. S'interessa molt pel cas Dreyfus. Publica «Els camperols», que tindrà molt èxit.

1898 El Teatre de l'Art de Moscou estrena *La gavina* amb èxit. Se'n fan vint-i-sis representacions. Mor el pare. Passa l'hivern a Jalta.

1899 Es trasllada a Jalta amb la seva família. Passa l'estiu a Moscou, on, el 26 d'octubre, el Teatre de l'Art representa *L'oncle Vània* amb un èxit relatiu. Publicació de «La dama del gosset». Darrera visita a Taganrog. Coneix Maksim Gorki.



1900 El nomenen membre honorari de la secció de lletres de l'Acadèmia Imperial de les Ciències. Segona estada a Niça per qüestions de salut.

1901 El 31 de gener estrena *Tres germanes*, amb crítiques negatives. El 25 de maig es casa amb l'actriu Olga Knipper. El matrimoni viurà moltes temporades separats l'un de l'altre, cosa volguda per tots dos.

1902 Publicació d'«El bisbe». Amb V. G. Korolenko, renuncia al títol acadèmic que li havien concedit dos anys abans, en senyal de protesta perquè el tsar veta el nomenament de Gorki.

1903 La malaltia empitjora. Txékhov enllesteix «La núvia», el darrer relat que va escriure. Assisteix al assajos d'*El jardí dels cirerers*.

1904 El 17 de gener, coincidint amb el seu aniversari, s'estrena a Moscou *El jardí dels cirerers*, la seva darrera obra de teatre. El 3 de juny, es trasllada, amb Olga, al balneari alemany de Badenweiler. Hi mor de tuberculosi la nit de l'1 al 2 de juliol. L'enterren al cementiri Novodévitxi després d'un trasllat i d'un funeral molt accidentats.

A Aleksei Péixkov (Maksim Gorki)

Jalta, 3 de desembre de 1898

Benvolgut Aleksei Maksímovitx,

La vostra carta em va plaure molt. Us en dono les gràcies de tot cor. Vaig escriure *L'oncle Vània* fa molt de temps. Mai no n'he vist cap representació. Els darrers anys sovint l'han presentat en teatres provincials, tal vegada perquè la vaig incloure en el meu volum d'obres completes. Totes les meves obres em deixen indiferent i fa molt de temps que no tinc res a veure amb el món del teatre. No tinc cap ganes d'escriure més obres dramàtiques.

Em demaneu què en penso, de les vostres històries. Que què en penso? No es pot pas dubtar que teniu talent i que, a més, es tracta d'un talent genuí. Es manifesta amb una força extraordinària, per exemple, en el vostre relat «A l'estepa». De fet, vaig sentir enveja de no haver escrit aquesta història jo mateix. Sou un artista i un home intel·ligent. Teniu una habilitat admirable per a sentir. Sou tridimensional; per exemple, quan descriuiu un objecte, aquest esdevé visible i palpable. Això és art genuí. Aquí teniu el que en penso i estic molt content de poder comunicar-vos-ho. N'estic molt content, repeteixo, i si mai ens coneguéssim i poguéssim xerrar durant una hora o dues, quedariem convençuts de fins a quin punt us valoro i de les esperances que tinc en el vostre talent.

Ara he de parlar dels vostres defectes? Això ja no és tan fàcil. Parlar de defectes artístics és com parlar dels defectes d'un arbre que creix en un jardí; no es tracta pas de l'arbre, sinó més aviat dels gustos de la persona que se'l mira, oi?

Començaré dient que, segons el meu parer, us manca contenció. Sou com un espectador en un teatre que expressa el seu goig tan obertament que, per culpa seva, la resta no pot sentir res, i ell tampoc. Aquesta manca de contenció és especialment evident en les descripcions de la natura que feu servir enmig dels vostres diàlegs. Quan les llegeixo, m'adono que voldria que fossin més breus, més compactes, que ocupessin dues o tres línies i prou. Les referències freqüents a la languidesa, a xiuxiuejos, a ambients envellutats i coses així, fan que les vostres descripcions siguin retòriques i monòtones; desencanten el lector i són gairebé avorrides. La mateixa manca de contenció és evident quan descriuiu dones («Malva», «A les barques») i escenes d'amor. No vull pas dir que feu escombrades majestuosos ni cops enèrgics amb el pinzell; és manca de contenció i prou. Després, sovint feu servir paraules que no encaixen amb el tipus d'històries que escriuiu — paraules com *acompanyament musical* [i] *harmonia*— i això és irritant. En les vostres descripcions d'intel·lectuals, hi noto una tensió semblant a la precaució.

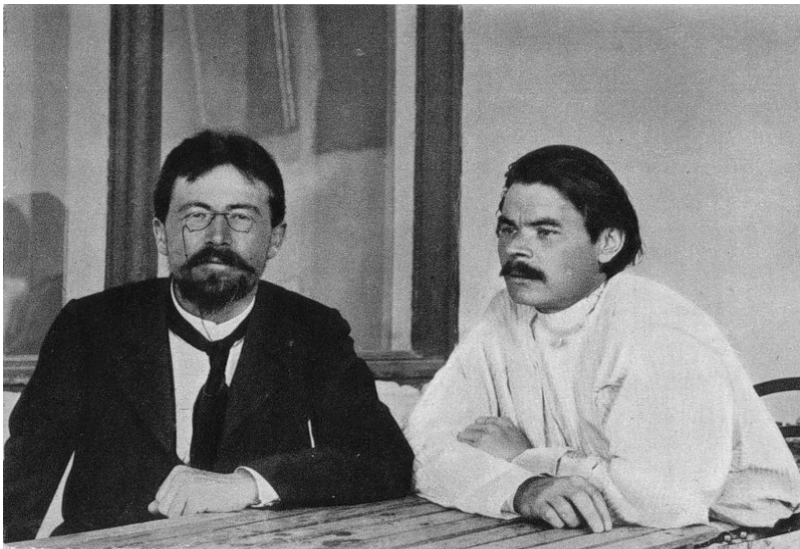
Això no és pas per no haver-los observat prou. Els coneixeu, però no sabeu des de quin angle acostar-vos-hi.

Quants anys teniu? No us conec, no sé d'on sou ni qui sou. Ara bé, crec que hauríeu de marxar de Nijni durant dos o tres anys mentre encara sigueu jove i viure a l'entorn de la literatura i el món literari —no pas per a aprendre com funciona i esdevenir-ne un professional, sinó per a submergir-vos del tot en la literatura i acabar estimant-la. A més, la gent envelleix més ràpidament a les províncies. Korolenko, Potapenko, Mamin i Ertel són tots gent meravellosa. De principi potser us avorriran una mica, però després d'un any o dos us hi acostumareu i els acabareu valorant com es mereixen i la seva companyia compensarà amb escreix les incomoditats i els inconvenients de la vida a la capital.

Me'n vaig a l'oficina de correus. Cuideu-vos. Us envio una encaixada. Moltes gràcies per la vostra carta.

Vostre,

Anton Txékhov



Anton Txékhov. Fragments de records

MAKSIM GORKI

Una vegada Txékhov em va convidar al poble de Kutxuk-Koy, on tenia un tros de terra minúscul i una casa blanca de dos pisos. Allà, mentre m'ensenyava la seva *propietat*, va començar a parlar amb entusiasme: «Si tingués molts diners, aquí hi construiria un sanatori per a professors de poble que estiguessin malalts. Seria un edifici gran i lluminós, molt lluminós, amb finestres grans i habitacions espaioses. Hi posaria una bona biblioteca, diversos instruments musicals, abelles, un hort d'hortalisses i un altre d'arbres fruiters... Hi hauria classes d'agricultura, de mitologia... Els

professors han de saber de tot; de tot, estimat amic».

De sobte va callar, va estossegar, em va mirar de reüll i va fer aquell somriure tendre, encisador, tan seu, irresistiblement atractiu i que feia que tothom l'escoltés amb atenció.

«Us avorreixen les meves fantasies? M'agrada tant parlar-ne... Si sabéssiu fins a quin punt els pobles russos necessiten professors agradables, sensats i cultes! A Rússia, als professors els hauríem de concedir unes condicions particularment bones i ho hauríem de fer amb urgència. Hem d'entendre que sense una educació universal, Rússia s'enfonsarà, com una casa construïda amb maons mal cuits. Un professor ha de ser un artista, enamorat de la seva missió; però ara mateix és un oficial, sense educació, que va als pobles a ensenyar als nens com si se n'anés a l'exili. És un mort

de gana, està destrossat i aterrit per la por de perdre el pa de cada dia. Tanmateix, hauria de ser el primer home del poble; els pagesos n'haurien de reconèixer el poder i haurien d'entendre que es mereix atenció i respecte; ningú no hauria de gosar cridar-li o humiliar-lo personalment, com fa tothom: l'agent de policia del poble, el botiguer ric, el capellà, el comissionat de la policia rural, el vigilant de l'escola, el regidor i l'oficial que té el títol d'inspector escolar, però que tant se li'n dona la millora de l'educació i tan sols es preocupa que es compleixin les circulars que li envien els seus caps... És ridícul pagar tan poc als qui han d'educar la gent. És intolerable que hagin d'anar vestits amb parracs, que tremolin de fred en escoles humides i plenes de corrent d'aire, que es refredin i que quan arribin als trenta anys tinguin laringitis, reumatisme o tuberculosi. Tot això ens hauria de fer vergonya. Els nostres professors, durant vuit o nou mesos a l'any, viuen com ermitans: no tenen ningú amb qui parlar; estan sols, sense llibres o distraccions; es tornen estúpids i, si conviden els seus col·legues, esdevenen políticament *sospitosos*: una paraula ximple amb la qual uns homes astuts espanten els babaus. Tot plegat és fastigós; és mofar-se d'uns homes que fan una feina d'allò més important... Cada cop que veig un professor, em sap tant de greu per ell: el veig tímid i mal vestit... em fa l'efecte que soc culpable de la seva desgràcia, ho dic de debò.»

Va callar, pensarós, i aleshores, movent la mà, va dir

suaument: «Aquesta Rússia nostra és un país tan absurd i toix».

Una ombra de tristor va creuar els seus ulls bonics; rajos petits d'arrugues els envoltaven i feien que semblessin encara més meditatis. Aleshores, va mirar al seu voltant i va dir, fent broma: «Mireu, us he bombardejat amb un article sencer d'un diari radical. Va, veniu, que us oferiré un te per agrair-vos la paciència».

Això era típic d'ell, parlar tan honestament, amb tanta calidesa i sinceritat, i de sobte riure's de si mateix i del seu discurs. En el seu somriure trist i gentil es podia notar l'escepticisme subtil de l'home que coneix el valor de les paraules i dels somnis; del seu somriure també llambrejava una modèstia encisadora i una sensibilitat delicada.

Vam tornar a la casa a poc a poc i en silenci. Era un dia clar i calorós; les onades brillaven sota els rajos espurnejants del sol; més enllà se sentia un gos que bordava, content. Txékhov em va agafar del braç, va tossir i va dir lentament: «És vergonyós i trist, però cert: hi ha molts homes que envegen els gossos».

I tot seguit va afegir, rient: «Avui tan sols soc capaç de fer discursos fluixos... Això vol dir que em faig gran.»

Molt sovint em deia: «Sabeu una cosa? Acaba d'arribar un professor; està malalt, és casat... Que podrieu fer alguna cosa per ell? Jo, de moment li he preparat algunes coses». O: «Escolteu, Gorki, hi ha un professor a qui li agradaria conèixer-vos. No pot sortir, està malalt. Que vindrieu a veure'l? Feu-ho». O: «Mireu, les professores volen que els enviem llibres».

De vegades, em trobava amb aquest «professor» a casa seva; ben sovint seia a la punta de la cadira, tornant-se vermell perquè era conscient de la seva pocatraça, amb el front suat, escollint els mots, mirant de parlar amb suavitat i *educadament*, o amb la desimboltura d'una persona mòrbidament tímida; es concentrava per no semblar estúpid davant de l'autor i, directament, fustigava Anton Txékhov amb una pluja de preguntes que mai no havien entrat al seu cap fins aquell moment.

Anton Txékhov escoltava atentament aquests discursos monòtons i incoherents; de tant en tant somreia amb els ulls tristos, al front li apareixia una arruga petita, i aleshores, amb veu suau i modesta, començava a parlar amb paraules senzilles, clares, d'estar per casa, paraules que immediatament feien que l'altre semblés simple: el professor ja no mirava de semblar llest i, per tant, de seguida començava a semblar-ho més i, fins i tot, interessant...

Recordo un professor, un home alt, prim, amb una cara groga i famèlica i un nas llarg, de ganxo, que li queia tristament fins a la barbeta. Seia davant Txékhov i, mirant-lo de fit a fit amb uns ulls negres, deia amb una veu melangiosa i greu:

«D'aquestes impressions de l'existència durant la temporada pedagògica es construeix un conglomerat psíquic que elimina qualsevol possibilitat d'una actitud objectiva envers l'univers. Per descomptat, l'univers és la representació que ens en fem i res més...».

I es va llançar de cap vers la filosofia, movent-s'hi com un borratxo que patinés sobre gel.

«Digueu-me», va intervenir Txékhov amb calma i amabilitat, «qui és el professor del vostre districte que pega als nens?»

El professor va saltar de la cadira i va moure els braços, indignat: «A qui us referiu? A mi? Mai! Pegar, jo?».

Va grunyar indignat.

«No us esvereu», va continuar Txékhov, somrient tranquil·litzador. «No em referia a vós. Però recordo —ho vaig llegir als diaris— que n’hi ha un, al vostre districte, que pega als nens.»

El professor va seure, es va eixugar la suor de la cara i, alleugerit, va dir greument:

«És cert. Recordo aquest cas. Es diu Makarov. Sabeu què? No em sorprèn. És cruel, però tot plegat té sentit. És casat, té quatre fills... La dona, malalta... ell, tísic... guanya vint rubles, l’escola és com un soterrani i viu en una habitació. En aquestes circumstàncies qualsevol clavaria una pallissa per no res a un àngel enviat per Déu... I els nens no s’assemblen pas als àngels, creieu-me».

I l’home, que havia estat castigant Txékhov sense compassió amb aquell reguitzell de paraules agudes, de sobte, movent el nas ganxut, va començar a fer servir mots senzills, amb pes, definits, que il·luminaven com un foc la veritat terrible i execrable de la vida als pobles de Rússia.

Quan es va acomiadar del seu hoste, el professor va estrènyer la mà petita i seca de Txékhov dins els dits prims de les seves i, sacsejant-la-hi, va dir:

«He vingut fins a vós com si em dirigís a les autoritats, amb por i tremolant. M’he estarrufat com un

paó, volia demostrar-vos que no soc un qualsevol... I ara us deixo com un bon amic que ho entén tot. És meravellós, entendre-ho tot! Gràcies! M’enduc un pensament bo: els grans homes són més senzills i més fàcils d’entendre i la seva ànima és més a prop dels homes comuns que la de tots aquests desgraciats entre els quals vivim... Adeu; no us oblidaré mai».

El nas li va tremolar, va somriure i va afegir de sobte:

«Si us he de dir la veritat, els pocavergonyes també són infeliços; que el dimoni se’ls endugui».

Quan va marxar, Txékhov el va seguir amb la mirada, va somriure i va dir:

«És una bona persona... No serà professor gaire temps».

«Per què?».

«El desgastaran; rebrà».

Va pensar una estona i va afegir amb calma:

«A Rússia un home honest és com una escombra per netejar la xemeneia de les que les criades fan servir per espantar els nens».

Crec que en presència d’Anton Txékhov tothom sense voler sentia un desig de ser més simple, més sincer, més un mateix; sovint vaig veure gent que abandonava l’ornament de frases extretes de llibres, paraules enginyoses, i tots els altres trucs barats amb què un rus, pretenent assemblar-se a un europeu, es disfressa, com un salvatge amb petxines i dents de peix. A Txékhov no li agradaven les dents de peix ni les plomes de gall; el molestava tot allò que fos *brillant* o aliè i que la gent assumia per sentir-se més gran; em vaig adonar que sempre que veia

algú guarnit d'aquesta manera sentia el desig d'alliberar-lo d'aquest terçanell opressiu i inútil i descobrir, a sota, la cara genuïna i l'ànima de la persona. Txékhov tota la vida s'havia alimentat dels recursos de la seva ànima; sempre era ell mateix, lliure per dins, i mai no es preocupava ni pel que la gent n'esperava ni pel que d'altres —gent ordinària— li demanaven. Les converses sobre qüestions profundes no li agradaven, són les converses amb què els nostres estimats compatriotes tan sovint es consolen, oblidant que és ridícul i gens divertit discutir sobre els vestits de vellut del futur quan al present no tenim ni uns pantalons decents.

D'una bellesa simple, li agradava tot el que fos senzill, genuí, sincer i tenia una manera peculiar de fer que els altres esdevinguessin senzills.

Recordo que una vegada tres dames molt ben vestides el van visitar; van omplir l'habitació amb el fru-fru de les faldilles de seda i la fragància de perfums forts; van seure educadament davant el seu hoste i, fent veure que la política els interessava, van començar a *fer preguntes*:

«Anton Pàvlovitx, què en penseu? Com acabarà la guerra?»

Anton Pàvlovitx va tossir, va pensar una mica i després, suaument, amb una veu seriosa i amable va respondre:

«Probablement amb pau».

«Sí, és clar... Però qui guanyarà? Els grecs o els turcs?».

«Em sembla que guanyaran els més forts».

«I qui us sembla que són, els més forts?», van preguntar totes alhora.

«Els qui mengin més bé i els més ben educats».

«Oh, que brillant!», va exclamar una d'elles.

«I quin bàndol us agrada més?»

Anton Pàvlovitx la va mirar amablement i va respondre amb un somriure mansoi:

«M'agrada la fruita ensucrada... i a vós?».

«Molt!», va exclamar la dama alegrement.

«Sobretot la que fan a Abrikossov», va afegir una altra contundentment. I la tercera, amb els ulls mig tancats, va afegir amb entusiasme:

«Fa tan bona olor».

I totes tres van començar a parlar encisades, tot revelant una gran erudició i coneixements subtils sobre el tema de la fruita ensucrada. Era evident que estaven contentes de no haver de forçar la ment ni de pretendre que els turcs i els grecs realment els interessaven, gent en qui fins aleshores ni tan sols no havien pensat.

Quan van marxar, ben contentes van prometre a Anton Pàvlovitx:

«Us enviarem fruita ensucrada».

«Us n'heu sortit meravellosament bé», vaig dir-li quan ja no hi eren.

Anton Pàvlovitx va riure i em va respondre:

«Tothom hauria de parlar la seva llengua».

En una altra ocasió, vaig trobar a casa seva un jove fiscal de la

corona molt espavilat. Era davant de Txékhov, movent els cabells rinxolats de banda a banda i parlant amb ganes:

«A la vostra història “El conspirador”, em vau posar davant un cas molt complex. Sí admeto que Denis Grigoriev és un criminal i fa les coses a consciència, aleshores, sense dubtar-ho, l’hem de tancar a la presó en interès de la comunitat. Però és un salvatge; no s’adona de la criminalitat dels seus actes. Em fa llàstima. Ara bé, suposem que el considero un home que actua sense enteniment i suposem que em rendeixo al meu sentiment de compassió, com puc garantir a la comunitat que Denis no tornarà a treure el cargol de les vies i provocarà un altre descarrilament? Aquesta és la qüestió. Què cal fer?».

Va callar, es va enretirar i va fixar una mirada inquisidora a la cara d’Anton Pàvlovitx. Duia un uniforme força nou i els botons li brillaven al pit amb la mateixa autoconfiança i estupidesa que els ulls a la cara bonica, neta i menuda de jove entusiasta en cerca de justícia.

«Si fos jutge», va dir Anton Pàvlovitx greument, «absoldria Denis.»

«En què us basaríeu?»

«Li diria: vós, Denis encara no heu madurat cap a un tipus de criminal deliberat; marxeu i madureu.»

L’advocat va començar a riure, però de sobte es va posar pomposament seriós i va dir:

«No, senyor, la qüestió que vós proposeu només pot ser contestada en l’interès de la comunitat, la vida i la propietat de la qual hem de defensar. Denis és un

salvatge, però també és un criminal; aquesta és la veritat».

«Us agraden els gramòfons?», va preguntar de sobte Anton Pàvlovitx amb una veu suau.

«Oh, sí, molt. Un invent increïble!», va respondre el jove, content.

«Jo no els suportó», va confessar Anton Pàvlovitx amb tristor.

«Per què?»

«Parlen i canten sense emoció. Tot sembla una caricatura... mort. Us agrada la fotografia?»

Va resultar que l’advocat era un amant apassionat de la fotografia; tot seguit va començar a parlar-ne amb entusiasme, sense mostrar cap interès, com Txékhov havia subtilment i certament observat, pel gramòfon, malgrat la seva admiració per aquell «invent increïble». I, una altra vegada, vaig poder observar com de dins d’aquell uniforme en sortia un homenet força divertit, els sentiments del qual encara eren els d’un cadell que surt a caçar.

Quan Anton Pàvlovitx se’n va acomiadar, va dir severament:

«Són com pedres al seient de la justícia i disposen del destí de la gent».

I després d’un silenci breu:

«Als fiscals de la corona els deu agradar molt pescar, sobretot peixos petits».

Tenia l’art de descobrir la banalitat i matisar-la arreu, un art que tan sols és possible en algú que exigeix molt de la vida i que prové del desig de veure els homes més simples, bells, harmònics. En ell la banalitat sempre va trobar un jutge exigent i desprietat.

