

TRADUCCIÓ, POSADA EN ESCENA I RECEPCIÓ:
AIXÒ JA HO HE VISCUT DE J. B. PRIESTLEY

DAVID GEORGE

Catedràtic Emèrit de la Universitat de Swansea

1. INTRODUCCIÓ

El dramaturg anglès J. B. Priestley (1894-1984) és conegut a Catalunya principalment per dues obres, *El temps i els Conway* (*Time and the Conways*, 1937) i *Truca un inspector* (*An Inspector Calls*, 1945). Una cèlebre posada en escena de la primera a Catalunya fou la de Mario Gas al Teatre Condal el 1992 (versió cinematogràfica del 1993), mentre que Josep Maria Pou va dirigir la segona al Teatre Goya el 2011. El 12 de juny del 2019 s'estrenà a la Biblioteca de Catalunya, a Barcelona, una altra obra de Priestley, *Això ja ho he viscut*, dirigida per Sergi Belbel, a partir d'una traducció al català per Martí Gallén d'*I Have Been Here Before* (1937). La notificació del muntatge a *Teatre Barcelona* del 7 de juny ofereix un resum breu de l'argument de l'obra:

A l'obra de J.B. Priestley, sis personatges en un entorn rural, un petit hotel idíl·lic lluny del brogit de la ciutat, es troben de cop immersos en un trasbals inesperat quan un hoste, un home estranger amb un aspecte excèntric, els adverteix que aquell serà l'escenari d'una horrible desgràcia en un futur immediat perquè ell *ja ho ha viscut*. A partir d'aquí, s'encadenaran els fets en una espiral que es balanceja constantment entre la realitat i el somni, el present i el futur anunciat, la ciència i la malastrugança, i finalment, entre l'acceptació de la desgràcia i les ànsies desesperades dels personatges per canviar el seu futur. (AAVV 2019)

Els amos de l'hotel en qüestió són Sam Shipley i la seva filla Sally Pratt, l'estranger és l'alemany doctor Görtler, i els tres personatges que ell tem que poguessin ser víctimes d'una desgràcia són un home de negocis de la zona, Walter Ormund, la seva esposa, molt més jove

que ell, Janet, i Oliver Farrant, director de l'escola a la qual assisteix el fill de Sally.

Això ja ho he viscut és l'última obra d'una trilogia sobre el temps (*Time Plays*) que Priestley escriví durant els 1930. Les altres són *Dangerous Corner* (1932) i l'esmentada *Time and the Conways*. Com és ben sabut, el temps era un tema favorit d'escriptors i filòsofs a finals del segle XIX i principis del XX. Simplificant la situació, es va establir un debat entre el temps lineal i el temps emotiu o subjectiu, entre la ciència i la filosofia. Un escriptor clau en aquests debats fou Henri Bergson, per a qui el flux del temps desmenteix el concepte del temps lineal. L'obra d'aquest filòsof francès, però, ens serveix d'avís que cal evitar una simplificació excessiva, ja que ell va buscar la manera de reconciliar la ciència i la filosofia. I el mateix Einstein va desenvolupar la idea de la relativitat del temps a la *Teoria especial de la relativitat* (1905) i la *Teoria general de la relativitat* (1916).

Al pròleg d'*Això ja ho he viscut*, Jordi Vilaró analitza dues influències sobre Priestley —reconegudes pel mateix escriptor— pel que fa a la qüestió de la linealitat del temps i les alternatives, John William Dunne i Piotr Demitànovitx Ouspensky:

Segons Ouspensky, aquesta «successivitat» lineal és una il·lusió, ja que, quan algú mor, immediatament la seva vida comença de nou en l'altre extrem del cercle: torna a néixer i tot torna a girar de la mateixa manera. L'única diferència, però, és que hi pot haver un desenvolupament intern diferent que variï segons el tipus de persona: la gent ordinària tindrà la mateixa vida, amb poques alteracions, com és el cas de Sam Shipley. Només aquells que tinguin consciència d'aquest fenomen i prou voluntat per canviar-ne algun element aconseguiran obtenir una nova forma d'existència (l'esmentada actualització de l'«ara»), com és el cas de Walter Ormund al final de l'obra. (PRIESTLEY 2019: 13)¹

La gran preocupació de Priestley pel tema del temps així com el seu coneixement històric del tema són evidents en *L'Homme et le temps* (en anglès, *Man and Time*). A la Introducció, Priestley confes-

1. Agraeixo a la Biblioteca del Museu de les Arts Escèniques haver-me facilitat un exemplar digital del text.

sa que la seva aproximació no és la d'un científic o la d'un filòsof, sinó un estudi subjectiu per part d'un home obsessionat pel temps i dirigit a lectors igualment obsessionats (PRIESTLEY 1958: 12).