Algú va comentar davant seu que l'editor d'una revista popular, que sempre enraonava sobre la necessitat d'estimar i de tenir compassió, sense cap motiu, va insultar un guarda de ferrocarril i que, gairebé sempre, actuava amb una crueltat extrema vers els seus subordinats.

«Bé», va dir Anton Pàvlovitx amb un somriure ombrívol, «oi que és un aristòcrata, un senyor culte? Va estudiar al seminari. El seu pare duia làpots¹ i ell, sabates de xarol...»

I en el seu to hi havia quelcom que va fer que de sobte el mot *aristòcrata* sonés trivial i ridícul.

«És un home molt dotat», va dir de cert periodista. «Sempre escriu tan noblement, humanament, insípidament. En públic insulta la seva dona. I a casa seva, les habitacions dels servents són tan humides que les criades sempre tenen reuma.»

«Que no us agrada N. N., Anton Pàvlovitx?»

«Sí, molt. És agradable», diu Anton Pàvlovitx, tossint. «Ho sap tot i llegeix molt. No m'ha tornat tres llibres que li vaig deixar. És despistat. Avui et dirà que ets meravellós i demà dirà a algú altre que enganyes els teus criats i que has robat els mitjons de seda del marit de la teva amant... aquells que són negres amb franges blaves.»

Algú es va queixar, davant seu, de l'espessor i l'avorriment de les seccions *serioses* de les gruixudes revistes mensuals.

«Però no els heu de llegir, aquests articles», va dir Anton Pàvlovitx. «És literatura d'amics,

escrita per als amics. Estan escrits per la senyora Vermella, Negra i Blanca. Un escriu un article; l'altre li respon; i el tercer reconcilia les contradiccions d'aquests dos. És com jugar al *whist* amb un maniquí. I ningú no té en compte si tot plegat interessa al lector.»

Una vegada una dama grassoneta, sana, bonica i ben vestida s'hi va acostar i va començar a parlar à *la Txékhov*:

«La vida és tan avorrida, Anton Pàvlovitx. Tot és tan gris: la gent, el mar, fins i tot les flors em semblen grises... I no tinc il·lusions... Em fa mal l'ànima... És com una malaltia.»

«És una malaltia», va dir Anton Pàvlovitx amb convicció, «és una malaltia; en llatí es diu *morbus imitatis*.»

Per sort la dama semblava que no sabia llatí, o potser ho feia veure.

«Els crítics són com mosques que no deixen que els cavalls llaurin», digué, amb un somriure savi. «El cavall treballa, tots els músculs tensats com les cordes d'un contrabaix, i una mosca se li posa al llom i li fa pessigolles i zumzeja. Ell ha de moure la pell i sacseja la cua. I per què zumzeja, la mosca? Amb prou feines ho sap ella mateixa; simplement perquè està inquieta i vol proclamar: "Mireu, jo també visc a la terra. Veieu, puc zumzejar, també, ho puc fer sobre qualsevol cosa". Durant vint-i-cinc anys he llegit crítiques de les meves històries i no recordo ni tan sols un comentari que tingués valor o un consell que valgués la pena. Tan sols una vegada Skabitxevski va escriure quelcom que em va impressionar: va dir que jo moriria en una cuneta, borratxo.»

¹ Calçat molt precari.

Gairebé sempre hi havia un somriure irònic en la seva mirada grisa però, de vegades, esdevenia freda, esmolada, dura; en aquests moments la seva veu suau, sincera, també es tornava més dura i aleshores passava que aquell home amable i modest, quan ho trobava necessari, es podia dreçar vigorosament contra una força hostil sense rendir-se.

Però de vegades, pensava jo, tenia vers la gent un sentiment de desesperació, gairebé de resignació freda i de desolació.

«Els russos són criatures estranyes», va dir una vegada. «Són com coladors; res no hi roman. Durant la seva joventut s'omplen amb avarícia de tot allò que troben, i després de trenta anys no hi queda res, tret de deixalles grises. Per tal de viure bé i humanament hom ha de treballar; treballar amb amor i fe. Però nosaltres no podem fer-ho. Un arquitecte, després d'haver construït un parell d'edificis decents, s'asseu a jugar a cartes, hi juga tota la vida, o l'acabem trobant darrere les escenes d'algun teatre. Un metge, si té una consulta, ja no s'interessa més en la ciència i tan sols llegeix *La revista de medicina*, i quan té quaranta anys pensa seriosament que totes les malalties tenen l'origen en els refredats. Mai no he conegut ni un funcionari que sabés en què consistia la seva feina: normalment seu a la metròpoli o la ciutat més important de la província, escriu papers i els envia a Zmiev o Smorgon perquè siguin executats. Ara bé, si aquests papers acaben impeding que algú de Zmiev o Smorgon tingui llibertat de moviments, al funcionari li importa tan poc com a un ateu les tortures de l'infern. Un advocat que s'hagi fet un renom a causa de bones defenses ja no es preocupa per la justícia i tan

sols defensa els drets de propietat, aposta a les curses, menja ostres, fa veure que és un expert de totes les arts. Un actor, després d'haver fet dos o tres papers força bé, ja no es preocupa d'aprendre el paper, es posa un barret de seda i es pensa que és un geni. Rússia és un país de gent insadollable i mandrosa: s'alimenten a pler de coses agradables; beuen, els agrada dormir durant el dia i, quan dormen, ronquen. Es casen per tal d'aconseguir que algú els cuidi la casa i tenen amants per tal d'estar ben considerats en societat. La seva psicologia és la d'un gos: quan els peguen, udolen fluixet i corren a la caseta; quan els acaronen, s'estiren panxa amunt amb les potes enlaire i mouen la cua.»

Aquestes paraules eren plenes de dolor i de rebuig fred. Ara bé, tot i aquest rebuig, sentia pena i, si davant seu abusaves d'algú, Anton Pàvlovitx el defensava a corre-cuita.

«Per què dieu això? És un home gran, té setanta anys.» O: «Però si encara és molt jove: és ximpleria i prou.»

I, quan parlava així, mai no li vaig veure un senyal d'aversion a la cara.

Quan som joves, la banalitat sembla que sigui divertida i irrellevant i prou, però de mica en mica ens poseeix; ens penetra al cervell i a la sang com si fos verí o fums asfixiants; ens tornem com un senyal vell i rovellat: hi ha alguna cosa pintada, però no sabem quina; no es pot esbrinar.

Anton Pàvlovitx, en les seves primeres històries, ja era capaç de revelar, en el mar fosc de la banalitat, un humor tràgic; hem de llegir les seves històries *humorístiques* amb atenció per adonar-nos de la

quantitat de coses cruels i fastigoses que, més enllà de les paraules i situacions còmiques, l'autor havia observat amb dolor i amagat.

Era ingènuament tímid; mai no hauria dit en veu alta i obertament a la gent: «Sigueu més decents»; esperava en va que ells mateixos s'adonessin de com de necessari era que esdevinguessin més decents. Odiava tot el que fos banal i groller, i va descriure les abominacions de la vida en el llenguatge noble d'un poeta, amb el somriure gentil d'un humorista. Darrere de la forma bella de les seves històries, la gent amb prou feines s'adonava dels significats interns, plens de retrets amargants.

El públic estimat, quan llegeix «La filla d'Albió», riu i gairebé no s'adona que en aquest relat el protagonista abominable es mofa d'una persona que està sola, aïllada de tot i de tothom. En cadascuna de les seves històries còmiques sento el batec tranquil i profund d'un cor humà i pur, el batec sense esperança i solidari vers la humanitat, que no sap respectar la dignitat humana, que es deixa portar sense resistència per la força, que viu com els peixos, que no creu en res més que en la necessitat d'empassar-se cada dia tanta sopa com pugui.

Ningú no va entendre tan clarament i exactament com Anton Txékhov la tragèdia de les trivialitats de la vida, ningú abans d'ell no va mostrar tan rigorosament el tedi, el panorama degradant i el caos llòbrec del dia a dia de l'existència burgesa.

El seu enemic era la banalitat; tota la vida la va combatre; la ridiculitzava, la dibuixava amb un llapis desapassionat de punta esmolada, i trobava la floridura de la banalitat fins i tot on, a primer cop d'ull, semblava que tot funcionava

força bé, còmodament, i fins i tot brillantment. I la banalitat es va revenjar d'ell per mitjà d'una broma cruel, perquè va fer que el seu cadàver, el cadàver d'un poeta, acabés dins d'una vagó que transportava ostres.

Aquest vagó, verd i brut, em sembla que representa el riure ample i triomfant de la banalitat vers el seu cansat enemic; i tots els «Records» en la premsa sensacionalista són mostres de dolor hipòcrita, darrere del qual sento l'alè fred i pudent de la banalitat, alegrant-se secretament de la mort del seu enemic.

Llegint les històries d'Anton Txékhov, hom se sent enmig d'un dia melangiós del final de la tardor, quan l'aire és transparent i el perfil d'arbres nus, cases estretes, gent grisa, és esmolat. Tot hi és estrany, abandonat, estàtic, sense esperança. L'horitzó, blau i buit, es fon amb el cel pàl·lid i el seu alè és terriblement fred sobre la terra que està coberta de fang glaçat. La ment de l'autor, com el sol de la tardor, il·lumina amb claredat despietada les carreteres monòtones, els carrers torts, les casetes escarransides en què gent minúscula i miserable s'ofeguen d'avorriment i de mandra, i les omplen amb un atrafegament inintel·ligible i somnolent. Aquí, amb angoixa, com un ratolí gris, surt disparada «L'estimada», la dona benvolguda, dòcil, que estima tan servilment, i que pot estimat tant. Li pots pegar i no gosarà aixecar la veu, l'esclava dòcil. I al seu costat hi ha l'Olga de *Les tres germanes*: ella també estima massa i se sotmet amb resignació als capricis de la dona dissoluta i banal de l'inútil del seu germà; la vida de les seves germanes se li esfondra davant ulls, plora i no pot ajudar ningú en res, i no té dins

seu gens de vida, paraula forta de protesta contra la banalitat.

I vet aquí Ranevskaya, la ploranera, i els altres propietaris de *L'hort dels cirerers*, egoistes com infants, amb la fluixesa de la senilitat. Van deixar escapar el millor moment per morir; ploreu, no veuen res del que passa al seu voltant, no entenen res, són paràsits sense poder reenganxar-se a la vida. El petit estudiant desgraciat, Trofimov, parla eloqüentment de la necessitat de treballar —i no fa res més que passar-s'ho bé, mort d'avorriment, fent mofa de Varya, que treballa sense parar pel bé dels mandrosos.

Vershinin somia sobre com d'agradable serà la vida d'aquí a tres-cents anys, i viu sense adonar-se que tot al seu voltant cau en ruïnes davant els seus ulls; Solyony, està a punt de matar el pobre baró Tosenbach, de tan avorrit com està i de tan ximple com és.

Hi ha una fila molt llarga d'homes i de dones, esclaus d'amor, d'estúpidesa i d'avorriment, de les seves ambicions ; vet aquí els esclaus de la por fosca de la vida, una vida que omplen amb paraules incoherents sobre el futur perquè senten que en el present no hi ha lloc per a ells.

A moments, d'enmig d'aquesta massa grisa, hom sent el soroll d'un tret: Ivanov o Trieplev ha suposat què havia de fer, i ha mort.

Molts d'ells tenen somnis bonics sobre com d'agradable serà la vida d'aquí a dos-cents anys, però resulta que cap d'ells no es pregunta qui farà que la vida sigui així, si tan sols somiem.

Davant d'aquesta munió de gent depriment i grisa hi passa un gran home, savi i observador; es mira tots els habitants monòtons del seu país, i, amb un somriure trist, amb un to de retret suau però profund, amb angoixa al rostre i al cor, i amb una veu bonica i sincera, els diu:

«Viviu malament, amics meus. Viure així és vergonyós».

MAKSIM GORKI (1868-1936) és la figura més destacada d'entre els fundadors del realisme soviètic aplicat a la literatura. Es va implicar políticament en la revolució i l'any 1932, després d'un llarg exili, va tornar al seu país sota l'aixopluc de Stalin. En català en podem llegir *Caminant pel món* (2005), *Les meves universitats* (2005), *La mare* (2004) i *Els vagabunds* (1985).



L'art de Txékhov

KONSTANTÍN STANISLAVSKI

El poder poètic de les obres de Txékhov no es manifesta en una primera lectura. Després d'haver-les llegit, ens diem: «Està bé, però no és res de l'altre món.» No hi ha res que ens deixi bocabadats d'admiració. Tot hi és com hauria de ser. Familiar, versemblant, res de nou...

De vegades, la primera lectura d'aquestes obres és, fins i tot, decebedora. Sentim que no tenim gaire cosa a dir-ne. L'argument? El tema? Es poden explicar amb quatre paraules. El paper dels actors? N'hi ha molts de bons, però cap no crida

prou l'atenció com per a engrescar un actor ambiciós.

Tanmateix, quan ens fixem en algunes frases i escenes, sentim que volem pensar-hi més i més temps. Mentalment, repassem altres frases i escenes i l'obra sencera. Volem rellegir-la i aleshores és quan ens adonem de les profunditats que amaguen sota la superfície...

Txékhov és inabastable perquè, malgrat la vida quotidiana que sembla que descriu en les seves obres, realment no parla pas d'allò accidental i específic, sinó, contínuament, d'allò Humà, amb una

hac majúscula. Aquest és el seu *leitmotif* principal.

Les seves obres són plenes d'acció, no pas pel que fa a la capa externa sinó al desenvolupament intern. És justament en la inactivitat dels personatges on s'amaga una activitat interior complexa.

Els efectes dramàtics de Txékhov són molt variats i sovint els emprà inconscientment. De vegades és impressionista, a voltes simbolista; és *realista* quan cal i, de tant en tant, gairebé *naturalista*.

Una mirada superficial només s'adonaria del traç lleuger que Txékhov fa de les línies externes de l'argument, de la seva voluntat de representar la vida quotidiana, els detalls minúsculs de l'existència ordinària. Certament, és el que fa, però perquè ho necessita com a contrast per a activar l'ideal que sempre té present al cap i que anhela i desitja contínuament.

En les seves obres dramàtiques, Txékhov assoleix un domini igual sobre la veritat interna i externa. Per mitjà de l'art d'un mestre genuí, sap com destruir, alhora, la falsedat externa i la interna de la representació teatral, i ens

ofereix la veritat bella, artística i autèntica... Cerca aquesta veritat en els estats d'ànim més íntims, en els racons més secrets del cor humà. És una veritat que ens commou perquè no l'esperem, perquè té lligams misteriosos amb un passat que hem oblidat, per l'inexplicable coneixement previ respecte del futur, per aquella lògica peculiar d'experiència viva que desconcerta el sentit comú, que sembla que faci mofa o fins i tot manipuli maliciosament els ésser humans, de vegades deixant-los perplexos del tot i a voltes fent-los riure.

Tots els qui mirin d'actuar, de *fer veure* quan intervinguin en les obres de Txékhov cometen un error ben trist. Cal formar part de les seves obres, les hem de viure, endinsar-nos-hi del tot, i seguir les artèries profundament enterrades, a través de les quals, des del cor, flueixen les emocions i la sang.

Aquests estats d'ànim i emocions subtils que Txékhov transmet per mitjà del seu art estan amarats de la poesia eterna de la vida russa. A nosaltres ens són molt familiars i precioses; tenen una fasciació inexpressable, i per això caiem tan decididament sota el seu encant.

KONSTANTÍN STANISLAVSKI (1863-1938), actor i director de teatre. El seu nom real era Konstantín Sergejevič Aleksejev. Fou cofundador del Teatre Artístic de Moscou, on va poder posar en pràctica una concepció de la representació teatral allunyada de l'afectació i centrada en el naturalisme i l'autoanàlisi. Va basar el seu repertori en obres de Txékhov i Ibsen. Va teoritzar les seves experiències teatral en diversos assajos. En català no podem llegir-ne res.

La dama del gosset

VLADÍMIR NABÓKOV

Txékhov entra al relat «La dama del gosset» sense trucar a la porta. Sense marrades. Tot just en el primer paràgraf ja ens en presenta el personatge principal: una dona jove i rossa que passeja amb el seu lulú blanc pel moll de Jalta, una ciutat d'estiueig a Crimea, al mar Negre. El personatge masculí, Gúrov, també apareix de seguida. La descripció de la seva esposa, que és amb els fills a Moscou, és vívida: una constitució ferma, unes celles negres i espesses, i la manera que té de referir-se a si mateixa com «una persona d'idees». Hom observa la màgia de les nimietats que l'autor recull: la manera com la muller no sap pronunciar una lletra concreta i com es dirigeix al seu marit per mitjà de la forma més llarga i completa del seu nom. Dos trets que, combinats amb la dignitat extraordinària del seu rostre cellut i la seva presència tibada, componen exactament la impressió necessària. Una dona sorruda amb les fortes idees feministes i socials de l'època, però que el marit en el fons troba curta, avorrida i sense cap mena de gràcia. Tot plegat insinua la transició natural cap a les infidelitats constants de Gúrov i a la seva actitud general vers les dones: «una raça inferior» segons ell; tot i que sense aquesta raça inferior no podria viure. Txékhov suggereix que aquests festejos no són tan lleugers com els del París de Maupassant. És inevitable que sorgeixin complicacions i problemes amb aquesta gent indecisa de Moscou, que són lents a l'hora de decidir-se a caminar i que s'emboliquen en problemes tediosos un cop s'hi posen.

A continuació, amb el mateix mètode d'atac pulcre i directe, per mitjà de la fórmula d'enllaç «així que»,¹ tornem a la dama del gosset. Tota ella, fins i tot el pentinat, fa que Gúrov es pensi que està avorrida. L'esperit d'aventura —tot i que ell s'adona perfectament que la seva actitud vers una dona solitària en una ciutat costanera elegant es basa en històries vulgars, generalment falses— l'empeny a dirigir-se al gosset, que esdevé el lligam entre tots dos. Són en un restaurant.

«Va cridar tendrament el gosset i quan l'animal se li va acostar el va acaronar. La bestiola va rondinar i Gúrov el va tornar a acaronar.

La dama el va mirar i tot seguit va acalar els ulls.

—No mossega —va dir, i es va enrojolar.

¹ En la traducció catalana continguda a *L'estepa i altres narracions*, aquesta fórmula d'enllaç no hi apareix. (N. del t.)

—Que li puc donar un os? —va preguntar Gúrov, i quan ella va fer que sí amb el cap, ell continuà—: Fa molt de temps que sou a Jalta?

—Cinc dies.»

Parlen. L'autor ja ha insinuat que Gúrov treu l'enginy quan es troba en companyia d'alguna dona; i en comptes de fer que el lector s'ho imagini (ja coneixeu el vell mètode de descriure la conversa com a «brillant» sense donar-ne cap mena d'exemple), Txékhov fa que les bromes de Gúrov siguin realment atractives i seductores. «Ara tothom diu que aquí és avorrit. Els provincians que viuen a... [aquí Txékhov fa una llista acurada de ciutats provincials] no diuen pas que allò és avorrit, però quan arriben aquí només saben dir "Oh, que és trist, això! Uf, quina polseguera que hi ha!". Com si vinguessin de Granada!» (un nom especialment suggeridor en l'imaginari rus). La resta de la conversa, de la qual hem mostrat un exemple ben il·lustratiu, ens arriba indirectament. Ara és quan ens arriba el primer senyal de la manera com Txékhov suggereix un ambient concret per mitjà de detalls molt concrets de la natura: «L'aigua tenia un to lilós, suau, i la lluna hi escampava unes ratxes daurades»; qualsevol que hagi viscut a Jalta sap fins a quin punt aquesta frase implica la sensació de trobar-nos-hi en un vespre d'estiu. Aquest primer moviment de la història acaba amb Gúrov sol a la seva habitació d'hotel, pensant en la dama mentre se'n va a dormir i imaginant el seu coll delicat i fràgil i els ulls bonics i grisos. Cal remarcar que és justament ara que Txékhov, per mitjà de la imaginació del protagonista, ens dona una forma definida i visible de la dama, uns trets que encaixen perfectament amb les seves maneres desganades i l'expressió d'avorriment que ja coneixem.



«Quan es va colgar, va recordar que ella li havia contat els seus somnis d'estudiant; havia anat a l'institut fins feia ben poc, com ara la seva filla. També recordà com era de desconfiada, el seu somriure tímid i el seu capteniment, la seva manera de parlar amb un estrany. Devia ser la primera vegada que estava sola, que algú la mirava amb curiositat i interès, la primera vegada que li semblava endevinar intencions secretes en les paraules de la gent... Va recordar aquell coll esvelt i delicat, aquells ulls grisos captivadors.

“Però hi ha quelcom que fa llàstima, en aquesta dona”, va pensar, i es va quedar adormit.»

El moviment següent (cadascun dels breus capítols o moviments de què es compon la història no va més enllà de quatre o cinc pàgines), comença una setmana després. Gúrov és al pavelló i ofereix xarop amb aigua i un gelat a la dama. Fa molta calor i bufa un vent que arremolina la pols. Després, al vespre, quan la ventada afluixa, van al moll per veure com arriba el vapor. «Va perdre els impertinents entre la gentada», observa Txékhov concisament, i això, pronunciat d'aquesta manera tan casual, sense cap mena d'influència directa en la història —una frase dita de passada i prou—, d'alguna manera encaixa amb el patetisme desvalgut a què ja hem al·ludit.

Després, a l'habitació d'hotel de la dama, la seva malaptesa i angulositat tendra són descrites delicadament. S'han fet amants. Ella seu ara, la cabellera li cau a banda i banda de la cara, i té l'actitud abatuda d'una pecadora d'un quadre d'antic.

A la taula hi ha síndria. Gúrov en talla un tros i comença a menjar-se'l sense pressa. Aquest toc realista és un procediment típic de Txékhov. Ella li explica coses de la seva vida a la ciutat remota d'on prové i Gúrov s'avorreix una mica davant la ingenuïtat, confusió i llàgrimes de la dona. És ara que ens assabentem del nom del marit: Von Dideritz, segurament d'origen alemany.

Passegen per Jalta enmig de la boira del matí. «A Oreanda s'assegueren en un lloc no gaire lluny de l'església, de cara al mar. Jalta tot just es destriava enmig de la calitja matinal; dalt a les muntanyes hi havia uns núvols blancs, immòbils. Tot estava en calma; les cigales cantaven als arbres i allà on eren ells dos els arribava la remor cavernosa, monòtona, de les ones, que parlaven de pau, del son etern que ens espera. Devien remorejar igual quan Jalta i Oreanda encara no existien, i així se senten ara, i se sentiran amb la mateixa monotonia quan nosaltres ja no hi serem. I en aquella constància, en aquella indiferència absoluta envers la vida i la mort de cadascun de nosaltres, s'amaga, ben segur, la garantia de la nostra salvació eterna, del moviment incessant de la vida en el món cap a la perfecció. Assegut a la vora d'una dona jove, que a la claror de l'alba era tan encisadora, acaronada i idealitzada per aquell panorama màgic —la mar, les muntanyes, els núvols, el cel espaiós—,

Gúrov pensava que, ben mirat, tot és meravellós en aquest món; tot, tret del que pensem o fem quan oblidem la nostra dignitat humana i els designis elevats de la nostra existència.»

«Un home, probablement un guarda, va passar prop d'ells, els va mirar i va continuar el seu camí. I també aquest detall els semblava misteriós, ple d'encís. Després varen veure un vapor que venia de Teodòsia, els llums del qual es confonien amb la claror de l'alba.

—Hi ha gotes de rosada sobre l'herba —va dir Anna Serguéievna després d'un silenci.

—Sí. Ja és hora de tornar.»

Passen uns quants dies i ella ha de tornar a la seva ciutat.

«Cal que vagi cap el nord —va pensar Gúrov tot allunyant-se de l'andana—. Sí, ja n'és ben bé l'hora.» I el capítol acaba aquí.

El tercer moviment ens submergeix directament en la vida de Gúrov a Moscou. La riquesa d'un hivern rus alegre, assumptes familiars, els sopars als clubs i restaurants, tot això ens és suggerit de manera vívida i ràpida. Després Txékhov dedica tota una pàgina a un fet que Gúrov considera ben estrany: no pot oblidar la dama del gosset. Gúrov té molts amics, però la necessitat curiosa que l'empeny a parlar de la seva aventura no troba sortida. Quan es refereix d'una manera general a l'amor i a les dones, ningú no endevina què vol dir, i només la seva esposa mou les celles fosques i diu: «Prou; el paper de fatu no fa per a tu».

I ara arriba allò que en les històries tranquil·les de Txékhov podríem anomenar el clímax. Hi ha coses que la gent corrent anomena afers amorosos i d'altres que anomena prosa, tot i que ambdós aspectes alimenten la poesia de l'artista. Aquest contrast ja ens ha estat suggerit amb el tall de síndria que Gúrov es cruspeix a l'habitació de l'hotel de Jalta: en un moment de gran romanticisme, ens el trobem arrepatat i endrapant. Aquest contrast té una continuació bella quan, finalment, Gúrov confessa a un amic, tard a la nit, mentre surten del club: «Si sabéssiu quina dona tan encisadora vaig conèixer a Jalta!». L'amic, un funcionari buròcrata, puja al trineu, els cavalls comencen a avançar, i de sobte es tomba i crida Gúrov. «Què hi ha?», pregunta aquest, esperant evidentment una reacció a allò que acaba de dir. «Teníeu raó: el peix del club feia tuf.»

Aquesta escena fa de transició natural vers la descripció del nou estat d'ànim de Gúrov, la seva sensació que viu entre salvatges que tan sols es preocupen per jugar a cartes i menjar. La família, el banc, el curs de la seva existència, tot li sembla fútil, avorrit i absurd. Al voltant de Nadal, diu a la seva dona que se'n va a

Sant Petersburg per qüestions de feina, tot i que, de fet, es dirigeix a la ciutat remota del Volga on viu la dama.

En els vells temps en què a Rússia va florir la mania pel problema cívic, els crítics de Txékhov estaven indignats amb la seva manera de descriure el que ells consideraven fets trivials i innecessaris i li retreien que no examinés amb detall i resolgués els problemes del matrimoni burgès. Perquè tan bon punt Gúrov arriba, ben d'hora al matí, a aquella ciutat i s'instal·la a la cambra més bona de l'hotel local, Txékhov, en comptes de descriure'n l'estat d'ànim o d'intensificar-ne la difícil posició moral, ofereix art en la màxima expressió de la paraula: observa la catifa grisa i el tinter, també gris i polsegós, amb el dibuix d'un genet sense cap que agita un barret. Res més: no és res, però ho és tot pel que fa a la literatura de debò. Un detall en la mateixa línia és la transformació fonètica que el porter de l'hotel imposa al cognom alemany Von Dideritz. Un cop sap l'adreça de la casa, Gúrov s'hi dirigeix i l'observa. Al davant hi ha una tanca grisa i llarga, clavetejada. Una tanca ineludible, es diu Gúrov a si mateix, i aquí obtenim la darrera nota en el ritme de tristesa i grisor que ja ens han suggerit la catifa, el tinter i l'accent il·lustrat del porter. Els petits girs inesperats i la subtileza dels tocs és el que situa Txékhov, per sobre de tots els escriptors russos, al nivell de Gógol i Tolstoi.

Després d'una estona veu un vella criada que surt amb el gosset que ja coneix. Vol cridar-lo (a causa d'una mena de reflex condicionat), però de sobte el cor li comença a bategar ràpidament i, enmig de l'excitació, no és capaç de recordar el nom del gosset: un altre toc deliciós. Més endavant, decideix d'anar al teatre local, on per primera vegada es representa l'opereta *La geisha*. En seixanta paraules, Txékhov pinta un retrat complet d'un teatre provincial, sense oblidar el governador, amagat modestament en la seva llotja darrere d'una cortina de vellut i del qual només es veuen les mans. Aleshores apareix la dama. Gúrov s'adona ben clarament que ara no hi ha ningú al món que li sigui tan proper, estimat i important que aquesta dona dèbil, perduda enmig d'un públic provincià, una dona corrent, amb uns impertinents vulgars a la mà. Es fixa en el marit i recorda que ella l'havia qualificat de lacai; de fet és el que sembla.

Tot seguit tenim una escena especialment reeixida en què Gúrov aconsegueix parlar amb Anna, i aleshores comencen un passeig embogit per tot d'escalas i passadissos, amunt i avall, entre gent que duu tota mena d'uniformes d'oficials de províncies. Txékhov tampoc no s'oblida que «En el pis de dalt dos estudiants fumaven tot mirant cap avall».

«—Cal que us n'aneu —va dir Anna Serguéievna en veu baixa—, em sentiú Dmitri Dmítrix? Vindré a veure-us a Moscou. No he estat mai feliç, i ara encara soc més malaurada... Mai, mai no podré ser feliç!... No em feu patir més. Us juro que vindré a Moscou. Però ara cal que ens separem. Estimat Gúrov, no hi ha altre remei.»

«Li va estrènyer la mà i va començar a baixar l'escala a corre-cuita girant-se de tant en tant. Els seus ulls deien clarament que se sentia molt desgraciada. Gúrov va esperar una mica més i va escoltar fins que ja no se sentiren passes; llavors anà a buscar el seu abric i sortí del teatre.»

En el quart i darrer capítol ens endinsem en les seves trobades secretes a Moscou. Tan bon punt ella hi arriba, envia un missatger amb una gorra vermella a Gúrov. Un matí ell va a l'hotel a veure-la i, de passada, acompanya la seva filla a l'escola. Uns borrallons molt grossos cauen lentament.

El termòmetre, diu Gúrov a la seva filla, marca uns quants graus sobre zero (de fet, dos graus), però tot i això neva. Li explica que aquesta calor només afecta la superfície de la Terra, mentre que en capes superiors de l'atmosfera la temperatura és força diferent.

I mentre parla i camina, continua pensant que mai ningú no sabrà res d'aquestes trobades secretes. El que el sobta és que tot el que és fals en la seva vida, el banc, el club, les converses, les obligacions socials, tot això s'esdevé obertament, mentre que el que és real i interessant ha de romandre amagat.

«Tenia dues vides: una de franca, oberta, vista i coneguda de tothom qui volgués; una vida, però, amb una franquesa relativa i amb una també relativa falsedat, una vida igual a la de tots els seus amics i coneguts; i una altra que passava en secret. Per unes circumstàncies alienes potser accidentals, resultava que tot el que hi havia en ell de veritable, de valuós, de sincer, tot allò que conformava el seu cor, tot romania ocult a l'altra gent; i, en canvi, tot el que era fals, l'estoig on solia amagar-se per ocultar la veritat —com per exemple el seu treball al banc, les discussions al club, allò de la “raça inferior”, les festes i aniversaris on assistia amb la seva muller—, estava a la vista de tothom. I jutjava els altres segons ell mateix: no creia el que veia i sempre pensava que tota la gent vivia la seva vida veritable en secret, sota la capa de la nit. La personalitat romania ignorada, amagada, i potser per això l'home civilitzat té sempre tant d'interès que li sigui respectada.»

L'escena final és plena del patetisme que se suggereix des de bon començament. Es troben, ella plora, senten que són la parella més unida del món, els amics més tendres, i ell s'adona que té uns quants cabells grisos i sap que tan sols la mort acabarà amb el seu amor.

«Aquelles espatlles sota les seves mans eren joves, plenes de vida, càlides, i tremolaven. Va sentir llàstima d'aquella vida encara tan jove, tan encisadora, però que segurament ja no era lluny del marciment, com la seva pròpia. Per què l'estimava ella tant? Als ulls de les dones, Gúrov sempre havia semblat diferent del que era; les dones l'estimaven no pas a ell, sinó l'home que havien buscat tota la vida; i, després, en adonar-se de la realitat, tanmateix el continuaven estimant. I,

no obstant això, cap dona no havia estat feliç amb ell. El temps passava, havia fet amistat amb elles, havia viscut amb algunes, se n'havia separat, però no les havia estimat mai. Era un altre sentiment, però no era amor. I heus aquí que ara, quan els cabells se li començaven a tornar blancs, ara s'havia enamorat per primera vegada.»

Parlen, discuteixen sobre la seva situació, sobre com desempallegar-se de la necessitat d'aquest secretisme sòrdid, sobre com estar sempre junts. No troben cap solució i de la manera típica en Txékhov el conte s'esvaeix sense cap punt final definitiu sinó amb el moviment natural de la vida.

«I semblava que en pocs moments, tot se solucionaria i començaria una vida nova i esplèndida per a ells. Però tots dos veien que encara haurien de fer un camí llarg i que el bocí més difícil i dolorós tot just havia començat.»

Aquesta història meravellosa d'una quinzena de pàgines trenca totes les normes tradicionals sobre com explicar un conte. No hi ha conflicte, ni clímax, ni cap punt al final. I és una de les històries més grans de tots els temps.

Ara esmentarem els diferents elements que són típics d'aquest i d'altres relats de Txékhov.

Primer: es narra la història de la manera més natural possible, no pas al costat de la llar de foc després d'haver sopat, com passa amb Turguénev o Maupassant, sinó de la manera com una persona narra a una altra els fets més importants de la seva vida, de mica en mica però sense interrupcions, en una veu lleugerament apagada.

Segon: una caracterització exacta i rica s'aconsegueix a partir de la selecció curosa i la distribució atenta de trets diminuts però sorprenents, amb un rebuig absolut per la descripció sostinguda, la repetició, i l'èmfasi fort dels autors corrents. En les descripcions hom escull un detall que il·lumina la resta.

Tercer: no hi ha cap mena de moral ni missatge especials. Compareu això amb algunes històries de Gorki o de Thomas Mann.

Quart: la història es basa en un sistema d'ones, en les tonalitats d'algun estat d'ànim. Si en el món de Gorki, les molècules que el formen són matèria, aquí, a Txékhov, en canvi tenim un món d'ones, en comptes de partícules de matèria, que, per cert, és més a prop de la comprensió científica moderna de l'univers.

Cinquè: el contrast entre poesia i prosa que arreu resta remarcat amb tanta lucidesa i humor és, a llarg termini, un contrast per als protagonistes i prou; de fet, sentim, i això torna a ser típic del geni autèntic, que per a Txékhov allò elevat i allò

baix són el mateix, que el tall de síndria i el mar lila, i les mans del governador, són punts essencials de la «bellesa més compassió» del món.

Sisè: la història, de fet, no acaba, perquè mentre la gent és viva, no hi ha cap mena de conclusió possible i definida dels seus problemes, esperances o somnis.

Setè: el narrador sembla que s'esforça per al·ludir a minúcies, cadascuna de les quals en un altre tipus de relat serien senyals que denotarien un gir de l'acció: per exemple, els dos nois del teatre podrien ser uns tafaners i escampar rumors, o el tinter significaria una carta que canviaria el curs de la història; però com que aquestes minúcies no tenen contingut, són bàsiques per donar una sensació de realisme a aquest relat.

VLADIMIR NABÓKOV (Sant Petersburg, 1899 – Montreux, 1977) escriptor i entomòleg rus. Quan va esclatar la revolució, la seva família va marxar de Rússia. L'any 1922, es va graduar a Cambridge. Més tard, es va establir a Berlín, fins que l'any 1940 va emigrar als EUA. És per això que va escriure el gran gruix de la seva obra literària en anglès. Durant onze anys fou professor de Literatura russa a la Universitat de Cornell. La seva obra narrativa té un caràcter irònic molt fort que, sovint, tendeix a la paradoxa. Va escriure, també, crítica literària i va traduir Puixkin i Lèrmontov. En català en podem llegir *Foc pàl·lid* (2014), *Pnin* (2013), *L'original de Laura* (2010), *Lolita* (2009), *L'encantador* (2009), *Parla memòria* (2000) i *Ada o l'ardor* (1996).

La bellesa de la no-ficció de Txékhov

AKHIL SHARMA

La millor obra periodística del segle XIX és *Ostrov Sakhalin* («L'illa de Sakhalin»), un reportatge extens que Anton Txékhov va escriure sobre les condicions penitenciàries a Sibèria. El fet que tan poca gent conegui aquest llibre i que els crítics occidentals (tret d'alguns russos) el considerin una obra menor en comptes d'una obra mestra —inferior als diaris d'Alexander Herzen, per exemple— s'explica, en part, per la creença generalitzada que sosté que el periodisme no és literatura. Ara bé, encara té més a veure amb les mentides que Txékhov mateix va dir per poder accedir a la colònia penitenciària.

L'any 1889, Txékhov va començar a preparar el viatge a Sibèria. Feia poc que el seu germà havia mort de tuberculosi, que li havien comunicat que ell també tenia aquesta malaltia i que podria morir-ne. Com que Txékhov volia aconseguir el permís per fer aquest viatge —que havia de durar tres mesos—, va acabar dient mentides diferents a força gent. A alguns els va anunciar que estava fent una tesi acadèmica per completar els estudis universitaris de medicina. A d'altres, els va explicar que volia dur a terme una simple enquesta sobre la població d'aquella zona. Aquesta segona mentida, combinada amb la primera, és el motiu pel qual «L'illa de Sakhalin» ha acabat essent considerada sovint —erròniament— com un estudi d'antropologia mèdica, en comptes del que és: periodisme d'investigació. Txékhov ho explica:

«Per tal de visitar tant com fos possible totes les zones habitades i de familiaritzar-me amb la vida de la majoria dels desterrats, vaig recórrer a un recurs que em va semblar l'única solució: vaig decidir de fer un cens. Quan visitava un assentament, en recorria totes les barraques i en registrava els habitants: els membres de cada família, els arrendataris i els treballadors. Per facilitar-me la feina i estalviar-me temps, em van oferir, molt amablement, uns ajudants, però com que el meu objectiu principal amb el cens no eren els resultats sinó les impressions que rebia mentre el completava, gairebé mai no vaig haver de menester l'ajut de ningú.»

«L'illa de Sakhalin» es va publicar com una sèrie de nou articles en un diari. En aquell moment, es va considerar que era periodisme d'investigació. Avui dia —a causa de la desmemòria que impera al nostre món i també al fet que a la bibliografia de Txékhov no hi ha res que s'assembli a «L'illa de Sakhalin»— els crítics no saben com estudiar aquesta obra i l'analitzen, sovint, a través de les mentides que Txékhov va explicar-ne.

El motiu pel qual «L'illa de Sakhalin» és la millor obra periodística del segle XIX és que, a diferència d'altres grans obres del mateix gènere d'aquella època (per exemple els reportatges de la Guerra de Crimea), no ha envellit. Això té dues explicacions: una és tècnica i l'altra té a veure amb la sensibilitat que desprèn.

Els nou articles que van acabar conformant «L'illa de Sakhalin» són tots tan extensos que permeten que Txékhov hi construeixi personatges i marcs narratius. A més, els articles de Txékhov se centren, sobretot, en l'observació detallada de la gent que coneix a la colònia. El contingut del llibre inclou força informació, però dona rellevància, sobretot, a la manera com viuen els éssers humans d'aquesta zona. En el cas de Txékhov —a diferència de molts contemporanis seus—, aquesta observació del comportament humà no estava sotmesa a l'autocensura. Txékhov pretén escriure sobre tot i, a més, analitza el que veu amb la seva famosa compassió. Aquest és un tret que va anar desenvolupant durant tota la seva obra i que va acabar sent una característica típica del seu estil. Aquí en tenim un exemple:

«Em van dir que fa temps hi havia hagut bancs al llarg del camí que duu fins al far, però que els van haver de treure perquè, mentre passejaven, els convictes i exiliats hi havien escrit i gravat, amb ganivets, grolleries i tota mena de d'obscenitats. En llibertat, aquesta *literatura mural* té molts seguidors, però servint una pena, el cinisme depassa tots els límits i no hi ha res que s'hi pugui comparar. Aquí els bancs, les parets dels patis i fins i tot les cartes d'amor són repugnants. És sorprenent que un home sigui capaç d'escriure i de gravar un seguit d'abominacions en un banc i alhora se senti perdut, abandonat i profundament infeliç.»

Quan llegeixo coses com aquesta, em quedo bocabadat. Com que els éssers humans hem estat, som, i serem sempre iguals, llegim «L'illa de Sakhalin» i sentim que descriu fets que s'esdevenen ara mateix. Cada vegada que m'apropo a

aquest llibre, em sento captivat per moments com el següent:

«A continuació ve Vtoraya Pad, on hi ha sis conjunts de granges. Aquí, una dona gran que es diu Ulyana viu amb un vell pagès desterrat i pròsper. Fa molt de temps, la dona va matar el seu nadó i el va enterrar; al judici, va dir que no l'havia matat, que l'havia enterrat viu. Es va pensar que d'aquesta manera seria més probable que l'absolguessin. La van condemnar a vint anys. Quan m'ho explicava, Ulyana plorava amargament però, aleshores, es va eixugar els ulls i em va preguntar: "Que em voldríeu comprar un trosset ben maco de col en escabetx?"»

Llegint això, sento que la Senyora Ulyana encara viu; que Txékhov encara és a la seva cabana, inclinat i escoltant-se-la. En aquest fragment regna una sensació com la que impregna la gran literatura: la de donar testimoni.

Molts crítics llegeixen «L'illa de Sakhalin» com una font de textos per analitzar obres posteriors de Txékhov, sobretot narracions que tracten de la presó i l'exili. És una actitud que amaga el fet que aquest llibre és una obra única. D'aquesta obra, el que em sorprèn més és com de diferent és l'estil del Txékhov autor de ficció del de no-ficció. Tradicionalment, la seva narrativa ha estat descrita com a impressionista, tot i que el significat exacte d'aquest terme normalment no s'explica. A l'inici de «Un cas mèdic» tenim un exemple de la seva tècnica:

«Un professor va rebre un telegrama de la fàbrica de Lialikov en què li demanaven que s'hi dirigís a corre-cuita. La filla d'una tal senyora Lialikov —pel que semblava, la propietària de la fàbrica— estava

malalta. Del telegrama, llarg i avorrit, no se n'entenia res més. El professor no hi va anar ell mateix: hi va enviar el seu ajudant, Korolev.

Havia d'anar dues estacions més enllà de Moscou i, després, fer gairebé cinc quilòmetres en carro. Van enviar una *troika* a l'estació per recollir Korolev; el conductor duia un barret amb una ploma de paó i totes les preguntes les responia amb un crit fort i militar: «No, senyor!», o «Sí, senyor!».

El subjecte del principi del segon paràgraf confon. A qui es refereix? És el professor que al principi rep el telegrama? Aquest és un dels mètodes gramaticals que Txékhov emprà per empènyer el lector a la superfície de la narració i fer que la història romanguí misteriosa, amb flaixos dispersos de claror.