Un altre escriptor fascinat pel temps és Sergi Belbel, dramaturg i director del muntatge català d'*Això ja ho he viscut*, objecte d'aquest article. Donada la importància del temps a l'obra de Belbel com a dramaturg en obres com *Morir (un moment abans de morir)* (1993), *El temps de Planck* (2000) o *Forasters* (2004), no és sorprenent que, com a director, els *Time Plays* l'atreguin.² A la seva ressenya de la posada en escena, Anna Cornudella remarca com el temps és per a Belbel «una fixació personal», citant el dramaturg i director:

«M'interessa perquè crec que visc amb la seva paradoxa. Quan escric amb clau teatral, em costa molt utilitzar referents de l'actualitat», ha assegurat el director. «Jo crec que és perquè faig teatre, que m'interessen molt la ciència-ficció i tots els aspectes relacionats amb el temps», ha sentenciat. (CORNUDELLA 2019)

Potser la connexió més clara entre *Això ja ho he viscut* i l'obra de Belbel es trobi en una peça que s'estrenà a Madrid el 2018, *Si no te hubiese conocido*, que forma la base d'una sèrie de TV3 del mateix any titulada *Si no t'hagués conegut*.³ L'acció d'aquestes obres és un flux constant, avançant o retrocedint en el temps, fins al punt que a l'espectador li costa de saber si es tracta del present, el passat o el futur, i si el que està passant és realitat o somni.⁴ Tot i que l'acció de l'obra de Priestley té lloc només en el present, i encara que les dues obres de Belbel, sobretot la sèrie televisiva, juguen amb la física quàntica, explorant universos alternatius —element que falta en l'obra de Priestley—, evocuen la mateixa sensació d'estranyesa i, més particularment, de la presència d'un altre món, inquietant i mal comprès per la major part de la humanitat.

2. En una altra publicació he estudiat la connexió entre les obres escrites, dirigides i traduïdes per Belbel (GEORGE 2013).

3. Més d'un crític ha assenyalat els paral·lels entre *Això ja ho he viscut* i l'obra belbeliana, però, pel que jo he pogut esbrinar, només Bernat Puigtobella ha mencionat *Si no t'hagués conegut* (PUIGTOBELLA 2019).

4. El mateix passa a *A la Toscana* (2007).

2. LA TRADUCCIÓ

El diàleg d'*I Have Been Here Before* és una barreja de parla quotidiana i filosòfica, d'un diàleg naturalista i un altre de molt diferent, sobretot al tercer acte, com afirma el mateix Priestley, sorprès que aquesta sigui una característica que va passar desapercibuda: «many of the speeches in the third act are far removed from conventional realistic dialogue, and yet nobody commented on this fact» (PRIESTLEY 1962: ix).⁵ El diàleg realista és més difícil de traduir, sobretot quan conté localismes dialectals o costumistes, com és el cas de l'obra de Priestley. El traductor ha produït una versió precisa, fidel a l'original i fins i tot subtil, una «very good Catalan version», segons una crítica (MARTÍN 2019). Tot i que hem detectat alguns errors de comprensió, són ben pocs, i són insignificants en comparació amb els nombrosos exemples de com el traductor aclareix elegantment el sentit de l'original. Tot seguit citaré exemples positius de la seva tècnica, abans de considerar breument alguns dels errors, i acabaré analitzant diversos reptes que presenten els col·loquialismes i el dialecte del comtat de Yorkshire, on transcorre l'acció, a més d'algunes qüestions culturals aclaridores.