A continuació tenim un altre exemple de confusió gramatical. En aquest cas prové de «Gusev», una narració sobre un mariner malalt i una de les primeres històries que Txékhov va escriure després de tornar de Sibèria:

«Ell dorm durant dos dies i al tercer dos mariners venen de la coberta i el traslladen fora de la infermeria. L'emboliquen amb un llençol i, per baixar-lo, posen dues barres de ferro als costats. D'aquesta manera sembla una pastanaga o un rave negre, ample de cap i estret de peus... Abans que es pongui el sol el treuen de coberta i el posen en un tauló; recolzen un extrem del tauló a la barra i l'altre en una caixa que han situat sobre d'un tamboret. Soldats de civil i la tripulació del vaixell s'han tret el barret i l'envolten.»

Cap al final del segon paràgraf comencem a ser conscients que aquest «ell» que dorm és mort.

A «L'illa de Sakhalin» no hi ha misteris gramaticals. És una obra que sempre es manté lúcida. Per comprovar fins a quin punt és més llegible que la ficció de Txékhov, comparem dues descripcions dels patis d'uns edificis.

Aquesta és la de «L'illa de Sakhalin»:

«Vaig visitar la presó d'Alexandrovska poc després d'arribar. És un pati molt gros i quadrangular tancat per sis barracons que semblen casernes, separats per una tanca. La porta sempre és oberta i hi ha un vigilant que la recorre. El pati és net com una patena: no hi ha pedres, ni escombraries, ni brossa, ni bassals d'aigua bruta. Aquesta netedat exemplar fa una bona impressió.»

Ara, la del començament de la història «El pavelló número 6»:

«Al pati de l'hospital hi ha un petit annex voltat per un bosc de malesa, ortigues i canyes. El sostre ple de rovell, la xemeneia mig esbucada, els esglaons de l'entrada podrits i plens d'herba, i només ombres de l'estucat. La façana de davant mira cap a l'hospital i la de darrere dona al camp, del qual la separa una tanca grisa clavetejada. Els claus, amb les puntes cap amunt, la tanca i el casalot tenen l'aire humiliat i maleït que a casa nostra només veiem en els edificis dels hospitals i de les presons.»

Mentre que el paràgraf de «L'illa de Sakhalin» descriu el pati establint-ne les mides i la forma i després explica com està poblat, el fragment d'«El pavelló número 6» no ens explica com és el pati de

l'hospital, o què vol dir «petit», o com és un «annex», o com hauriem d'interpretar «un bosc», i hem de fer la feina de transformar els noms de les plantes en objectes. El conjunt d'imatges següent —el sostre rovellat, la xemeneia mig esbucada, els esglaons podrits i coberts d'herba— generen més preguntes que no pas en contesten. Per exemple, el sostre és llis o inclinat? Quin aspecte té una xemeneia mig esbucada? L'herba creix als esglaons de fusta o al voltant?

A partir d'aquestes diferències estilístiques entre la ficció i la no-ficció de Txèkhov m'adono que aconseguir un estil propi escrivint ficció té molt mèrit. Això no vol pas dir que la no-ficció sigui menys valuosa, o que sigui un text que tan sols pugui funcionar com a font i prou. Fins i tot quan una imatge prové directament de la no-ficció i la passem a la ficció, el seu significat canvia fonamentalment. «L'illa de Sakhalin» és plena d'imatges de naturalesa i d'eternitat. Aquestes imatges marquen uniformement l'erosió de l'esperança:

«Vaig sortir cap al riu Arkai per primera vegada a les 8 del matí del 31 de juliol. La marea havia començat a enretirar-se. Queia un bon xàfec. El cel ennuvolat, el mar, en el qual no es veia ni una sola embarcació, i la costa de fang accidentada tenien un aire que intimidava; les onades batien avorrides i melangioses. Arbres raquítics i malalts s'inclinaven des dels penya-segats; aquí, a l'aire lliure, cadascun lluita aïlladament una batalla cruel contra les glaçades i els vents freds, i durant la tardor i l'hivern, al llarg de les nits llargues i espantoses, es gronxen sense descans de banda a banda, es dobleguen fins a

terra i grinyolen, però ningú no escolta aquests laments.»

I: «El mar ample que hi ha a sota, centelleja amb la llum del sol, fa uns sons rugents sords, la costa distant atrau temptadorament, i tot creix trist i avorrit, com si mai més no poguéssim sortir d'aquest Sakhalin. Un esguard a la costa i em sembla que, si fos un convicte, miraria d'escapar d'aquí fos com fos.»

En la ficció, les històries contenen traces de nihilisme, per tant la natura i l'eternitat són sovint emprades per obrir la porta de l'esperança. A «La dama del gosset», Txèkhov descriu unes onades així:

«A Oreanda s'assegueren en un lloc no gaire lluny de l'església, de cara al mar. Jalta tot just es destriava enmig de la calitja matinal; dalt a les muntanyes hi havia uns núvols blancs, immòbils. Tot estava en calma; les cigales cantaven als arbres i allà on eren ells dos els arribava la remor cavernosa, monòtona, de les ones que parlaven de pau, del son etern que ens espera. Devien remorejar igual quan Jalta i Oreanda encara no existien, i així se senten ara, i se sentiran amb la mateixa monotonia quan nosaltres ja no hi serem. I en aquella constància, en aquella indiferència absoluta envers la vida i la mort de cadascun de nosaltres, s'amaga, ben segur, la garantia de la nostra salvació eterna, del moviment incessant de la vida en el món cap a la perfecció.»

Com la majoria, em vaig enamorar de la ficció de Txèkhov abans de llegir-ne la no-ficció. I encara és el que m'estimo més d'ell. Tanmateix, em pregunto què hauria passat si hagués començat a l'inrevés. «L'illa de Sakhalin» és molt diferent de la ficció: combina el plaer de

moure's per un món físic, diferenciat i l'agudesesa de l'anàlisi documental. (En un moment donat, Txékhov fins i tot analitza sintàcticament contractes de mineria per mostrar com desapareixen els diners.) Amb tot, aquesta obra reté la prosa magnífica i la compassió profunda de la ficció.

«L'illa de Sakhalin» em fa desitjar que Txékhov hagués conreat més el periodisme.



AKHIL SHARMA (Nova Deli, 1971) va arribar als Estats Units quan tenia vuit anys. És professor assistent al departament d'anglès de la universitat Rutgers-Newark i ha publicat relats a *The New Yorker*, *The Atlantic Monthly*, *The Quarterly* i *Fiction*. És autor de dues novel·les (*An Obedient Father* i *Family Life*), que han guanyat diversos premis.

Encàrrec

RAYMOND CARVER

Txékhov. El vespre del 22 de març de 1897, va anar a sopar a Moscou amb el seu amic i confident Alexei Suvorin. Suvorin era un editor de diaris i de llibres molt ric, un reaccionari, un home fet a si mateix, el pare del qual havia estat soldat ras a la batalla de Borodinó. Com Txékhov, era nét d'esclau. Tenien això en comú: sang de camperol a les venes. Per altra banda, políticament i temperamentalment eren com la nit i el dia. No obstant això, Suvorin era un dels pocs amic íntims de Txékhov, i l'escriptor gaudia de la seva companyia.

Naturalment, van anar al restaurant més bo de la ciutat, un antic palauet que es deia L'Hermitage —un lloc on la gent podia tardar hores, fins i tot mitja nit, a acabar-se un sopar de deu plats que, per descomptat, incloïa diversos vins, licors i cafè—. Txékhov anava vestit de vint-i-un botons, com sempre: un vestit fosc, una armilla i el pinçanàs habitual; el seu aspecte era molt semblant al de les fotos que li van fer en aquella època. Estava relaxat, alegre. Va encaixar les mans amb el *maître* i amb un cop d'ull va abastar el menjador. Tot d'aranyes ornades il·luminaven brillantment les taules, on hi havia homes i dones molt ben vestits. Els cambrers anaven amunt i avall sense descans. Tot just acabava de seure davant Suvorin quan, de sobte, sense avís previ, li va començar a sortir sang de la boca. Suvorin i dos cambrers el van acompanyar al lavabo i van mirar d'aturar l'hemorràgia amb bosses de gel. Suvorin el va dur al seu hotel i li va fer preparar un llit en una de les habitacions de la suite. Més tard, després d'una altra hemorràgia, Txékhov va donar permís perquè el trasllassessin a una clínica especialitzada en el tractament de la tuberculosi i malalties respiratòries semblants. Quan Suvorin el va visitar, Txékhov es va disculpar per l'escàndol de feia tres nits al restaurant però va continuar insistint que no tenia res greu. «Reia i feia broma, com de costum», escriu Suvorin al seu diari, «mentre escopia sang en un recipient gros.»

Maria Txékhov, la seva germana petita, el va visitar a la clínica els darrers dies de març. Feia molt mal temps; queia una tempesta d'aiguaneu i hi havia piles de neu glaçada pertot. Li va costar molt fer aturar un carruatge que la dugués a l'hospital. Quan hi va arribar, estava espantada i angoixada.

«Anton Pàvlovitx estava estirat panxa amunt», escriu Maria en les seves memòries. «No el deixaven parlar. Després de saludar-lo, em vaig acostar a la taula per amagar les meves emocions.» Allà, entre ampolles de xampany, llaunes de caviar i rams de flors va veure quelcom que la va aterrir: un dibuix a mà —que només havia pogut fer un especialista— dels pulmons de Txékhov. Era la mena de

dibuix que un metge acostuma a fer per tal de mostrar als seus pacients allò que creu que passa. El contorn dels pulmons estava perfilat de blau, però les parts superiors estaven pintades de vermell. «Vaig comprendre que aquelles zones estaven malaltes», escriu Maria.

Lev Tolstoi també el va visitar. Els treballadors de l'hospital es van quedar garratibats quan van ser davant l'escriptor més important del país. L'home més famós de Rússia? És clar que el deixaven passar per veure Txékhov, tot i que les visites *no essencials* estaven prohibides. Amb un gran servilisme, les infermeres i els metges interns van conduir el vell barbut i d'aspecte ferotge fins a l'habitació de Txékhov. Malgrat l'opinió desfavorable que Tolstoi tenia de les habilitats de Txékhov com a dramaturg (creia que les seves obres eren estàtiques i que els mancava visió moral; «On el porten els seus personatges?», va preguntar-li una vegada, «Des del sofà fins a l'habitació dels mals endreços, i tornem al sofà»), a Tolstoi li agradaven els relats de Txékhov. A més, ras i curt, se l'estimava. Va dir a Gorki: «Quin home tan bell i magnífic: modest i tranquil, com una noia. Fins i tot camina com una noia. Simplement és meravellós». I Tolstoi va escriure al seu diari (en aquella època tothom en tenia un): «Estic content d'estimar... Txékhov».

Tolstoi es va treure la bufanda de llana i l'abric de pell d'ós i va seure en una cadira al costat del llit de Txékhov. Tant se val si el malalt prenia medicació i no podia parlar, i molt menys portar una conversa. Va haver d'escoltar, sorprès, les teories del comte sobre la immortalitat de l'ànima. Referint-se a aquesta visita, Txékhov va escriure posteriorment: «Tolstoi creu que tots nosaltres (humans i animals) viurem en un principi (la raó i l'amor) l'essència i objectius del qual són un misteri per a nosaltres... Aquesta mena d'immortalitat no m'interessa. No l'entenc, i a Lev Nicolàievitx el sorprèn molt que sigui així.»

No obstant això, Txékhov va quedar impressionat de la sol·licitud que Tolstoi havia mostrat amb la seva visita. Ara bé, a diferència de Tolstoi, Txékhov no creia en la vida després de la mort, mai no ho havia fet. No creia res que no pogués percebre per mitjà d'un o més dels cinc sentits. I pel que fa a la seva actitud davant la vida i l'escriptura, una vegada va manifestar que a ell li mancava «una visió política, religiosa i filosòfica del món. La canvio cada mes, per tant he de limitar-me a descriure com els meus herois estimen, es casen, tenen fills, es moren, i com parlen».

Abans que li diagnosticuessin la tuberculosi, Txékhov havia observat: «Quan un camperol té tisi, diu: "No hi puc fer res. Em moriré a la primavera quan la neu es fongui"». (Txékhov va morir a l'estiu, durant una onada de calor.) Ara bé, quan li van diagnosticar tuberculosi, va mirar de minimitzar contínuament la gravetat de la seva condició. Semblava talment com si cregués, fins al final, que era capaç d'eliminar la malaltia com si fos un refredat. Fins ben entrats els seus darrers dies, parlava amb una convicció aparent de la possibilitat de millorar. De fet, en

una carta que escriu a la seva germana poc abans del final, arriba a dir que s'està «engreixant» i que es troba molt més bé ara que és a Badenweiler. Badenweiler és un balneari i un centre de vacances a l'oest de la Selva Negra, no gaire lluny de Basilea. Des de gairebé qualsevol punt de la ciutat es veuen els Vosges, i en aquella època l'aire hi era pur i vigoritzant. Els russos hi havien anat durant anys per remullar-se en els banys d'aigua mineral calenta i passejar pels bulevards. Al juny de 1904, Txékhov hi va anar a morir.

Uns dies abans, aquell mateix mes, havia fet un viatge complicat en tren, de Moscou a Berlín. L'acompanyava la seva dona, l'actriu Olga Knipper, a qui havia conegut el 1898, durant els assajos de *La gavina*. Els seus contemporanis la descriuen com una actriu excel·lent. Tenia talent, era bonica i era gairebé deu anys més jove que el dramaturg. Txékhov s'hi havia sentit immediatament atret, però era lent a l'hora de demostrar els seus sentiments. Com sempre, es va estimar més el flirteig que el casament. Finalment, el 25 de maig de 1901, després de tres anys de festeig, amb diverses separacions incloses, cartes, i els malentesos inevitables, es van casar, en una cerimònia privada a Moscou. Txékhov estava enormement feliç. Anomenava Olga la seva *poni*, i de vegades *gosseta* o *cadelleta*. També li agradava molt dir-li *petit gall d'indi* o simplement *la meva joia*.

A Berlín, Txékhov va consultar un especialista reconegut en malalties pulmonars, el doctor Karl Ewald. Ara bé, segons un testimoni, quan aquest metge va haver examinat Txékhov va aixecar els braços i va marxar de l'habitació sense dir res. No hi havia res a fer: el doctor estava irat amb si mateix per no ser capaç de fer miracles i amb Txékhov per estar tan malalt.

Un periodista rus va visitar els Txékhov a l'hotel i va enviar aquest informe al seu editor: «Txékhov té els dies comptats. Sembla ferit de mort, està terriblement prim, tus tota l'estona, panteixa després del més mínim moviment i té molta febre.» Aquest periodista mateix havia vist el matrimoni Txékhov a l'estació de Potsdam quan estaven a punt d'agafar el tren cap a Badenweiler. D'acord amb el seu informe: «Txékhov tenia problemes per arrossegar la maleteta a l'estació. Va haver de seure uns quants minuts per recuperar l'alè». De fet, a Txékhov li costava molt moure's: les cames i el ventre li feien mal contínuament. La malaltia li havia atacat els budells i la medul·la espinal. En aquell moment li quedava menys d'un mes de vida. Quan Txékhov parlava de la seva condició, era, segons Olga, «amb una indiferència gairebé temerària».

El doctor Schwohrer era un dels molts metges de Badenweiler que es guanyaven bé la vida tractant gent acabada que visitaven el balneari cercant alleugeriment de diverses malalties. Alguns pacients estaven malalts i dèbils, d'altres simplement eren vells i hipocondríacs. Ara bé, Txékhov era un cas especial: no se'l podia ajudar, i li quedaven pocs dies de vida. També era molt famós. Fins i tot el doctor Schwohrer el coneixia: havia llegit moltes històries de Txékhov en una

revista alemanya. Quan va examinar l'escriptor al principi de juny, va expressar la seva apreciació per l'art de Txékhov, però se'n va reservar les opinions clíniques. En comptes d'això, li va prescriure una dieta de cacau, farina de civada amb mantega fosa i te de maduixa. El te se suposa que l'havia d'ajudar a dormir a les nits. El 13 de juny, menys de tres setmanes abans no es morís, Txékhov va escriure una carta a la mare en què li deia que la seva salut millorava. Li deia: «És probable que d'aquí a una setmana estigui curat del tot». Per què ho va dir? Què devia pensar? Era metge i sabia què passava. S'estava morint, tan senzill i inevitable com això. Tanmateix, s'asseia al balcó de l'habitació de l'hotel i llegia horaris de trens. Va demanar informació dels transports per mar entre Odessa i Marsella. Però ho sabia. A aquestes altures ho havia de saber. I, no obstant això, en una de les darreres cartes que va escriure, diu a la seva germana que cada dia se sent més fort.

Ja no li venia de gust el treball literari, i feia molt de temps que se sentia així. De fet, gairebé no va poder completar *El jardí dels cirerers* l'any anterior. Escriure aquesta obra va ser la cosa més difícil que va haver de fer a la seva vida. Cap al final, tan sols podia escriure'n sis o set línies cada dia. «He començat a perdre l'ànim», va escriure a Olga. «Sento que estic acabat com a escriptor i cada frase em sona buida i inútil.» Però no ho va deixar. Va acabar l'obra a l'octubre de 1903. Va ser la darrera cosa que va escriure, tret de les cartes i algunes entrades escadusseres a la seva llibreta.

Poc després de la mitjanit del 2 de juliol de 1904, Olga va enviar algú que cridés el doctor Schwohrer. Era una emergència: Txékhov delirava. A l'habitació del costat s'hi allotjaven dos joves russos que estaven de vacances, i Olga va dirigir-s'hi corrents per explicar-los què passava. Un d'ells dormia, però l'altre, que encara era despert, fumant i llegint, va sortir corrents de l'hotel per anar a cercar el doctor Schwohrer. «Encara sento el so de la grava sota les seves sabates enmig del silenci d'aquella nit xafogosa de juliol», va escriure Olga després en les seves memòries. Txékhov tenia al·lucinacions: parlava de mariners, i deia alguna cosa relacionada amb els japonesos. «No es posa gel en un estómac buit», va dir quan ella va mirar de posar-li una bossa de gel al pit.

El doctor Schwohrer va arribar i va obrir el maletí sense apartar la mirada de Txékhov, que era al llit, panteixant. Les pupil·les del malalt estaven dilatades i de la suor li brillaven les temples. La cara del doctor no transmetia res. No era un home emotiu, però sabia que el final de Txékhov s'acostava. Ara bé, era metge, havia jurat donar-ho tot, i Txékhov s'aferrava a la vida, tossudament. El doctor va preparar una hipodèrmica i li va administrar una injecció que se suposava que havia d'accelerar-li el cor. Però la injecció no va fer res; res no podia ajudar, per descomptat. Tanmateix, el metge va comunicar a Olga la intenció que portessin oxigen. De sobte, Txékhov es va incorporar, va recuperar la lucidesa i va dir amb calma: «Per a què? Abans no arribi ja seré un cadàver».

El doctor Schwohrer es va estirar el bigoti i va mirar Txékhov. Les galtes de l'escriptor estaven enfonsades i tenien un color gris, la seva complexió semblava de seda; la seva respiració era rogallosa. El doctor sabia que era qüestió de minuts. Sense una paraula, sense consultar-ho amb Olga, es va dirigir a un extrem de l'habitació, on hi havia un telèfon penjat a la paret. Va llegir-ne les instruccions d'ús. Si l'activava prement-ne un botó i feia girar una maneta del costat, podia arribar a les regions inferiors de l'hotel, on hi havia la cuina. Va agafar l'auricular, se'l va apropar a l'orella i va seguir les instruccions. Quan finalment algú va contestar, el doctor Schwohrer va demanar una ampolla del millor xampany que hi hagués a l'hotel. «Quantes copes?», li van preguntar. «Tres copes!», va cridar el doctor al micròfon. «I afanyeu-vos, em sentiu?» Va ser un d'aquells moments rars d'inspiració que més endavant poden passar per alt fàcilment, perquè l'acció és tan apropiada que sembla inevitable.

El xampany el va portar un noi d'aspecte cansat, ros i amb els cabells de punxa. Duia els pantalons de l'uniforme arrugats, sense ratlla, i amb la pressa s'havia cordat malament un botó de la jaqueta. L'aspecte era el d'algú que havia estat descansant (escarxofat en una cadira, potser fent una becaina), quan allà en la distància el telèfon havia bramat en les primeres hores del dia —Déu sant!—, i poc després un superior seu el sacsejava perquè es despertés i dugués una ampolla de Moët a l'habitació 211. «I afanya't, em sents?»

El jove va entrar a l'habitació amb una glaçonera argentada amb el xampany i una safata de plata amb tres copes de vidre. Va trobar un espai a la taula per a la glaçonera i els gots. Tota l'estona estirava el coll, intentant de mirar a l'altra habitació, on algú panteixava amb violència. Era un so espantós, terrible, i el jove va abaixar el cap fins al coll de la camisa i va fer mitja volta mentre els panteixos empitjoraven. Oblidant-se de tot, va mirar per la finestra oberta cap a la ciutat enfosquida. Després un home gros i imponent amb un bigoti espès li va posar algunes monedes a la mà —una bona propina, va notar— i de sobte va veure la porta oberta. Va fer algunes passes i es va trobar al passadís, on va obrir la mà i va mirar les monedes, sorprès.

Metòdicament, com ho feia tot, el doctor es va dedicar a treure el tap de l'ampolla. Va mirar d'esmoreir, tant com fos possible, l'explosió festiva. Va omplir les tres copes i, amb traça, va tornar a posar el tap en l'ampolla. Aleshores va atansar les copes al llit. Olga va deixar de prémer la mà de Txékhov durant un moment —una mà, va dir després, que li cremava els dits—. Va col·locar un altre coixí sota el cap del seu germà. Aleshores va posar la copa freda de xampany contra el palmell de la mà de Txékhov i es va assegurar que tanqués els dits al voltant de la tija. Tots tres es van mirar: Txékhov, Olga, el doctor Schwohrer. No van fer repicar les copes. No hi va haver cap brindis. Quin motiu tenien per beure? Per la mort? Txékhov va recollir les forces que li quedaven i va dir: «Fa tant de temps que no bec xampany». Va apropar la copa als llavis i en va beure. Després d'un minut o dos,

Olga li va agafar la copa buida de la mà i la va desar a la tauleta de nit. Aleshores Txékhov es va girar de costat. Va tancar els ulls i va sospirar. Un minut més tard, va deixar de respirar.

El doctor Schwohrer va recollir la mà de Txékhov dels llençols. Li va posar els dits al canell, va extreure un rellotge d'or de la butxaca de l'armilla i en va obrir la tapa. La busca del rellotge es movia lentament, molt a poc a poc. Va deixar que fes tres voltes mentre esperava senyals del pols. Eren les tres de la matinada i a l'habitació encara feia xafogor. Badenweiler era al bell mig de la pitjor onada de calor en anys. Les finestres d'ambdues habitacions eren obertes, però no hi havia cap senyal de brisa. Una papallona de llum grossa i d'ales negres va entrar per la finestra i va topar amb força contra la làmpada elèctrica. El doctor Schwohrer va deixar anar el canell de Txékhov. «Ja està», va dir. Va tancar la tapa del rellotge i el va tornar a guardar a la butxaca de l'armilla.

Immediatament Olga va eixugar-se els ulls i va mirar de recompondre's. Va donar les gràcies al doctor per haver vingut. Ell li va preguntar si volia cap sedant: potser làudanum o unes gotes de valeriana. Ella va fer que no amb el cap. Però li volia demanar una cosa: abans que les autoritats rebessin cap notificació i els diaris esbrinessin el que havia passat; abans que arribés el moment que s'emportessin Txékhov del seu costat, volia estar una estona sola amb ell. Que podia ajudar-la a fer-ho? Que podia amagar les notícies del que havia passat, durant un cert temps, si més no?

El doctor Schwohrer es va pentinar el bigoti amb un dit. Per què no? Al cap i a la fi, quina importància tenia que la gent s'assabentés d'aquest fet ara o d'aquí unes hores? L'únic detall que quedava era omplir l'informe de defunció, i això ho podia fer a l'oficina més tard, al matí, quan hagués dormit unes hores. El doctor Schwohrer va fer que sí amb el cap i es va preparar per marxar. Va murmurar algunes paraules de condol. Olga va inclinar el cap. «Un honor», va dir el doctor Schwohrer. Va recollir el maletí i va sortir de l'habitació i, pel mateix camí, de la història.

En aquell moment el tap va saltar de l'ampolla de xampany; tot d'escuma va vessar sobre la taula. Olga va tornar al costat de Txékhov. Va seure en un tamboret, li va agafar la mà i de tant en tant li acariciava la cara. «No se sentien ni veus, ni sons quotidians», va escriure. «Tan sols hi havia bellesa, pau, i la grandesa de la mort.»

Olga es va quedar amb Txékhov fins que es va fer de dia, quan els tords començaven a cantar des del jardí de sota. Aleshores va començar a arribar el so de taules i cadires que es movien allà baix. Després li van arribar veus. I algú va trucar a la porta. Va pensar que devia ser algun funcionari: el metge forense, potser, o algú de la policia que havia de fer unes preguntes i li havia de donar alguns formularis

per omplir, o potser, només potser, el doctor Schwohrer, que tornava amb un empleat de la funerària que l'ajudaria a embalsamar Txékhov i a repatriar-ne les restes a Rússia.

Però, en comptes de tot això, era el mateix noi ros que havia portat el xampany feia unes hores. Ara, però, duia els pantalons de l'uniforme ben planxats, amb la ratlla davant, i amb tots els botons de la jaqueta estreta de color verd ben cordats. Semblava talment una altra persona. No tan sols estava ben despert sinó que tenia les galtes —rodones— ben afaitades, els cabells eren al seu lloc, i semblava que tingués ganes de servir. Duia un gerro de porcellana amb tres roses grogues. Les va oferir a Olga amb un repic elegant de talons. Ella va fer una passa enrere i el va deixar entrar a l'habitació. Venia, va dir ell, per recollir les copes, la glaçonera i la safata, sí. Però també li volia dir que, a causa de la calor extrema que feia aquell matí, l'esmorzar se serviria al jardí. Desitjava que aquella xafogor no fos massa pesada; i se'n va disculpar.

La dona semblava distreta. Mentre ell parlava, ella va desviar els ulls i va mirar alguna cosa a la catifa. Es va plegar de braços i s'agafà els colzes. Mentrestant, encara amb el gerro a les mans, esperant un senyal, el noi va contemplar els detalls de l'habitació. Els rajos del sol la inundaven a través de les finestres obertes. La cambra estava endreçada i impecable, semblava que no l'haguessin fet servir gaire. No hi havia roba sobre les cadires, ni sabates, mitges, tirants o cotilles. No hi havia maletes obertes. Ras i curt, no hi havia cap mena de desordre, res tret de les peces pesants habituals de mobiliari d'hotel. Aleshores, com que la dona encara mirava a terra, ell també ho va fer, i de sobte va descobrir un tap de suro a prop de la punta de la seva sabata. La dona no l'havia vist: mirava cap a una altra banda. El jove volia ajupir-se i recollir el tap, però encara duia les roses i li va fer por interferir encara més si atreia tanta atenció sobre si mateix.

A contracor, va deixar el tap on era i va aixecar la mirada. Tot estava en ordre, tret de l'ampolla de xampany destapada, mig buida, que era al costat de dues copes de vidre, a la tauleta. Va mirar al seu voltant una altra vegada. A través d'una porta oberta va veure que la tercera copa era a l'habitació, a la tauleta de nit. Encara hi havia algú al llit! No li podia veure la cara, però la figura sota els llençols romania perfectament immòbil. Va observar-la i va mirar cap a un altre lloc. Aleshores, per un motiu que no va poder comprendre, una sensació d'incomoditat es va apoderar d'ell. Es va escurar la gola i va canviar el pes del cos a l'altra cama. La dona encara no mirava amunt ni trencava el silenci. El jove sentia com li cremaven les galtes. Se li va acudir, sense haver-ho rumiat gaire, que tal vegada hauria de suggerir una alternativa a l'esmorzar al jardí. Va tossir, amb l'esperança de captar l'atenció de la dona, però ella no se'l va mirar. Els distingits convidats estrangers podien, va dir, esmorzar a les habitacions aquell matí, si ho volien. El jove (el nom del qual no ens ha arribat, i és probable que morís en la Gran Guerra) va dir que no li faria res

pujar la safata. Dues safates, va afegir, tornant a mirar, indecís, en la direcció del dormitori.

Va callar i es va passar un dit pel coll de la camisa. No entenia res. Ni tan sols no estava segur que la dona l'hagués sentit. No sabia què fer, ara; encara sostenia el gerro. El perfum dolç de les roses li omplia les narius i inexplicablement li causava una fiblada de penediment. Tota l'estona que havia estat esperant, la dona semblava com si estigués perduda en els seus pensaments. Era com si tot el temps que ell havia estat allà dret, parlant, canviant el pes d'una cama a l'altra, aguantant les flors, ella hagués estat en un altre lloc, ben lluny de Badenweiler. Però ara ella va tornar una mica en si, i la seva cara va assumir una altra expressió. Va aixecar els ulls, el va mirar i va sacsejar el cap. Semblava com si s'esforcés per comprendre què caram devia estar fent aquell noi a l'habitació aguantant un gerro amb tres roses grogues. Flors? Ella no n'havia pas encarregat.

El moment va passar. Ella es va dirigir a la seva bossa i en va treure unes monedes. També en va extraure un munt de bitllets. El noi es va tocar els llavis amb la llengua; s'acostava una altra bona propina, però per què? Què volia que fes? Mai no havia tingut hostes com aquells. Es va escurar la gola una altra vegada.

Esmorzar, no, va dir la dona. Encara no, en tot cas. L'esmorzar no era la cosa important, aquell matí. Volia una altra cosa. Volia que anés a cercar l'amo de la funerària. La comprenia, ell? *Herr Txékhov* és mort, ho entens? *Comprenez-vous?* Noi? Anton Txékhov és mort. Ara escolta'm bé, va dir. Volia que baixés a recepció i hi preguntés on calia anar per trobar l'empresari de pompes fúnebres més respectat de la ciutat. Algú de confiança, escrupolós amb la feina i reservat. Algú digne d'un gran artista. Té, va dir, i li va donar els bitllets. Als de baix digues-los que t'he demanat expressament que em facis aquest encàrrec. Que m'escoltes? Entens el que et dic?

El noi es va esforçar per assimilar el que ella li deia. Va decidir de no mirar més en direcció a l'altra habitació. Ja li havia semblat que quelcom no rutllava. Es va adonar que el cor li bategava molt ràpidament sota la jaqueta i que li començava a suar el front. No sabia on mirar. Volia deixar el gerro en algun lloc.

Si us plau, fes-ho per mi, va dir la dona. Et recordaré amb gratitud. Als de sota digues-los que hi insisteixo. Digues això. Però no cridis l'atenció innecessàriament. Digues-los que cal fer això i prou, que jo ho demano; res més. Que em sents? Fes que sí, si m'entens. Per damunt de tot, no aixequis cap alarma. La resta, tota la resta, la commoció, tot això ja vindrà prou aviat. El pitjor ja ha passat. Que ens entenem?

El noi estava pàl·lid. Palplantat, abraçava el gerro. Va ser capaç d'assentir amb el cap.

Després d'assegurar-se el permís per sortir de l'hotel, havia de procedir amb discreció i decididament, tot i que sense cap pressa delatora, cap a la funerària. Havia d'actuar exactament com si estigués immers en una missió molt important, i res més. Era un encàrrec molt important, li havia dit ella. I l'ajudaria a mantenir un pas correcte si s'imaginava com algú que caminés per una vorera plena de gent duent un gerro de porcellana ple de roses que hagués de lliurar a algú important. (Ella parlava amb calma, gairebé confidencialment, com si ho fes a un parent o un amic.) Podia pensar també que l'home que havia de veure esperava, segurament amb impaciència, que arribés amb les flors. Tanmateix, no s'havia d'excitar ni córrer, o trencar el ritme de les seves passes. Havia de recordar que duia un gerro! Havia de comportant-se tothora de la manera més digna possible. Havia de caminar fins a arribar a cal funerari i aturar-se davant la porta. Aleshores havia d'aixecar el picaporta i fer-lo caure una, dues, tres vegades. Un minut més tard, l'amo de la funerària l'obriria.

El funerari devia tenir uns quaranta anys, segur, o potser cinquanta; calb, de constitució ferma, amb ulleres de muntura d'acer que li queien nas avall. Seria un home caut, modest, que faria tan sols les preguntes més directes i necessàries. Un davantal. Segurament duria un davantal. Fins i tot pot ser que s'eixugués les mans en una tovallola fosca mentre escoltava el que li deien. Hi hauria una lleu olor de formaldehid a la roba. Però no hi hauria cap problema, i el jove no calia que es preocupés. Era gairebé tot un home i tot això no l'havia d'espantar. L'home de la funerària l'escoltaria. Era un home contingut i de bon caràcter, algú que podia alleugerir la por de la gent en situacions com aquesta, no pas augmentar-la. Ja feia temps que s'havia avesat a la mort i les seves diverses aparences i formes; la mort ja no guardava cap sorpresa per a ell, cap secret. Són els serveis d'aquest home els que eren necessaris aquell matí.

El funerari agafa el gerro de les roses. Mentre el jove parla, només un cop el funerari traeix la seva manca d'interès o indica que ha sentit quelcom fora del normal. Quan el noi menciona el nom del mort, les celles del funerari s'aixequen només una mica. Txékhov, dius? Un minut i soc amb tu.

Que m'entens?, Olga va dir al jove. Deixa les copes. No te'n preocupis. Oblida la glaçonera i tota la resta. Deixa l'habitació tal com està. Ara tot està enllestit. Estem preparats. Hi aniràs?

Però en aquell moment, el jove pensava en el tap de suro que encara era prop de la punta de la seva sabata. Per enretirar-lo, hauria d'ajupir-se, sense deixar anar el gerro. Faria això. Es va inclinar. Sense mirar, el va agafar i va tancar la mà.



RAYMOND CARVER (1938-1988) fou un poeta i narrador nord-americà. Va destacar com a contista. Influenciat inicialment per Faulkner, va desenvolupar un estil auster, directe i minimalista molt característic. En català se n'ha publicat *Principiants* (2010), *Catedral* (2010), *De què parlem quan parlem de l'amor* (1991), i *Si em necessites, truca'm* (2001).

Reflexions sobre Txékhov. La ficció de la vida ínfima

JORGE BUSTAMANTE GARCÍA

Per a Eliana Maldonado, a Medellín

Lev Tolstoi afirmava que els relats d'Anton Pàvlovitx Txékhov eren dels pocs que paga la pena llegir més d'una vegada. I és que fins i tot els seus contes més curts provoquen una impressió tan forta que no s'obliden fàcilment. Tolstoi també va dictaminar que aquest escriptor, nascut a Taganrog el 1860, i mort a Badenweiler (Alemanya) el juliol de 1904, era, ni més ni menys, el Puixkin en prosa de la seva època. D'ençà, l'esclat d'equívocs, devocions, marrades, aprovacions, acusacions, prejudicis, visques o simpaties entre els representants de la *intelligentsia* russa no ha deixat de créixer. Entre els crítics literaris coetanis de l'escriptor ja s'havia desfermat un corrent *antitxekhovià* que imputava als seus textos una suposada indiferència política i una renúncia total —segons llur parer miop— al compromís social. Si més no, això és el que va expressar el crític Mikhailovski a l'article «Sobre *Pares i fills* i el senyor Txékhov»,¹ la posició del qual fou secundada per altres crítics, avui dia oblidats del tot, com Pertsov, Skabitxevski, Protopopov i Neviedonski. Tanmateix, les crítiques —que de vegades es van convertir en veritables ofenses mentre l'escriptor vivia— van tenir continuïtat, sorprenentment, en els poetes acmeistes i, gairebé de carambola, en un poeta més recent com Joseph Brodsky. Per exemple, en una nota de 1936 sobre la dramaturgia de Txékhov, Óssip Mandelstam deplora «l'enfonsament complet dels personatges txekhovians en la vida ordinària, la mesquinesa i la confusió de les relacions, l'absència d'acció, etc.». La posició de Marina Tsvetàieva era semblant: tot i que reconeixia que Txékhov era un «mestre», no tenia problemes per declarar que «l'odiava des de petita, per les seves brometes, dites i somriures». Anna Akhmàtova considerava que Anton Pàvlovitx era nociu per a la poesia i la influència de la poètica txekhoviana —com va dir el crític L. V. Losiev— li feia por. Un altre crític, A. S. Kushner, va afirmar que l'animadversió d'aquests autors estava condicionada «per la set d'heroisme que compartia aquesta generació de poetes del Segle de Plata». La relació de Brodsky amb Txékhov fou més ambigua i complexa: es basava en la indiferència i en la diversitat de significats. Si en un poema de 1977 escriu «Ibsen és molt pesat i Txékhov fastigueja», en un altre de 1993 («Dedicat a Txékhov») —un dels més brillants de la seva darrera obra— manté un diàleg intertextual amb peces del dramaturg, del qual Txékhov surt força ben parat.

¹ Es refereix a la novel·la *Pares i fills* de Turguénev, que el crític volia contraposar a l'obra de Txékhov.

Per altra banda, els escriptors amb talent que van reconèixer sense embuts el valor de l'obra txekhoviana i la influència que ha exercit durant més d'un segle són incomputables. Des de Tolstoi mateix, Nikolái Leskov, Kropotkin i Korolenko, fins a Serguei Dovlàtov, passant per Gorki, Nabókov, Ivan Bunin, Andréi Biely, Kornéi Txukovski i tota una plèiade de narradors russos del segle xx. En molts escriptors occidentals importants l'addicció a Txékhov també és immensa. Però el més significatiu és la permanència de Txékhov entre el públic lector, tant a Rússia com a Occident.

Txékhov fou un escriptor concís per naturalesa, per vocació i per convicció. Alguna vegada va afirmar que «la brevetat és la germana del talent» i que «saber escriure és saber ratllar». En aquest sentit peculiar de la mesura s'identificava potser amb Turguénev, que és el paradigma de la concisió. Sempre va fugir de tot el que fos grandios, èpic, torrencial i desmesurat, i es va dedicar a desxifrar —no pas sense abundants dosis d'humor— aquest altre tipus de desmesura que radica en el tedi, la trivialitat, la mesquinesa i la menudesa d'homes i dones comuns que esfilagarsen llur existència, passions i amors, enmig de les trampes de la vida. Aquí rau la gran revelació i l'esperit innovador ocult i radical subjacent en l'obra txekhoviana. *Revelació* per haver abordat el famós *home superflu* rus del segle xix, tot i la seva tragèdia, des d'una visió a vessar d'ironia fina; per haver esmussat la vida ordinària de molts dels seus personatges, d'aquells éssers grisos, bonhomiosos, força intel·ligents, formals i simples que raonen sempre amb una sensatesa tan avorrida que voreja l'absurd. La màgia de Txékhov resideix, potser, en el fet que va descobrir la ficció de la vida ínfima en la dels petits éssers de cada dia. Va innovar d'una manera oculta i radical el relat perquè va trencar, sense escarafalls, ni tremendismes, amb tota la tradició anterior, presentant històries sense trames de suspens ni arguments excitants, sense personatges arrodonits a la manera clàssica, sense clímax, sense punts culminants ni finals sorprenents, tal com acostuma a passar a la *vida real* de les persones comuns. Pot semblar que anava contra les regles del conte tradicional i, tanmateix, el seu estil va obrir finestres noves en l'art de narrar. No fa gaire, un estimat amic meu, el principal mèrit literari del qual és que és un lector magnífic, em va dir amb una desimboltura i convicció totals: «El que passa és que Txékhov escrivia com caminava» i ara penso que aquesta apreciació, potser, resumeix, en part, l'especificitat de la narrativa txekhoviana.

Les ressonàncies dels relats de Txékhov en els seus lectors són misterioses. Per una banda, sembla que en les seves històries no s'esdevé res d'important; per una altra, en acabar de llegir-les, les reverberacions són tan intenses i intempestives que sempre voldríem continuar llegint més, per saber què hi passa, tot i que, aparentment, no hi passa gaire res. No obstant això, resulta que no podem deixar-les de banda, per la senzilla raó que —d'alguna manera— expliquen les nostres vides.

Yuli Aijenvald, en el seu estudi clàssic *Siluetes d'escriptors russos*, publicat al principi del segle xx, va dir quelcom molt lúcida a l'hora de valorar l'obra de Txékhov cent anys després:

«A Txékhov li agradava representar la gent inútil. L'ociositat penetra en les capes més diverses de la societat, fins i tot en un mitjà com el dels obrers, on sembla que la feina és quelcom natural i inevitable. A *El jardí dels cirerers* l'estudiant Petia Trofimov convida la dona que estima i la resta de personatges a una vida nova, a un nou sentit del treball, a un esforç inhabitual, però ell mateix no aconsegueix ni tan sols acabar el curs de la universitat, no fa res de res, i es troba en una situació d'impotència llastimosa. Els herois superflus de Txékhov no creuen en els objectius de les seves vides i s'hi arrosseguen com flames que s'apaguen».

El temperament de Txékhov és completament aliè a la inventiva verbal. La seva prosa és senzilla, correcta, diàfana, sense sobresalts; el seu llenguatge és àrid a gratcient, sense barroquismes ni experimentació. Ho afirma Vladímir Nabókov amb vehemència: «El lèxic de Txékhov és pobre; la seva combinació de paraules, gairebé trivial. El passatge artístic, el verb sucós, l'adjectiu d'hivernacle, l'epítet de crema de menta servit en safata de plata, tot això li era aliè. No fou un inventor verbal com havia estat Gógol». Txékhov va apostar, més aviat, pel vigor de l'anècdota, que sempre ha jugat un paper molt important en la prosa russa. Al segle **xix** l'anècdota va definir, en gran part, el caràcter de la prosa de Puixkin (*Relats de Belkin* i *La dama de piques*) i de la del Gógol de *Contes peterburguesos*, «L'inspector» i *Ànimes mortes*. Tot un seguit de textos de Nikolái Leskov, autor d'una història de passió il·limitada en la novel·la *Lady Macbeth* de Mtsenk,² estaven orientats directament vers l'anècdota. Però fou amb Txékhov que l'anècdota va esdevenir un factor decisiu i global. Tota la seva primera obra humorística, els petits contes d'humor (com per exemple: «Al passeig de Sokólniki», «Al landó» i «La col·lecció»), està impregnada per l'anècdota. En la seva obra posterior, l'anècdota s'havia fet més complexa, ja no es percep en la superfície, es detecta més aviat en el fons, però d'una manera particularment vivaç, àgil, versàtil. Encara que no se'l pot reduir a l'anècdota, sense ella el món de Txékhov simplement no es pot entendre. Una revelació més de l'obra txekhoviana és que va aconseguir convertir l'anècdota quotidiana en alta literatura.