La traducció del títol em sembla encertada. Una versió purament literal seria *Jo he estat aquí abans*. Més convincent, en la meua opinió, és *Això ja ho he viscut*, perquè comunica millor que el títol de l'original el sentit de l'experiència de la vida i no sols la repetició d'haver estat en un lloc. El que pretén el traductor és *interpretar* el sentit de l'original, la qual cosa aconsegueix.⁶ El mateix passa al començament del segon acte quan Sam porta al senyor Ormond una ampolla de whisky, un sífó i una copa. Ormond reacciona dient: «Sam, you have the noble instincts of a good landlord» (PRIESTLEY 1962: 227). Un cop més el traductor fa una interpretació encertada del fet que Sam ja co-

5. Aquesta barreja serveix per reforçar els conceptes del temps esmentats per Vilaró.

6. Una crítica en discrepa: «I am a tad less happy with the title *Això ja ho he viscut* ("I have lived this before") because, if I am not mistaken, Priestley alludes to a poem by Dante Gabriel Rossetti in his own original title» (MARTÍN 2019).

neix l'afició del senyor Ormond al whisky i tradueix la frase així: «Sam, vostè és un d'aquells amfitrions que saben llegir el pensament» (PRIESTLEY 2019: 69).⁷ La paraula «dark» (263) és traduïda com «la foscor absoluta» (130), una expressió perfecta per entendre el discurs d'Ormond sobre el suïcidi que està contemplant. L'elecció del verb a la frase «look at all those ruins of byres and barns and sheep pounds» (207) és encertada. La traducció literal del verb seria «miri», però es tracta d'una observació mental i no pas física i, doncs, el verb escollit pel traductor —«pensi»— em sembla més intel·ligent.

Un altre exemple de la intel·ligència demostrada pel traductor es dona al tercer acte, quan Janet exclama al doctor Görtler que el seu marit guarda una pistola «in one of the pockets of his car» (261). La traducció literal de «pockets» seria «butxaques», però no té sentit aquí. La paraula que fa servir el traductor és «guanterera», al mateix temps que no tradueix «one of», pel fet que probablement només n'hi haurà una, de guanterera! Hi ha moments en què el traductor demostra una economia lèxica, com quan omet de la primera acotació de l'obra el fet que Sam porta una camisa de màniga curta. Es una didascàlia redundant, perquè de seguida la seva filla Sally el renya per anar vestit així, tot afirmant que aquella manera de vestir no li correspon a l'amo d'un hostel com el seu. Per altra part, quan el traductor considera que s'hauria d'expandir el text per tal de comunicar tot el seu significat, també ho fa.

Passem ara a reflexionar sobre dues qüestions connectades: la parla col·loquial i la cultura local/nacional. Quant a la primera, tant el lloc de naixement com les classes socials dels personatges són primordials. Sally i Sam són nadius del Yorkshire profund. És un comtat d'Anglaterra amb una manera particular de parlar (en l'actualitat també) i el nord del comtat —on passa tota l'acció de l'obra— és essencialment rural. El sud i l'oest de Yorkshire, en canvi, es van convertir en un dels motors més importants de la Gran Bretanya a partir de la Revolució Industrial. Aquest món industrial no figura en *Això ja ho he viscut*. L'hostal està situat al camp, rodejat d'ermots, el tipus de paisatge on

7. En les referències posteriors a l'original i la traducció només s'hi inclourà el número de la pàgina corresponent.

transcorre l'acció de la famosa novella d'Emily Brontë *Wuthering Heights* (*Cims borrascosos*) (1847). La parla de l'amo de l'hostal, Sam, i de la seva filla, Sally, tipifica la de la zona. És especialment el cas del primer, de qui el parlar consisteix en el dialecte tant del seu comtat com de la seva classe social. El traductor opta per no emprar un dels dialectes dels Països Catalans sinó un estil que es podria classificar de col·loquial estàndard. Demostra un coneixement molt bo de l'anglès col·loquial, per exemple a la traducció d'una frase en què Sam declara la seva admiració per un Ormund bevedor:

I'd back you, Mr Ormund, against best of 'em. You'd have 'em under table i' no time. (227)

Diantre, m'hi jugaria un ronyó que vostè és capaç de tombar el més gran dels bevedors. Els tindria a tots petonejant el terra en un tres i no res. (70)

Si la parla del pare i la filla és bàsicament la d'una classe no professional, que reflecteix la seva actitud tradicional, «tocant de peus a terra», la parella Ormund —home de negocis i la seva dona— i Ferrant —professional de l'educació— no fan servir els col·loquialismes associats amb Sam. Per tant, potser no ofereix els mateixos reptes per a un traductor que la parella pare/filla, sobretot en el cas del primer. I el sisè personatge, el doctor Görtler, tot i essent d'un altre país, parla un anglès perfecte, fluid, sense col·loquialismes, però amb alguna paraula alemanya quan vol expressar una emoció (sorpresa o satisfacció, per exemple). Els seus discursos no ofereixen dificultats i el traductor decideix, correctament al meu parer, mantenir les (poques) paraules en alemany.