² *Lady Macbeth del districte de Mtsensk*. Barcelona: L'Avenç, 2014. Traducció de Jaume Creus. (N. del t.)



La vena satírica és una altra de les tradicions de la narrativa russa: Gógol, Saltikov-Sxedrín, Txékhov, Iff i Petrov, Bulgàkov, Dowlàtov i molts més, són grans escriptors de l'enginy humorístic. Gógol, sobretot, posseïa un talent artístic fenomenal i un sentit de l'humor enorme, que impregnava les seves obres amb un esperit satíric profund, fins i tot en les situacions més tràgiques, com s'esdevé en molts dels seus relats com «El nas» o «El capot», i en la seva extensa *Ànimes mortes*, la millor novel·la de la literatura russa, segons Serguei Dowlàtov. Txékhov arriba immers en aquesta tradició però, armat amb nous elements, mostra altres recursos. No és casualitat que comenci el seu camí com a escriptor des d'un gènere lleuger. No cerca un lector específic, sinó que es dirigeix, sense pretensions, a un públic ampli, amb els seus petits relats d'humor que, entre 1880 i 1886, va publicar en incomputables revistes i diaris. Els nombrosos pseudònims amb què Txékhov signava durant aquesta primera època també tenen a veure amb el seu particular sentit de l'humor: «L'home sense melsa», «El germà del meu germà», «El metge sense malalts» i el més freqüent «Antosha Txékhont». L'humor d'aquests contes és suau, sense escarafalls, aparentment tan sols pretén fer bromes que despertin somriures. I mai no hem d'oblidar que el que és còmic en Txékhov comporta els sabors de l'amargor i de la tristesa. Nabókov ho va dir de manera insuperable: «Els llibres de Txékhov són llibres tristos per a persones amb humor; és a dir, tan sols el lector proveït de sentit de l'humor sabrà valorar-ne veritablement la tristor». En aquests relats primerencs, Txékhov escenifica situacions ridícules («Al passeig de Spkòlniki»), juga amb picardia al voltant de l'absurd quotidià i obté autèntiques joies («La col·lecció»), o exposa l'afectació simple de certs personatges com el baró Drunkel («Al landó»): «un homenet acabat de rentar i visiblement raspallat» que

pretén pontificar sobre Turguénev davant unes noies sorpreses i que, amb la intenció de semblar culte i versat, no fa res més que naufragar en la ignorància, en el fet profund i divertit de no entendre res, quan atribueix a Turguénev una novel·la molt coneguda de Gontxarov. És justament aquí, en detalls com aquests, on trobem quelcom d'inesperat en l'obra narrativa de Txékhov: els temes dels relats d'«Antosha Txékhont», «L'home sense melsa» i d'«El germà del meu germà» ja són una mena d'intel·lecció dels problemes centrals que han inquietat sempre el millor de la literatura russa. Extreuc un paràgraf de *La meua vida: relat d'un home de províncies*:

«Quan al pavelló no hi havia feina ni tan sols per a una persona, Xeprakov no feia res; dormia i prou o se n'anava amb l'escopeta al riu a caçar ànecs. A les nits anava a emborratxar-se al poble o a l'estació. [...] Quan s'emborratxava es tornava molt pàl·lid, es fregava les mans i reia com si renillés: “Hi, hi, hi!”. Per divertir-se, es treia tot el que duia i corria a pèl pel camp. Es menjava les mosques i deia que eren una mica agres».

Aquestes línies són un exemple de com Txékhov fou capaç de trencar amb tot un segle de solemnitat de la narrativa del seu país. Una cosa així era impossible en monstres com Tolstoi, Turguénev, Dostoievski i Puixkin.

Txékhov va escriure més de mil contes en poc menys de vint-i-quatre anys (uns cinquanta cada any), cinc obres de teatre i algunes peces dramàtiques menors. Alguns dels seus relats més importants són: «El petó», «El pavelló número 6», «Les groselles», «Casa amb golfes», «Relats d'un desconegut», «Enemics» i «La dama del gosset». Estava incapacitat per a la novel·la o la narració llarga: les vegades que ho va intentar —«L'estepa», per exemple—, foren un fracàs rotund. Entre els narradors recents, Serguei Dovlàtov —amic i confident del poeta Joseph Brodsky als Estats Units i autor de novel·les curtes com *Zona*, *La maleta* i *L'estrangera*— va experimentar des de ben aviat una proximitat orgànica vers la poètica txekhoviana i s'inclou al mateix espai estètic que Anton Pàvlovitx. Els seus *Quaderns d'apunts* s'aproximen en estructura i propòsit als divertiments primerencs i als relats d'humor de Txékhov. En un d'aquests apunts, Dovlàtov va definir amb molta precisió la singularitat de l'autor de «La gavina» quan el va comparar amb els grans de la literatura del seu país: «Valoro les recerques morals de Dostoievski. L'humor de Gógol. I així successivament. Però tan sols vull assemblar-me a Txékhov».

De Txékhov en podem dir ben poc: el que cal és llegir-lo.

JORGE BUSTAMANTE GARCÍA va néixer a Colòmbia el 1951. És poeta, assagista, contista, traductor, editor i autor d'una antologia de poesia russa.

Tristesa

ANTON TXÉKHOV

A qui confessaré la meua tristesa?

Crepuscle vespertí. Flocs de neu, grossos, humits, giravolten mandrosos al voltant dels fanals acabats d'encendre i van cobrint, amb una capa fina i tova, les teulades, els llocs dels cavalls, les espatlles i els barrets. El cotxer Iona Potàpov està tot blanc, com un fantasma. Assegut al pescant, el cos tan corbat com pugui estar-ho un cos viu, roman immòbil. Es podria dir que si li caigués una allau de neu a sobre, no trobaria necessari espolsar-se-la... El cavall també està emblanquinat i immòbil. Per la seva immobilitat, les formes anguloses i la rectitud de les potes, que són com pals, sembla un cavallet de confiteria dels que costen un copec. De ben segur que es troba immers en els seus pensaments: qualsevol a qui hagin arrencat de l'arada, del paisatge gris de costum i hagi estat llançat aquí, en aquest abisme ple de llums monstruoses, de xivarri incessant i de gent apressada, no pot fer altra cosa que pensar...

Fa molta estona que Iona i el cavall romanen immòbils. Han sortit de casa abans de dinar; però els clients no arriben. Comença a caure la foscor de la nit. La claror feble dels fanals reemplça la llum viva i la fressa del carrer es torna més sorollosa.

—Cotxer, cap a Viborgskaia! —sent Iona— Cotxer!

Iona s'esgarrifa i, a través de les pestanyes enganxades per la neu, veu un militar amb capot i caputxa.

—Cap a Viborgskaia! —repeteix el militar— Que dorms o què? Al carrer Viborgskaia!

En un gest d'assentiment, Iona estira les regnes i de les seves espatlles i del lloc del cavall cauen capes de neu... El militar s'asseu al trineu. El cotxer espetega els llavis, estira el coll com un cigne, s'alça una mica i, més per costum que per necessitat, branda el fuet. El cavall també estira el coll, doblega les potes com bastons i, amb pas indecís, es posa en marxa...

—On vas, animal! —Quan es posa en marxa, Iona sent els crits que li arriben de les masses fosques que es mouen a tort i a dret.

—Es pot saber on coi vas?! Cap a la dreta!

—No saps conduir! Cap a la dreta! —exclama el militar, irat.

Un altre cotxer l'insulta, un vianant que ha fregat el morro de l'animal amb l'espalla s'espolsa la neu de la màniga i se'l mira enfadat. Iona s'agita en el pescant com si estigués assegut damunt de punxes, mou els colzes a dreta i esquerra i mira com si el vapor l'encegués, com si no compregués on és ni tampoc què hi fa.

—Que dolenta que és la gent! —diu el militar, amb un to irònic— Sembla que s'hagin posat d'acord per topar amb tu o per caure sota les potes del cavall. Ho deuen fer expressament.

Iona gira el cap i mou els llavis... Sembla que voldria dir alguna cosa, però l'únic que li surt de la gola és un ronc.

—Què? —pregunta el militar.

Iona fa una ganyota que vol ser un somriure, fa un esforç i diu fluixet:

—És que, senyor... el meu fill s'ha mort aquesta setmana.

—Ah! I de què s'ha mort?

Iona es tomba del tot cap al passatger i contesta:

—Vés a saber! D'alguna febrada, potser... Va estar-se tres dies a l'hospital i es va morir... Déu ho ha volgut!

—Fuig, maleït! —ressona una veu en la foscor— Què fas gos sarnós? Obre els ulls!

—Continua, continua... —diu el passatger— A aquest pas no arribarem mai. De pressa!

El cotxer torna a estirar el coll, s'aixeca una mica i, amb una gràcia pesant, branda el fuet. Després es tomba diverses vegades cap al passatger, però aquest ha tancat el ulls i, pel que sembla, no té ganes d'escoltar.

Després de deixar-lo al carrer Vyborgskaia, el cotxer s'atura a la vora d'una taverna, es corba en el pescant i roman quiet una altra vegada... La neu humida torna a pintar de blanc el cotxer i el seu cavall. Passa una hora, i una altra...

Per la vorera, fent ressonar amb força els xancles i insultant-se, s'acosten tres joves: dos són alts i prims; el tercer, baixet i geperut.

—Cotxer! Al pont Politseiski! —crida amb veu tremolosa el geperut— Per tots tres... vint copecs!

Iona estira les regnes i fa espetegar el fuet. Vint copecs és massa poc; però no és moment de regatejar... Un ruble o cinc copecs, ara tant s'hi val, el que importa és que hi hagi passatgers... Els tres joves, ensopegant i renegant, s'atansen al trineu i

hi puguen alhora. Hi ha un problema: qui seu i qui va dret? Després d'una discussió llarga i forta, després d'alguns retret, arriben a la conclusió que qui ha d'anar dret és el geperut, perquè és el més menut.

—Apa, som-hi! —crida el geperut, amb una veu estrident, col·locant-se al seu lloc i tirant l'alè al clatell de Iona— Fot-li! Quina gorra que duus, avi! En tot Petersburg és impossible trobar-ne cap de pitjor...

—Hi... hi... —riu Iona— És el que tinc.

—El que tens, eh? Aniràs així tot el camí? Sí? I si t'he d'escalfar...?

—M'esclatarà el cap... —diu un dels alts— Ahir, a calcs Dukmàssov, entre en Vaska i jo vam liquidar quatre ampolles de conyac.

—Quina bola! —exclama l'altre alt— Ets un mentider!

—Que Déu em castigui si no és cert!

—Sí, tan cert com que els polls tussen.

—Hi, hi! —riu Iona— Que contents que van els senyors!

—Au! Que el dimoni se t'endugui! —crida el geperut, indignat— Et mouràs o què, vellot? Així és com condueixes, tu? Clava-li una bona fuetada! Fot-li, maleït! Què? Fot-li ben fort!

Iona nota a darrere seu el cos del geperut, que s'agita, i la tremolor de la seva veu. Sent els insults que li dirigeixen, veu la gent i la sensació de solitud, de mica en mica, comença a minvar dins seu. El geperut no para de blasfemar fins que s'ennuega amb un jurament rebuscat i inacabable i comença a tossir. Els dos llargaruts es posen a parlar d'una tal Nadejda Petrovna. Iona es gira per mirar-se'ls. Després d'esperar una estoneta breu, es gira una altra vegada i diu:

—Doncs a mi, aquesta setmana... doncs... se m'ha mort el fill!

—Tots ens morirem! —replica el geperut sospirant i eixugant-se els llavis després de l'atac de tos— Bé, som-hi, som-hi! Senyors, decididament jo no puc continuar viatjant d'aquesta manera! Així no arribarem mai!

—Anima'l una mica... Pega-li!

—Escolta, vell, que em sents? Et trencaré la cara...! Amb gent com tu no es poden tenir miraments o més val anar a peu. Que em sents? O t'importa en rave el que diguem?

Iona sent, més que no pas nota, el so dels cops que li peguen al clatell.

—Hi, hi... —riu— Els senyors van contents... Que Déu us doni bona salut!

—Cotxer, que ets casat? —pregunta un dels alts.

—Qui, jo? Hi, hi... Quins senyors tant de la broma! Ara només tinc una dona: la terra fosca... Hi, ho, ho... O sigui, la tomba! El meu fill és mort i jo, en canvi, sóc viu... És curiós, la mort s'ha equivocat de porta... En comptes d'entrar per la meva, ho ha fet per la del meu fill...

I Iona es gira per explicar la mort del seu fill, però en aquest moment el geperut sospira alleugerit i anuncia que, gràcies Déu, ja han arribat. Després de rebre els vint copecs, Iona segueix una bona estona amb la mirada els tabolaires, fins que desapareixen per un portal fosc.

Es torna a quedar sol i torna a haver-hi silenci... La tristesa, calmada poca estona, l'envaeix una altra vegada i li trenca el cor encara amb més força que abans. Els ulls d'Iona recorren inquiet i turmentats la multitud que deambula a banda i banda del carrer: que no hi ha entre aquests milers de vianants ningú que vulgui escoltar-se'l? Però la multitud va de pressa, sense fixar-se en ell ni en la seva angoixa... Una angoixa enorme, sense límits. Si el pit li esclatés i en vessés tota la pena que hi duu, li sembla que inundaria el món sencer. I tanmateix ningú no s'hi fixa. Ha sabut ficar-se en una closca tan menuda que no es pot veure ni a la claror del dia...

Iona es fixa en un porter que duu un farcell i decideix de dirigir-se-li.

—Bon home, quina hora deu ser?

—Quarts de deu... Per què t'has aturat aquí? Circula!

Iona s'enretira una mica, s'encongeix i es lliura a la seva angoixa... S'ha convençut que és inútil parlar amb la gent. No passen ni cinc minuts que l'home es dreça, sacseja el cap com si sentís un dolor fort i estira les regnes... Ja no pot més.

«Marxem —es diu— Marxem cap a casa!»

I el cavall, com si hagués endevinat els seus pensaments, comença a trotar. Una hora i mitja més tard Iona seu al costat d'una estufa grossa i bruta. A sobre del replà de l'estufa, a terra i sobre els bancs, hi ha gent que ronca. El tuf hi és insuportable. Iona mira els dorments, es grata el cap i lamenta haver tornat tan d'hora...

«No he guanyat prou ni per a comprar civada —pensa— Dec estat trist per això. El qui fa el que ha de fer, quan aplega menjar per a ell i per al seu cavall, sempre està tranquil...»

En un racó, un cotxer jove s'aixeca, remuga endormiscat i va cap al poal d'aigua.

—Què, vols beure?— pregunta Iona.

—Això sembla.

—Doncs... bon profit. Noi, a mi se m'ha mort el fill... Que em sents? Aquesta setmana, a l'hospital... Tota una història!

Iona observa quin efecte han produït les seves paraules, però no veu res. El jove s'ha tapat el cap i ja dorm. El vell sospira i es grata... Té tanta necessitat de parlar com el jove en tenia de beure. Aviat farà una setmana que el fill es va morir i encara no ha pogut parlar-ne amb ningú... Vol explicar-ho com Déu mana, amb calma... Explicar com el fill va emmalaltir, com va patir; el que va dir abans que es morís, com va morir... Descriure'n l'enterrament i el camí a l'hospital per endur-se'n la roba del difunt. Al poble hi te una filla, Aníssia... També en vol parlar, d'ella. De quantes coses podria parlar i parlar! Qui se l'escoltés sospiraria, gemegaria, el planyeria... Seria millor parlar amb les dones. Són curtes, però amb dues paraules ja ploren.

«Hauria d'anar a fer un cop d'ull al cavall —pensa Iona—. Sempre hi ha temps per a dormir... dormiràs de sobres, per això no cal patir...»

Iona es posa l'abric i va cap a l'estable. Pensa en la civada, en el fenc, en el temps... Quan està sol no pot pensar en el fill... Parlar-ne amb algú, sí, però pensar-hi quan està sol i evocar-ne la imatge li produeix un dolor insuportable...

—Que mastegues? —pregunta Iona al cavall, veient-li els ulls brillants— Menja, menja, doncs... Ja que no hem guanyat prou per a comprar civada, si més no tenim fenc... Sí... Ja sóc massa vell per fer de cotxer... És el meu fill que hauria de ser-ho i no pas jo... Ell sí que era un bon cotxer... Si fos viu...

Iona calla una estona i continua:

—Les coses són així, amic... Hem perdut Kuzma Iònitx... S'ha acomiadat d'aquest món... Ha mort en va... Perquè, a veure, fes-te la idea que tens un poltret i que tu n'ets la mare... I, de sobte, aquest poltret se'n va a l'altre món... Oi que seria trist?

El cavall rumina, escolta i deixa anar l'alè a les mans de l'amo.

Iona es deixa endur per les paraules i li ho explica tot...

Una nota sobre *Retrats de passaport* de Josep Pla

ENRIC IBORRA

La lectura de Josep Pla m'acompanya sempre, des que el meu pare em va posar a les mans, a onze anys, la *Vida de Manolo*. Encara que se me'n van escapar moltes coses, recorde que el llibre em va enganxar, per la seua vivacitat i pel plaer de llegir en un català que no em presentava cap dificultat. Després de la *Vida de Manolo* van venir, de mica en mica, tots els altres llibres de Pla. De tant en tant, hi torne. No fa gaire he rellegit *Retrats de passaport*, un recull de 101 retrats literaris, escrits en èpoques molt diferents, des del 1917 al 1966, que s'ha de posar al costat de la sèrie d'*Homenots*. A diferència d'aquests, però, els *Retrats* són més breus i impressionistes i estan dedicats tant a personalitats catalanes com d'altres països. Com és habitual en l'edició de l'*Obra completa*, no s'indica la procedència dels textos. He comprovat que molts d'aquests retrats es van publicar per primera vegada en *Coses vistes*, *Llanterna màgica* i *Relacions*, durant la dècada dels vint.

Un dels encants més grans de l'obra de Pla és l'enorme quantitat de personalitats i de personatges — d'amics, coneguts i saludats— que hi apareixen, i no sols en la sèrie

d'*Homenots*. Pla era un tastador autèntic de tipus humans, amb una habilitat rara per captar el pintoresc de cada exemplar. La seua voracitat, en aquest punt, no tenia límits. La galeria de personatges retratats en *Retrats de passaport* —volum 17 de de l'*Obra completa*— presenta una varietat enorme. Alguns els retrobem sovint en altres llibres seus: Alexandre Plana, Quim Borralleres, Josep Carner, Eugeni d'Ors, Josep Maria de Sagarra... Entre les personalitats de fora del país hi ha Maurras, Chesterton, Simenon...

En aquesta relectura m'he fixat en algun motiu particularment insistit, com ara les referències a escriptors catalans que van contribuir a la creació del català literari modern. Pla constata que «els llibres escrits a la manera noucentista —dic manera perquè les seves manifestacions literàries són un manierisme com un altre— són els que s'han llegit menys del país, i en aquest sentit han retardat la difusió de la llengua escrita d'una manera indubtable». Per a Pla, els principals creadors de la prosa catalana moderna són Robert Robert, Jacint Verdaguer (el Verdaguer de *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa* i *En defensa pròpia*), Joan Maragall i Joaquim Ruyra, als quals «devem bàsicament tot el

progrés que s'ha produït en l'enriquiment real de la llengua i en el seu acostament a la realitat humana». I, de la seua generació, Carles Soldevila, Josep Maria de Sagarra i Gaziel. I ell mateix, és clar. Si voleu aprendre a escriure en català, ja sabeu on heu d'acudir.

Els elogis que fa de la prosa de Sagarra i de Soldevila són, però, una mica matisats. Del primer, diu que sobre «el geni de la llengua, els seus errors eren mínims i els seus mitjans d'expressió literalment inoïts. Amb aquests mitjans, li arribava, però, sovint, massa sovint, que no tenia res a dir...» I també que «el defecte de la prosa de Sagarra és el pinyol. És un home que pretén posar a cada frase, i, si no pot ésser, a cada paràgraf, una cosa efectista, brillant i enlluernadora. Aquesta fal·lera permanent fa que la seva prosa cansi i fatigui». La prosa de Soldevila, si de cas, peca per l'altre cantó. És massa neutra: «De vegades, potser convindria posar sobre l'arbre massa nu de la pàgina una mica de borrar, de fum o de misteri, aquell punt de desenfocament que és la mateixa essència de la vida».

L'obra de Pla, des dels seus inicis, es va situar contra el model literari noucentista. En una de les entrades d'*El quadern gris*, va escriure: «Jo no sóc un producte del meu temps; sóc un producte contra el meu temps». Pla s'hi afirmava com a escriptor contra Eugeni d'Ors, que inicialment l'havia enlluernat, i s'oposava així al llenguatge artificios dels escriptors noucentistes.

Reconeixia i va elogiar les realitzacions culturals d'aquest moviment, però estava convençut que el model literari noucentista, molt separat de la llengua viva, no era viable.