Sobre el tema cultural, hi ha diversos exemples que presenten dificultats per a un traductor. N'esmentaré tres, el primer dels quals té a veure amb la geografia. L'acció de l'obra passa en una zona bastant septentrional, on els dies de finals de primavera i principis d'estiu són molt llargs i no comença a fosquejar fins bastant tard. Aquest fet ha causat un malentès per part del traductor. El senyor Ormond està preocupat perquè la seva dona triga a tornar d'una excursió als ermits, però Sam li diu que no es preocupi perquè no té pèrdua «on these light

nights» (228). Aquesta és una expressió que indica que la senyora Ormond no tindrà problemes perquè fosqueja molt tard, i no el que expressa el traductor: «amb aquesta llum de lluna» (70). Al seu muntatge Belbel corregeix aquest error, fent servir només «en aquesta època de l'any». Un segon exemple cultural alludeix al vocabulari emprat per al dinar i el sopar. A l'anglès de Gran Bretanya estàndard, l'àpat del migdia és «lunch» i el sopar és «dinner», però en certes zones l'àpat del migdia es denomina «dinner», mentre que el sopar és «supper» (és el cas, per exemple, de la zona minera del sud de Galles on vaig néixer jo). Aquestes variacions presenten dificultats especials per al traductor d'*I Have Been Here Before*, que no sempre es resolten correctament.

Potser l'aspecte cultural més complicat per a un traductor té a veure amb l'esport arquetípicament anglès, el criquet. Per a les poblacions de fora del Regne Unit o dels països de l'antiga Commonwealth britànica, aquest esport és un misteri. Hi ha dues referències al criquet a *I Have Been Here Before*. A la primera Sam explica a Ormond que el dia del seu casament va portar la seva dona a veure un partit a Leeds, entre els comtats de Yorkshire i Surrey. Molt més difícil de traduir o interpretar per a un públic catalanoparlant és la segona. El fill de Sally —nét de Sam— és fora de casa jugant al criquet amb l'equip de la seva escola i no ha trucat a casa. Sally està preocupada però llavors el fill li truca i li explica com li ha anat el partit. La decisió de fer una transferència cultural em sembla oportuna: el nano juga a futbol en comptes de criquet. Però hi ha un problema. Només va marcar tres *runs*, la qual cosa representa un fracàs. A la traducció, en canvi, marca tres gols: tot un èxit!

Aquest és un dels molt pocs exemples en què no s'ha comunicat el significat de l'original, però en conjunt la traducció és molt fidel, no només en la captació del sentit literal de l'obra de Priestley sinó també de l'ambient i del seu significat més profund. Quan ha estat necessari, s'ha expandit el text per tal que s'entengui millor, o, en canvi, s'ha escurçat quan hi sobren paraules innecessàries. Les traduccions d'obres literàries han de valer per si soles, i aquest definitivament és el cas d'*Això ja ho he viscut*. Una producció escènica exitosa d'una obra traduïda s'ha de fonamentar en una traducció ben feta, i a continuació passaré a estudiar la realitzada per Sergi Belbel el 2019.

3. EL MUNTATGE

Vaig poder veure la posada en escena de Belbel a la Biblioteca de Catalunya el juny del 2019, i vaig tornar-la a veure per YouTube el març del 2021. Les següents observacions estan basades en aquestes experiències i es consideren en tres apartats: els relativament pocs canvis al text traduït introduïts pel director; la presència d'una banda sonora i altres efectes sonors; i els gestos, tons de veu, mirades, moviment i posicionament dels actors.

Els canvis textuals compleixen una doble funció: la majoria simplifiquen el diàleg, fent servir un lèxic quotidià i senzill quan cal; i d'altres pretenen clarificar-ne el sentit, sobretot quan és possible que una frase o expressió anglesa no quedi clara per al públic. Així, en comptes d'«exceptuant» (37), Belbel fa servir «tret de», o quan Sam diu «jo no hi puc intervenir» (99), el director ho substitueix per «no hi puc fer res». Quan Görtler exclama durant el tercer acte: «m'havien tractat amb molta desconsideració» (119), en lloc de fer servir una paraula amb sis síl·labes («desconsideració»), Belbel opta per una de més breu: «menyspreu».

Dos exemples bastaran per demostrar com Belbel prova de clarificar el significat de l'anglès. El primer es dona durant una conversa entre Sally, Sam i Farrant al primer acte. Sam està parlant de les caminades que es poden fer pels ermots, i menciona el punt més alt que es troba prop de l'hostal, anomenat Grindle Top. Belbel col·loca la paraula «Cim» abans de Grindle Top, la qual cosa aclareix que es tracta d'un punt alt. El segon exemple remet a la dificultat de transmetre el sentit cultural del criquet. Ja hem assenyalat el problema de traducció que representa, i em sembla que el director el resol adequadament fent que Sam exclami «només» quan Sally li explica que el seu fill ha marcat tres gols. És un canvi que podria semblar insignificant, però que ajuda a comprendre la referència cultural.

Igual que en moltes peces escrites o dirigides per Belbel, la música hi té un paper important, i en aquest cas és resolta a través d'una banda sonora. El director explica la seva presència i funció: «En la posada en escena hi ha “una banda sonora, una il·luminació i un vestuari molt cuidat” que remet a “Hitchcock i Lynch, els mestres de la

tensió”» (ANÒNIM 2019). Com indica aquesta citació, una de les funcions de la banda sonora és augmentar la tensió en uns moments molt específics, creant així un ambient de *thriller*. També suggereix el pas d’un ambient «normal», quotidià, naturalista si es vol, a un altre món, el que està associat amb les teories proposades pel doctor Görtler. No és sorprenent, doncs, que normalment —però no exclusivament— la banda sonora estigui associada amb la intervenció d’aquest personatge, sobretot quan entra en escena o la travessa. Heus aquí uns quants exemples.

El primer que destaquem és quan Görtler entra al cap de pocs moments del començament de l’obra, interrompent una conversa relativament banal entre Sally i Sam.⁸ La música evoca una estranyesa i alerta el públic que l’alemany serà diferent dels altres personatges, un efecte reforçat quan declara que potser s’ha equivocat d’any en descobrir que les habitacions han estat reservades per tres dones grans i no per una parella, com ell s’havia imaginat.

Un cop més se sent la banda sonora quan Görtler torna a l’hostal, aquesta vegada per quedar-s’hi, i en un moment en què Sally roman sola a l’escenari. Ella palpa la paret com si estigués buscant quelcom (un detall que Belbel ha afegit), i aquest gest i la música creen un ambient de tensió, suggerint d’aquesta manera que ella també té les seves preocupacions i que Görtler no farà més que destapar el que hi ha just a sota de la superfície d’uns éssers humans més complexos del que semblen a primera vista. I el mateix passa amb l’arribada de Janet, que mira amb estranyesa l’habitació de la sala d’estar, la qual cosa ens prepara per a la seva explicació del *déjà vu* de més endavant. D’aquesta manera, la banda sonora indica un espai temporal diferent, tot i que no ho sabrem fins després. I quan Janet veu Farrant, també es torna a sentir la música, que transmet l’ambient evocat per Priestley en l’aco-

8. Es podria argumentar que la conversa entre Sally i Sam és una mena de parèntesi, perquè l’obra comença amb una citació d’un poema de Dante Gabriel Rossetti sobre el misteri del *déjà vu*, acompanyada de la banda sonora misteriosa. De fet, tot i que Priestley admirava el poema, i el títol és una citació directa del primer vers del seu *Sudden Light* (1863), l’edició d’*I Have Been Here Before* que jo he consultat no conté l’esmentada citació.

tació «una tensió estranya per uns moments» (53). Uns minuts més tard, se sent una música lleugera quan, durant una conversa amb el doctor Görtler en què ell explica a Janet la importància d'una «realitat més profunda» (57), ella té la sensació estranya d'haver tingut ja la mateixa conversa amb ell abans.

A més de suggerir una realitat diferent de la quotidiana, sobretot en relació amb el temps, Belbel fa servir la banda sonora per comunicar la tensió interior que pateixen alguns personatges, especialment Janet. Aquesta tensió és el senyal exterior dels dubtes interiors dels quals Görtler és conscient i que desitja revelar per tal d'evitar la catàstrofe que preveu. Instintivament Janet reconeix la veritat de les intuïcions de Görtler, la qual cosa explica la seva estranya sensació de *déjà vu* que ja hem comentat, i ella se sent culpable de l'atracció que experimenta envers Farrant (el personatge més reticent a acceptar les teories de l'alemany). Görtler posa el dit a la llaga quan pregunta a Janet si li ha agradat que Farrant caminés darrere seu durant l'excursió als ermots. Després de la seva resposta («sí», 85), la cara demostra la seva preocupació i sentim una música tensa, com si ens alertés dels seus sentiments interiors, que ella intueix, però que no vol reconèixer, malgrat saber que Görtler té raó.