Com en Stendhal, un dels seus models, el rebuig de l'afectació en l'estil era paral·lel al rebuig de l'idealisme i del romanticisme literaris: «Jo no crec —llegim en el prefaci a *La vida amarga*— que l'escriptor porti cap missatge personal exclusiu. Aquesta és l'última forma del romanticisme literari —la més pretensiosa i pueril que el romanticisme literari ha produït. El que jo crec, per contra, és que l'escriptor té una responsabilitat total davant de l'època que li ha tocat viure. La primera obligació d'un escriptor és observar, relatar, manifestar l'època en què es troba. Això és infinitament més important que les inútils i estèrils temptatives per a arribar a una originalitat salvatge i primigènia. La literatura és el reflex d'una societat determinada en un determinat moment. L'axioma —vàlid des dels temps més reculats— és de De Sanctis, i jo modestament el comparteixo».

La voluntat de donar fe del que l'escriptor ha vist i viscut explica el caràcter intensament testimonial de tota la seua obra. Pla va practicar tots els gèneres propis d'aquest tipus de literatura: retrats i semblances, llibres de viatges, cròniques i reportatges, biografies, memòries, diaris i relats d'experiències. En el pròleg a *Retrats de passaport*, Pla

expressa la seua preferència per una literatura basada en documents personals: «A mi m'hauria agradat de viure en un ambient literari caracteritzat per una gran profusió de documents personals: memòries, records, reminiscències —que són les ombres de les ombres dels records—, biografies, correspondències, retrats literaris. En aquest sentit, la literatura anglesa és un prodigi. La literatura anglesa, en aquest sentit —repeteix—, és un permanent i fabulós prodigi. La francesa també, encara que més donada al vedetisme. La literatura no és més que un esforç contra l'oblit. La literatura personal destrueix la distinció romàntica entre l'home de lletres i un home qualsevol, cultivat, que escriu. Amb una ploma a la mà, tothom és igual. Sobre els resultats, els elements d'atzar són permanents. La idea que, en una llengua formada, només saben escriure els literats és d'una total

irrisorietat. Tothom sap escriure —i gairebé tothom sap llegir. El fet dona, a una literatura, una amplitud prodigiosa —plena de les sorpreses de la vida, magnífica».

El caràcter testimonial de l'obra de Pla, la preferència per la literatura basada en documents personals, el rebuig de l'idealisme i del romanticisme literaris, són acompanyats per una desconfiança del que en podríem dir els paranys de la literatura: el «literaturisme, els estats de sensibilitat equivocats o il·lusoris, l'anecdoticisme». És només una paradoxa aparent que aquesta actitud fos expressada per un escriptor com Pla, que es va dedicar a la literatura d'una manera tan intensa i obsessiva: «aquesta secreta i diabòlica mania d'escriure [...], a la qual ho sacrifico tot, a la qual probablement sacrificaré tot en la vida».

ENRIC IBORRA (València, 1960). És professor de llengua i literatura catalanes. Ha publicat *La serp blanca. Antologia del conte modern* (Tàndem Edicions, 2012), diversos escrits de crítica literària i *Un son profund. Dietari d'un curs de literatura universal* (Viena Edicions, 2013), llibre pel qual va rebre el Premi Ciutat de Barcelona.

El cinema de Yasujirō Ozu és lent?

JONATHAN ROSENBAUM

El text següent és una conferència que Jonathan Rosembaum va pronunciar al simposi «Yasujirō Ozu al món», celebrat a Tòquio, l'11 de desembre de 1998. A banda de Hasumi, en aquesta trobada també hi van participar Jean Douchet, Hou Hsiao-Hsien i el seu guionista, Tien-wen Chu, i Thierry Jousse.

No fa pas gaire vaig anar a sopar a un dels meus restaurants xinesos preferits de Chicago, on treballa un cambrer que és un cinèfil apassionat. Mentre em prenia nota, m'explicava el seu entusiasme per Tsai Ming-Liang, i quan li vaig dir que m'havien demanat de fer una conferència sobre Yasujirō Ozu a Tòquio, em va respondre: «No en sé gaire d'Ozu. Fa unes pel·lícules tan lentes...» El que ara us comentaré és un intent de rebatre aquest punt de vista.

El primer que he de dir és que alguns dels films muts d'Ozu —sobretot *Umarete wa mita keredo* («Vaig néixer, però...»)¹, un dels meus preferits— no en són gens, de lents: la manera com sovint menystenim el cinema mut és simptomàtica de les limitacions de la cultura cinematogràfica global d'avui dia. Ara bé, la meva segona reacció és demanar què volem dir quan descrivim una pel·lícula com a lenta —un mot que acostuma a ser

pejoratiu, fins i tot quan l'apliquem a obres de Robert Bresson, Carl Dreyer, Hou Hsiao-Hsien, Abbas Kiarostami, F. W. Murnau, Ozu, Jacques Rivette, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, Andrei Tarkovski, i Jacques Tati, entre d'altres. I per plantejar aquesta qüestió, centrant-me en la cultura japonesa, m'agradaria presentar-vos un parell d'hipòtesis.



La primera prové d'un assaig breu i provocador de Karlheinz Stockhausen titulat «Ceremonial Japan»² que vaig llegir, per primera vegada, al *Times Literary Supplement* fa vint-i-cinc anys. Explorant la fascinació que sentia per

¹ Pel·lícula muda, dirigida per Yasujirō Ozu l'any 1932. (Nota del traductor)

² «Ceremonial Japan» va aparèixer al *Times Literary Supplement* el 25 d'octubre de 1974. (N. del t.)

un conjunt divers de formes cerimonials japoneses —el teatre Noh, l'Omizutori (el festival de consagració de l'aigua), els combats de sumo, i la cerimònia del te— Stockhausen diu el següent sobre el que ell anomena «el temps japonès»: «Pel que fa al temps, els europeus som d'allò més mediocres. La qual cosa vol dir que ens hem establert just al bell mig de totes les possibilitats temporals que hi ha. És un registre molt estret, comparat amb les reaccions extremadament ràpides que un japonès pot tenir en un moment determinat, i amb la reacció extremadament lenta que pot mostrar en altres ocasions. En canvi, un japonès té un registre mitjà força pobre, comparat amb un europeu.» Stockhausen també diu que aquesta distinció corre el perill de desaparèixer o, si més no, de ser erosionada per l'occidentalització i l'americanització del Japó. Aquest és un tema delicat, perquè gràcies als arguments persuasius que Shigehiko Hasumi exposa sobre Ozu a Yasujirō Ozu,³ sabem que, fins a cert punt, l'obra d'Ozu també reflecteix l'impacte d'Amèrica en la cultura japonesa. Però com que Hasumi és un crític japonès que analitza la influència americana i jo soc un crític

3 Aquesta obra tan sols es pot trobar en japonès i francès, tot i que David Dresser va incloure «Cels assolellats», el bellíssim darrer capítol del llibre, a la col·lecció d'assajos crítics que va dedicar l'any 1997 a *Tōkyō monogatari* («Conte de Tòquio») i que van ser publicats per Cambridge University Press.

americà que es fixa en elements japonesos, veiem les coses des de perspectives diferents. De totes maneres, m'agradaria suggerir —i aquesta és la segona hipòtesi— que, a les pel·lícules d'Ozu, les reaccions ràpides que esmenta Stockhausen sovint corresponen a la filmació de personatges que estan drets i caminen, i que les lentes corresponen als personatges que trobem asseguts.

Què vull dir amb tot això? Els elements de «Vaig néixer, però...» que identifico com a ràpids —sobretot la brevetat de certes preses d'exterior i la velocitat de certs moviments de càmera— es poden associar a un espectador implícit que estigui dret o a un que camini: quan els moviments de càmera segueixen els personatges que caminen, la velocitat dels personatges i la velocitat implícita dels espectadors que els miren estan clarament relacionades. A més, els elements en la pel·lícula que identifico com a lents s'esdevenen sobretot quan els personatges estan asseguts.

Ara, és evident que quan mirem pel·lícules la majoria de nosaltres estem asseguts. Però que sigui obvi no vol pas dir que no calgui rumiar-hi —i rumiar, al cap i a la fi, és una altra cosa que sovint es fa molt més bé quan estem asseguts. Tanmateix, la sensació artificial de velocitat que caracteritza gran part del cinema comercial contemporani, sobretot l'americà —la velocitat de cotxes ràpids, les explosions i allò que anomenen acció (per no parlar de la velocitat d'una gran part de

l'edició televisiva), tot el que fa que, en comparació, Ozu sembli conservador i passat de moda—, tendeix a contradir aquesta obvietat, i opera com si literalment estiguéssim mirant pel·lícules mentre correm, sense cap oportunitat per a reflexionar. El fet que Ozu reconegui que mirem pel·lícules mentre estem asseguts em sembla que és un aspecte fonamental del seu mètode, i molt del que es considera difícil o problemàtic o simplement lent del seu estil deriva d'aquest fet essencial.

Com a norma, els personatges de les pel·lícules d'Ozu seuen mentre mengen i quan enraonen. A «Vaig néixer, però...», els dos noiets que fan de personatges principals normalment estan drets, tot i que al principi els veiem asseguts a l'hora de l'esmorzar, quan es posen les sabates abans de sortir de casa, i quan decideixen de fer campana de l'escola i dinar al camp. També els veiem asseguts l'endemà, quan són a classe; quan miren pel·lícules familiars a casa del cap del pare, i més tard, després de barallar-se amb el pare, quan no volen menjar. Totes aquestes escenes representen moments d'una certa reflexió.

Ara bé, «Vaig néixer, però...» és una pel·lícula en què el comportament social i les condicions socials són, pel cap baix, tan importants com la reflexió, i la velocitat és rellevant pel que fa a tots tres temes. Al principi del film, un cop els nois se salten les classes per por que els peguin i dinen al camp, un dels germans li recorda a l'altre:

«Se suposa que avui hem de treure un excel·lent en la redacció». Poc després, tots dos s'aixequen per acabar el dinar drets, una acció que implica, com molts altres elements de la pel·lícula, que, al món, continuar endavant requereix estar alerta i en moviment, i ambdues coses són més fàcils d'aconseguir si estem drets.

Com si volgués demostrar aquest punt, la pel·lícula aleshores salta vers els altres nois, que són al pati de l'escola i segueixen les instruccions d'un professor que els fa marxar de manera militar. Durant tot aquest exercici, la càmera roman estàtica però, de sobte, quan els nois marxen amb decisió de dreta a esquerra, comença a moure's ràpidament en direcció contrària. Tot seguit hi ha un nou tall vers un altre moviment d'esquerra a dreta, però ara a l'oficina on treballa el pare dels vaillets protagonistes: és una presa famosa en què la càmera segueix fileres de taules plenes de treballadors, alguns d'asseguts i d'altres de drets. Quan la càmera els passa pel davant, els treballadors badallen l'un darrere l'altre, tret d'un. Aleshores, la càmera se li acosta en direcció contrària, s'atura, i espera que ell també badalli; quan ho fa, la càmera reprèn el mateix moviment ràpid d'esquerra a dreta davant els altres treballadors, que tornen a badallar com abans. És un moviment modern força excepcional en l'obra d'Ozu, perquè equipara la seva posició de poder com a director amb el poder de l'estat: concretament, el poder de l'escola i de l'oficina, les

dues zones principals d'autoritat a la pel·lícula, a banda de les zones més indeterminades del camp (dominat pels nois) i la casa (comandada pel pare). Significativament, és al camp i a casa on el conflicte esclata: no pas a l'escola ni a l'oficina, on les normes de comportament són més absolutes. Fent un paral·lelisme entre la velocitat i el moviment que hi ha a l'escola i a l'oficina, i centrant-se còmicament en ambdós llocs en individus que no aconsegueixen complir amb el que se suposa que han de fer, Ozu ens ofereix un context particular dels conflictes que sorgeixen arreu. A més, quan traça una equivalència explícita entre l'autoritat que exerceix la seva càmera i la que exerceix l'escola i l'oficina, Ozu planteja clarament la relació important que hi ha entre les formes cinemàtiques i les socials, una relació plena de significat en la seva obra.

A diferència de «Vaig néixer, però...», podem definir *Tôkyô monogatari* («Conte de Tòquio»)⁴ com una pel·lícula lenta —no pas perquè Ozu hi imposi una estructura formal aliena al seu estil, sinó perquè els personatges centrals que el preocupen són una parella d'avis que es mouen a poc a poc, i que estan més estona asseguts que no pas drets. La rapidesa s'associa als fills, que viuen a Tòquio i que estan massa ocupats com per passar temps amb els pares

però, en general, aquest film se centra més en els moviments dels pares que en els de les generacions més joves. Significativament, els únics elements de la pel·lícula que podem relacionar amb la velocitat (els trens que duen els avis des d'Onomichi fins a Tòquio, de Tòquio a Atami, d'Atami a Tòquio, de Tòquio a Osaka, i finalment d'Osaka a Onomichi) mai no es veuen. Els trens en marxa que observem són més aviat detalls en preses de paisatges i funcionen sobretot com a accents musicals, comparables a les barques en moviment al moll d'Onomichi i a l'arna que voleteja contra una làmpada mentre la mare es mor. Aquests accents —emblemes de la velocitat i del moviment— serveixen per donar relleu a les estasis relatives que els envolten.

⁴ *Tôkyô monogatari* («Conte de Tòquio»), filmada el 1953, és la pel·lícula més cèlebre d'Ozu. (N. del t.)



L' excepció més pertinent a aquesta norma és el tren en què, cap al final del film, viatja Noriko, la jove dels avis, que torna a Tòquio des d'Onomichi: un tren que veiem des de fora i que centra l'atenció de dues preses successives abans que la tercera ens mostri Noriko, asseguda al vagó, examinant el rellotge de la mare que el pare acaba de donar-li com a record. El temps és una preocupació central a «Conte de Tòquio», cosa que ajuda a entendre no tan sols el tic-tac d'un rellotge (que és un dels darrers sons que sentim a la banda sonora), sinó per què aquest tren tan ràpid i el rellotge destaquen tant cap al final. Si la velocitat a «Vaig néixer, però...» s'associa sovint a la lluita i la desesperació perquè juga contra la lentitud, lligada a la reflexió i al reconeixement, la velocitat a «Conte de Tòquio» s'associa a l'esperança per mitjà de la figura de Noriko, que

ens fa creure que representa la possibilitat de canvi pel que fa al futur.

Tenint en compte les anàlisis quantitatives que David Bordwell ha fet de les pel·lícules d'Ozu,⁵ «Conte de Tòquio» no és pas dels films més lents d'aquest director japonès. Bordwell ens informa que a «Vaig néixer, però...» hi ha 1.371 preses; a «Conte de Tòquio», 786, i a *Chichi ariki* («Hi havia un pare»), 353.⁶ A més, mentre que la mitjana de la durada de les preses de «Vaig néixer, però...» és de quatre segons, la de «Hi havia un pare» és de gairebé quinze. Malgrat que sóc força

⁵ Aquestes dades apareixen com a apèndix a *Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1988, p. 377)

⁶ *Chichi ariki* («Hi havia un pare»), pel·lícula filmada per Ozu l'any 1942.

escèptic pel que fa a la llista de generalitzacions que es poden extreure a partir d'aquesta mena d'anàlisis quantitatives —sobretot quan engloben pel·lícules mudes i sonores i quan la presència de subtítols altera el nostre sentit de la presa—, de les dades de Bordwell podem interpretar que «Conte de Tòquio» és un exemple de la manera com Ozu filmava al final de la seva carrera, sense que representi necessàriament l'extrem.

Ohayô (1959) («Bon dia»),⁷ una altra pel·lícula relativament tardana, altera les normes del joc que hem estat fent servir fins ara pel que fa a la velocitat. Conté 819 preses d'una mitjana de set segons, cosa que sembla que la fa més lenta que «Vaig néixer, però...» i més ràpida que «Conte de Tòquio». Ara bé, de fet, l'edició d'Ozu i la mise en scène de «Bon dia» no es poden assignar a l'ús del temps de registre mitjà que Stockhausen creia que incomodava els espectadors japonesos.

Si, generalitzant, «Vaig néixer, però...» es pot definir com a ràpida i «Conte de Tòquio» com a lenta, «Bon dia» no es pot descriure ni d'una manera ni de l'altra. Més centrada en la coexistència i la interacció que no pas en el conflicte i la separació, és, de fet, una de les pel·lícules més complexes d'Ozu, en termes de ritme i tempo. En la

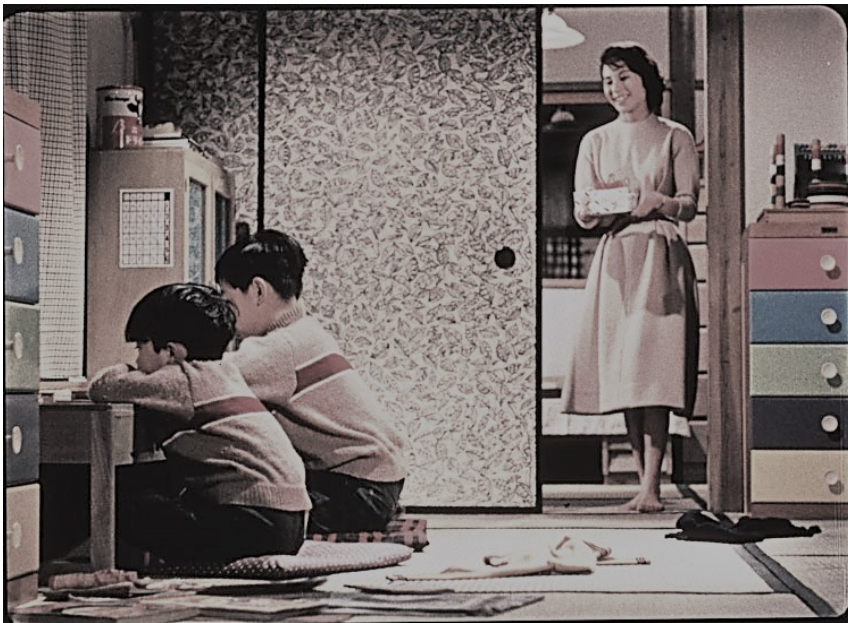
⁷ *Ohayô* («Bon dia»), comèdia filmada per Ozu l'any 1959, és una represa de «Vaig néixer, però...», i la segona pel·lícula en color del director japonès.

majoria d'escenes hom troba personatges asseguts i d'altres de drets, justament com en la majoria de les preses estàtiques d'exterior també mostren gent que camina. Amb prou feines hi ha més acció en aquesta pel·lícula que n'hi ha a «Conte de Tòquio», tanmateix el moviment total de personatge a personatge i d'escena a escena és enèrgic tota l'estona. Tot i que no puc parlar amb autoritat sobre les sèries japoneses dels anys cinquanta, m'imagino que devien assemblar-se a les americanes de la mateixa època. Si no m'erro, diria que Ozu pren prestat conscientment d'aquest format, cosa que vol dir que la televisió és central, no tan sols per determinar l'argument de «Bon dia», sinó també per construir-ne l'estructura narrativa.

Malgrat els molts ecos temàtics de «Vaig néixer, però...» que hi ha a «Bon dia», ambdós films són força diferents. Estructurats en les equivalències formals i socials entre els concursos de pets d'adolescents, la xerrameca d'una parella, i les salutacions entre veïns, i preocupat pel que podríem anomenar l'arquitectura de les interaccions socials del dia a dia, «Bon dia» combina rapidesa i lentitud de moltes maneres —no tan sols en la progressió global de la narració, sinó en molts detalls individuals, com la imatge del germà petit que juga amb el *hula hoop* i que, tot i romandre relativament quiet, mou els malucs a gran velocitat.

De tot plegat en podem treure la conclusió que la velocitat és relativa, i encara més en una pel·lícula en què la coexistència i la relativitat són centrals pel que fa a l'estil i al tema. Per aquest motiu, no podem respondre d'una manera única la pregunta de si Ozu és lent o no. La seva obra és massa rica i variada com perquè una pregunta com aquesta

tingui cap sentit. De fet, gran part de la funció dels grans artistes és dissoldre aquesta mena de qüestions, o si més no, de transformar-les en unes altres. Perquè el que realment importa de l'obra d'Ozu no és si és ràpid o lent, sinó com de ràpids o lents som nosaltres a l'hora de seguir-ne el ritme.



JONATHAN ROSENBAUM va néixer als EUA l'any 1943. És un dels crítics cinematogràfics nord-americans que més s'ha dedicat a promoure el cinema d'altres països, sovint lluny dels circuits comercials. De jove, mentre vivia a París, va treballar com a assistent de Jacques Tati. Més tard, va ser professor a la Universitat de Califòrnia. Del 1987 al 2008 fou el crític de cinema del *Chicago Reader*. Ha col·laborat diverses vegades amb *Cahiers du cinéma* i *Film Comment*, i és l'autor d'un seguit de llibres, d'entre els quals destaquen *Moving Places: A Life at the Movies* (1980), *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (1995), *Movies as Politics* (1997) i *Movie Wars: How Hollywood And The Media Conspire To Limit What Films We Can See* (2002) i *Essential Cinema* (2004).

Tot ho podria donar el temps

ROBERT FROST

El Temps no creu posseir cap coratge
pel fet de plantar cara als pics nevats
per abaixar-los al nivell de l'onatge,
ni s'entusiasma en veure'ls ja aplanats;
s'ho mira tot meditatiu, callat.

El que ara és terra ferma serà una illa
i, després, un remolí a l'oceà,
com un clotet a l'extrem d'un somriure;
jo també sabria fer-me el desmenjat
entre aquestes mudances planetàries.

Tot ho daria al Temps, excepte... excepte
el que he fet meu. ¿Per què he de declarar
allò prohibit, salvat mentre a la duana
dormien? Perquè jo ja he passat,
i el que no volia perdre m'ho he guardat.

Traducció de Josep Maria Jaumà

ROBERT FROST (1874-1963). Va néixer a San Francisco i es va traslladar a Nova Anglaterra a onze anys. Més tard, va viure a Gran Bretanya fins que va començar la Primer Guerra Mundial. És un dels poetes nord-americans més importants i populars del segle xx, tant que se'l considera un dels fundadors de la poesia moderna d'aquell país. En català en podem llegir el recull *Gebre i sol* (2003) i *Al nord de Boston* (1994).

JOSEP MARIA JAUMÀ (Reus, 1938). Durant trenta anys va ser professor de Literatura Anglesa a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha traduït Philip Larkin, Robert Graves, Thomas Hardy, Vladimir Nabókov i Robert Frost. És autor de l'assaig *José Maria Valverde, lector de Maragall* i de la traducció de les cartes i les conferències de Dietrich Bonhoeffer.

Els meus odis

ÉMILE ZOLA

L'odi és sant. És la indignació dels cors forts i poderosos, el desdeny militant dels qui s'enfurismen davant la mediocritat i l'estupidesa. Odiar és estimar, és sentir l'ànima calenta i generosa, és viure llargament del menyspreu de les coses vergonyoses i nècies.

L'odi allibera, l'odi fa justícia, l'odi engrandeix.

Cada vegada que m'he revoltat contra la mediocritat de la meva època m'he sentit més jove i més coratjós. He fet de l'odi i de la dignitat les meves dues hostes: m'he complagut a aïllar-me i, en el meu aïllament, a odiar el que feria allò just i veritable. Si avui valc alguna cosa, és perquè estic sol i perquè odio.

Odio la gent nul·la i impotent; em molesten. Em fan bullir la sang i m'ataquen els nervis. No hi ha res que m'irriti més que aquests ordinaris que es balandregen, com oques, amb els ulls rodons i la boca badada. A la vida mai no he pogut fer dues passes sense trobar-me tres imbècils i això m'entristeix. El gran camí n'és ple; la massa està composta per beneïts que ens fan aturar per escopir-nos llur mediocritat a la cara. Caminen, parlen i tota la seva persona, gestos i veu m'ofenen tant que, com Stendhal, m'estimo més un pillastre que un cretí. Pregunto: què en podem fer, d'aquesta gent que se'ns penja del braç, en aquesta època de lluites i de marxades forçades? En sortir del món vell, ens precipitem vers un de nou. Se'ns pengen del braç, se'ns llancen a les cames, amb riures necis i frases absurdes; ens fan els camins lliscants i penosos. Ens n'hem de protegir; ens espremen, ens ofeguen, se'ns enganxen. Som en una època en què el ferrocarril i el telègraf elèctric ens condueixen, en carn i esperit, a l'infinit i l'absolut; som en una època greu i inquieta en què l'esperit humà infantia una veritat nova i hi ha gent inútil i estúpida que nega el present, es corromp en la bassa estreta i nauseabunda de la seva banalitat. Els horitzons s'eixamplen, la llum s'enfila i omple el cel. Ells s'enfonsen amb plaer dins el fang tebi, on el seu ventre paeix amb una lentitud voluptuosa; tanquen els ulls de mussol que la claror ofèn, criden que els molestem i que ja no poden fer el mandrós als matins tot remugant còmodament el fenc que masteguen al rastell de la niciesa comuna. Que ens donin bojos, en farem quelcom; els bojos pensen; tots tenen alguna idea massa tensa que ha trencat la molla de llur intel·ligència; són malalts de l'esperit i del cor, ànimes pobres plenes de vida i de força. Vull escoltar-los, perquè sempre espero que enmig del caos dels seus pensaments hi lluirà una veritat suprema. Però, per l'amor de Déu, que algú mati els tal·losos i els mediocres, els impotents i els cretins, que hi hagi lleis per a

desempallegar-nos d'aquesta gent que abusa del llur ceguesa per dir que és de nit. Ja toca que la gent de coratge i d'energia tinguin llur 93: el reialme insolent dels mediocres ha avorrit el món, els mediocres han de ser llançats en massa a la plaça de Grève.

Els odio.

Odio la gent que es tanca en una idea pròpia, que va en ramat, apressant-se els uns als altres, abaixant el cap a terra per no veure la gran lluentor del cel. Cada ramat té el seu déu, el seu fetitxe, damunt l'altar del qual immola la gran veritat humana. A París n'hi ha centenars, de vint a trenta a cada cantonada i tenen una tribuna des d'on arenguen solemnement el poble. Transiten pel seu camí, caminant amb gravetat i vulgaritat plena, fent crits de desesperança cada cop que alguna cosa torba llur fanatisme pueril. Tots els qui els coneixeu, amics meus, poetes i novel·listes, savis i simples curiosos, vosaltres que heu anat a picar la porta d'aquesta gent greu que es posen malalts quan es tallen les ungles, goseu dir amb mi, ben fort, a fi que la massa us senti, que us han fet fora de llur petita església, com bidells porucs i intolerants. Digueu que han fet mofa de la vostra inexperiència: per a ells, l'experiència consisteix a negar tota veritat que s'allunyi dels seus errors. Expliqueu la història del vostre primer article, quan us hi va acostar amb la vostra prosa honesta i convençuda i vau topiar amb aquesta resposta: «Lloeu un home de talent que, com que no pot tenir talent per a nosaltres, no n'ha de tenir per a ningú». Quin espectacle tan bell que ens ofereix aquest París intel·ligent i just! De ben segur que, allà dalt o allà a baix, en una esfera llunyana, hi ha una veritat única i absoluta que regeix els mons i ens empeny al futur. Aquí hi ha cent veritats que xoquen i es trenquen, cent escoles que s'insulten, cent ramats que belen perquè no volen avançar. Els uns enyoren un passat que no tornarà; els altres somien un futur que mai no vindrà, els qui somien en el present, ens en parlen com d'una eternitat. Cada religió té els seus sacerdots, cada sacerdot té els seus cecs i de la realitat, ningú no se'n preocupa; una simple guerra civil, una baralla d'infants que es metralen amb boles de neu, una farsa immensa en què el passat i el futur, Déu i l'home, la mentida i la bestiesa en són les titelles complaents i grotesques. On són, em demano, els homes lliures, els qui viuen sense por, que no tanquen pas llur pensament dins el cercle estret d'un dogma i que caminen francament vers la llum, sense por de desmentir-se demà i que tan sols s'amoïnen pel que és just i cert? On són els homes que no formen part de les claques preparades, que no aplaudeixen seguint un senyal de llur cap, Déu o el príncep, el poble o l'aristocràcia? On són els homes que viuen sols, lluny dels ramats humans, que acullen tot el que és gran, que menystenen les capelletes i estimen el pensament lliure? Quan aquests homes parlen, la gent greu i idiota s'enfada i els atabalen amb el pes del seu nombre; després, amb aire solemne, tornen a ocupar-se de la digestió i, quan s'apleguen, demostren, victoriosament, que tots són uns imbècils.

Els odio.

Odio els bromistes malsans, la gent jove que riu, perquè no pot imitar la gravetat pesant dels seus pares. Hi ha esclats de riure que encara són més buits que els silencis diplomàtics. En aquesta època impacient tenim una alegria histèrica i plena d'angoixa que m'irrita dolorosament, com els sons d'una llima que passeja per les dents d'una serra. Ep! Calleu tots els qui teniu la tasca de divertir el públic, ja no sabeu riure, teniu un riure agre fa enrabiari. Les bromes que feu són desoladores; els vostres aires lleugers tenen la gràcia d'afectacions dislocades; els vostres salts perillosos són tombarelles grotesques en les quals us exhibiu pietosament. Que no veieu que no tenim ganes de bromes? Mireu, si us salten les llàgrimes. Per què us heu d'esforçar per trobar divertir el que és sinistre? No era pas així que rèiem abans, quan encara podíem riure. Avui, l'alegria és un espasme, una bogeria que sacseja. Els nostres riallers, els qui tenen una reputació de bon humor, són gent fúnebre que agafen qualsevol fet i qualsevol home, se'l posen a la mà i fan força fins que l'esclafen, com els infants dolents que no juguen mai tan bé amb les seves joguines com quan les trenquen. Les nostres alegries són les de la gent que es recargola de riure quan veuen que un vianant cau i es trenca alguna cosa. Riem de tot, encara que no n'hi hagi cap motiu. Som un poble molt alegre; riem dels nostres grans homes i dels nostres malvats, de Déu i del diable, dels altres i de nosaltres mateixos. A París hi ha tot un exèrcit que manté en alerta la hilaritat pública; la farsa consisteix a ésser idiotes alegrement, com d'altres ho són solemnement. A mi em sap greu que hi hagi tants homes enginyosos i tan pocs de veritat i de justícia. Cada cop que veig un noi honest que es posa a riure per a complaure el públic, el planyo i em sap greu que no sigui prou ric com per viure sense fer res, en comptes de riure tan indecentment. Ara bé, no tinc ni gota de compassió per als qui tan sols riuen i mai no vessen cap llàgrima.

Els odio.

Odio els ximples que es fan els desmenjats, els impotents que creuen que el nostre art i literatura moren de mort natural. Són els cervells més buits i els cors més secs, gent enterrada en el passat que fullegen amb menyspreu les obres vives i enfebrades de la nostra època i les declaren nul·les i menors. Jo m'ho miro tot d'una altra manera. La bellesa i la perfecció no m'importen. Me'n ric, dels gran segles. Només m'interessa la vida, la lluita, la febre. Em sento molt bé en la nostra generació. Em sembla que l'artista no pot desitjar una altre ambient, una altra època. Ja no hi ha mestres ni escoles. Som en plena anarquia i cadascun de nosaltres és un rebel que pensa, crea i combat per si mateix i prou. L'hora és decisiva, plena d'angoixa: esperem els qui piquen més fort i més bé, els punys dels quals són prou forts com per tancar la boca als altres i darrere de cada nou lluitador hi ha una esperança vague de ser el dictador, el tirà de demà. Així, doncs, quin horitzó més ample! Com bateguen dins nostre les veritats del futur! Si barbotegem és que tenim massa coses a dir. Som al lllindar d'un segle de ciència i de realitat i, a

cada instant, com borratxos, vacil·lem davant la gran esplendor que sorgeix davant nostre. Però treballem, preparem la tasca dels nostres fills. Som a l'hora de la demolició, quan la pols del guix omple l'aire i la runa cau amb molt rebombori. Demà reconstruiran l'edifici. Haurem experimentat les alegries vives i l'angoixa dolça i amargant del part; haurem tingut les obres apassionades, els crits lliures de la veritat, tots els vicis i totes les virtuts dels grans segles al bressol. Que els cecs neguin els nostres esforços, que vegin en les nostres lluites les convulsions de l'agonia, quan, justament, aquests lluites són els primers gemecs del naixement. Són cecs.

Els odio.

Odio els setciències que ens guien, els pedants i els tediosos que rebutgen la vida. Sóc partidari de les manifestacions lliures del geni humà. Crec en un seguit ininterromput d'expressions humanes, en una galeria inacabable de quadres vius i lamento no poder viure sempre per assistir a l'eterna comèdia que consta de mil actes diversos. Sóc un curiós i proud. Els necis que no gosen mirar cap endavant, miren enrere. Volen constituir el present amb les regles del passat i volen que el futur, les obres i els homes, prenguin com a model els dels temps pretèrits. Els dies naixeran com caldrà i cadascú portarà una idea nova, un art nou, una literatura nova. Les obres seran tantes i tan variades com les societats mateixes i aquestes es transformaran eternament. Ara bé, els impotents no volen eixamplar el marc; han fet la llista de les obres que hi ha i d'aquesta manera han obtingut una veritat relativa que pretenen fer passar per absoluta. No creuen: imiten. I heus aquí per què odio la gent estúpidament greu, estúpidament alegre i els artistes i els crítics que volen construir estúpidament la veritat d'avui amb la d'ahir. No comprenen que avancem i que els paisatges varien.

Els odio.

I ara ja sabeu quins són els meus amors, els bells amors de la meva joventut.

ÉMILE ZOLA (1840 - 1902), fou un escriptor francès, considerat el màxim exponent del naturalisme. En català en podem llegir *La bèstia humana* (2014), *La terra* (2012), *La mort d'Olivier Becaille i altres contes* (2011), *L'obra* (2006), *El carnatge* (2002), *Nana* (2002) i *Thérèse Raquin* (2000)

Rhema

SIMONE WEIL

La contradicció tan sols és la prova que nosaltres no ho som pas tot. La contradicció és la nostra misèria, i el sentiment de la nostra misèria és el sentiment de la realitat. Perquè nosaltres no fabriquem pas la nostra misèria. Aquesta és veritable. És per això que l'hem d'apreciar. Tota la resta és imaginària.

CARLES RIBA

No hi ha res tan desil·lusionador, ni que una generació esquivi tant de reconèixer, com ésser una generació de trànsit; el paper més dur d'acceptar amb sincera modèstia, és el de precursor.

ANTOINE COMPAGNON

La literatura és una força d'oposició: té el poder de combatre la submissió al poder.

MANÈS SPERBER

L'enemic vençut rarament s'assembla al que calia vèncer i recorda, en canvi, la misèria que hom ha patit.

MARC AUGÉ

Ja no hi ha passat, sinó escenificació del passat.

VIRGINIA WOOLF

Hamlet és millor que *El rei Lear*? Ningú no ho sap. Cadascú ha de resoldre aquesta qüestió per si mateix. Permetre que unes autoritats, encara que duguin pells sedoses i vagin molt togades, entrin a les nostres biblioteques i deixar que ens diguin com hem de llegir, què hem de llegir i quin valor hem de donar a allò que llegim és destruir l'esperit de llibertat que es respira en aquests santuaris.

Imatges

Pàgina 6: *Dia assolellat* (1876) d'Isaac Levitan (1860-1900), pintor de paisatges molt amic de Txékhov.

Pàgina 10: Apol·lo de Belvedere. L'escultura representa el déu grec Apol·lo, que acaba de vèncer la serp Pitó. Aquesta obra de marbre de l'antiguitat clàssica va ser redescoberta a la fi del segle xv i el neoclassicisme de mitjan segle xviii la va considerar la millor escultura antiga. Durant força segles va representar l'ideal de perfecció estètica per al món occidental.

Pàgina 11: Monument dedicat a Txékhov. És a Taganrog, la seva ciutat natal. L'obra, que fa tres metres d'alçada, fou inaugurada el 29 de gener de 1960.

Pàgina 13: Fotografia d'Anton Txékhov que pertany a la New York Public Library, concretament a la Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs.

Pàgina 17: Txékhov rep Tolstoi a Jalta (1900).

Pàgina 19: Txékhov i Gorki a Jalta (1900).

Pàgina 29: Txékhov a la seva habitació de Jalta. Fotografia de L.V. Sredin (1901).

Pàgina 32: Fotograma de la pel·lícula *Dama s sobachkoj* («La dama i el gosset»), dirigida el 1960 per Iosif Kheitis. L'actriu que apareix a la imatge és Iya Savvina. El film fou nominat a la Palma d'Or al Festival de Cannes aquell mateix any.

Pàgina 43: Imatge de Sakhalin.

Pàgina 53: Sanatori de Badenweiler, on Txékhov va morir.

Pàgina 57: Txékhov llegeix *La gavina* als actors del Teatre Artístic de Moscou (1899).

Pàgina 67: Fotograma de «Conte de Tòquio». L'actriu que hi apareix és Ineko Arima.

Pàgina 71: Fotograma de «Vaig néixer, però...» (1932).

Pàgina 73: Fotograma de «Bon dia» (1959).

Pàgina 83: Exemple dels estralls de l'hivern rus.

Vies

SOLDEVILA, Carles. *Fulls de dietari. Una antologia*. Barcelona: Editorial Empúries Grup 62, 2004.

CHESTERTON, G. K. *El poeta i els llunàtics*. Berga: Editorial L'Albí, 2011 (traducció d'Anna Camps i Jordi Cussà).

— *L'home que fou dijous*. Barcelona: Quaderns Crema, 2005 (traducció de Pau Romeva).

— *The Defendant*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1901.

LAFFITTE, Sophie. *Tchékhov (1860-1904)*. París: Librairie Hachette, 1976.

PUIXKIN, Aleksandr. *Teatre complet*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2004 (traducció de Jaume Creus).

— *Poemes*. Collbató: La Guineu, 2005 (traducció de Jaume Creus).

GÓGOL, Nikolai V. *Un fratricidi/ L'abric*. Barcelona: Duxelm, 2013 (traducció de Carles Riba).

— *Les ànimes mortes*. Barcelona: Marbot, 2012 (traducció de Josep M^a Güell).

— *La nit de Nadal*. Berga: Editorial L'Albí, 2010 (traducció de Lurdes Pons).

— *Contes de Petersburg*. Barcelona: Edicions Destino, 2001 (traducció de Victòria Izquierdo i Àngels Margarit).

MAUPASSANT, Guy de. *Bola de greix*. Berga: Edicions de L'Albí, 2010 (traducció de Lluís Calderer).

— *A l'espona del llit i altres contes*. Berga: Edicions de L'Albí, 2004 (traducció de Lluís Calderer).

TXÉKHOV, Anton. *La meva vida*. Barcelona: Editorial Minúscula, 2011 (traducció d'Àngels Llòria).

— *Contes*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995 (traducció d'Anna Estopà).

— *Teatre complet* (I i II). Barcelona: Diputació de Barcelona/ Institut del Teatre, 1999 (traducció de Nina Avrova i Joan Casas).

GORKI, Maksim. *Caminant pel món*. Barcelona: Edicions 62, 2005 (traducció d'Helena Vidal).

- *Els baixos fons*. Barcelona: Edicions 62, 1968 (traducció d'Helena Vidal i Jordi Bordas).
- *Els vagabunds*. Barcelona: Editorial La Magrana, 1985 (traducció d'Olga Savarin).

NABÓKOV, Vladímir. *L'original de Laura*. Barcelona: Edicions 62, 2010 (traducció de Marta Pera).

- *Lolita*. Barcelona: Labutxaca, 2009 (traducció de Josep Daurella).
- *L'encantador*. Barcelona: Ediciones B, 2000 (traducció de Jordi Arbonès).
- *Parla, memòria*. Barcelona: Edicions 62, 2000 (traducció d'Oriol Carbonell).

CARVER, Raymond. *De què parlem quan parlem de l'amor*. Barcelona: Pòrtic, 1991 (traducció de Dolors Udina).

- *Si em necessites, truca'm*. Barcelona: Anagrama/ Empúries, 2001 (traducció de Carles Miró).

ROSENBAUM, Jonathan. *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

FROST, Robert. *Gebre i sol*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003 (traducció de Josep Maria Jaumà).

- *Al nord de Boston*. Barcelona: Edicions, 62 (traducció de Miquel Desclot).

ZOLA, Émile. *La terra*. Barcelona: Edicions de 1984, 2012 (traducció de Anna-Maria Corredor).

- *L'obra*. Barcelona: Proa, 2006 (traducció de Margarida Casacuberta).
- *Nana*. Barcelona: Edicions 62, 2002 (traducció de Miquel Martí i Pol).
- *El carnatge*. Barcelona: Edicions de 1984, 2002 (traducció de Margarida Casacubeta).

RIBA, Carles. *De casa a casa. Tria de cartes*. Barcelona: Edicions 62, 2007.

- *Sobre poesia i sobre la meua poesia*. Barcelona: Editorial Empúries, 1996.
- *L'ingenu amor*. Barcelona: Editorial Empúries, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *La littérature, pour quoi faire?* París: Fayard, 2007.

- *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. París: Editions du Seuil, 1998.

WOOLF, Virginia. *Una cambra pròpia*. Barcelona: La temerària, 2014 (traducció d'Helena Valentí).

— *La senyora Dalloway*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 2013 (traducció de Dolors Udina).

— *Tres guinees*. Barcelona: Angle Editorial, 2011 (traducció de Marta Pessarrodona).

— *Londres*. Barcelona: Viena Editors, 2008 (traducció d'Eduard Castanyo).

— *Dones i literatura: assaigs de crítica literària*. Barcelona: Editorial Columna, 2000 (traducció de Jordi Ainaud).



Número 9

EDITORIAL

PÒRTIC

Una defensa de les coses lletges, G. K. CHESTERTON

MONOGRÀFIC: ANTON TXÉKHOV

Txékhov, SOPHIE LAFFITTE

Cronologia d'Anton Txékhov

Carta a Aleksei Péixkov (Maksim Gorki), ANTON TXÉKHOV

Anton Txékhov. Fragments de records, MAKSIM GORKI

L'art de Txékhov, KONSTANTÍN STANISLAVSKI

La dama del gosset, VLADÍMIR NABÓKOV

La bellesa de la no-ficció de Txékhov, AKHIL SHARMA

Encàrrec, RAYMOND CARVER

Reflexions sobre Txékhov. La ficció de la vida ínfima, JORGE BUSTAMANTE GARCÍA

Tristesa, ANTON TXÉKHOV

RESSENYA

Una nota sobre *Retrats de passaport* de Josep Pla, ENRIC IBORRA

35 MIL·LÍMETRES

És lent el cinema de Yasujirō Ozu?, JONATHAN ROSENBAUM

ART MENOR

«Tot ho podria donar el temps», ROBERT FROST

COLOFÓ

Els meus odis, ÉMILE ZOLA

RHEMA

IMATGES

VIES