La banda musical no és l'únic exemple de l'ús del so en aquesta escenificació. Com indiquen clarament les acotacions del mateix Priestley, el tic-tac del rellotge és audible en diversos moments al llarg de l'obra. El rellotge assenjala el temps lineal, i possiblement Belbel suggereix a través de sons el contrast entre aquest temps (el tic-tac) i l'altre, més profund, de Görtler (banda sonora). Una funció similar la compleixen els gestos, les mirades, el moviment i el posicionament dels personatges. En algunes escenes Belbel indica una emoció mitjançant una d'aquestes eines, però en d'altres n'empra més d'una simultàniament. Veiem-ne uns exemples tot seguit.

Quan Janet i Farrant es troben per primera vegada, es miren d'una manera que comunica el sentit de l'acotació «una tensió estranya per uns moments» (53), i la mirada ve acompanyada de la irrupció de la banda sonora. Ja hem observat com aquesta comunica la sensació estranya en Janet d'haver tingut abans la mateixa conversa amb Görtler. L'acotació que precedeix la seva explicació és «ella se'l queda mirant,

gairebé aterrida» (57). Aquestes mirades són una interpretació fidel de les acotacions de Priestley.

Les mirades del mateix Görtler són particularment expressives. Freqüentment examina les cares dels altres personatges per intentar penetrar en el seu interior. Durant la interrogació a Janet sobre el seu marit al primer acte, Görtler la mira intensament, intentant endin-sar-se en la seva ment. Ella li contesta «per què em mira d'aquesta manera?» (59), i uns moments més tard, Sally observa que Görtler «ha arribat aquí [...] amb la mirada extraviada» (65). La interrogació del foraster inquieta sobtadament tant Sally com el matrimoni Ormund, tal com denota l'acotació «aquesta primera connexió entre tots tres té un efecte immediat, com si coincidissin en un mateix sentiment de foscor profunda que cadascun d'ells sap» (65). Les mirades intenses de Görtler reforcen les seves paraules. Aquestes mateixes mirades, sobretot al tercer acte, són una mostra de la passió i la urgència que sent envers les teories que exposa. Són teories visceral, fruit d'una vida molt dura. El que podria ésser només una obra filosòfica freda i estèril es converteix en una peça altament humana i apassionada.

Destaquem també com, durant la interrogació de Janet que acabem d'esmentar, ell la segueix per la sala d'estar, mentre que ella, inquieta per les preguntes de l'alemany, se n'allunya, fins que s'asseu en una de les butaques, on ell continua la interrogació tot mirant-la fixament. Al segon acte, acusa Ormund de beure molt per voler evadir-se d'un problema, apuntant-lo amb dits i mans. Aquest gest emfasitza el fet que l'està intentant alligonar. D'acord amb el seu somni / la seva visió, Görtler intueix que la infelicitat d'Ormund acabarà en el suïcidi si no aconsegueix desviar-lo de la trajectòria actual. Mentre explica a Sam, en presència d'Ormund, que «n'hi ha d'altres —els criminals, els bojós, els suïcides— que viuen la seva vida tancats en cercles del seu temps que cada vegada es fan més foscos» (94), s'acosta a la cadira en què Ormund està assegut.⁹

L'últim aspecte que cal considerar pel que fa a moviment i posicionament dels personatges té a veure amb l'estructura de l'escenari. La

9. A *L'Homme et le temps* Priestley inclou diversos exemples històrics que demostren, segons ell, somnis que després han passat a la realitat.

sala d'estar és una mena de bastiment de tres costats oberts al públic amb una paret al fons —fent servir una de les parets gòtiques de la mateixa sala de la Biblioteca—, amb un espai buit que assenyala la porta entre la sala i la resta de l'establiment. Al costat central dels tres que queden oberts al públic hi ha un altre espai buit, que representa la porta cap a l'exterior. La sala està lleugerament aixecada sobre l'espai que ocupa el públic. Gran part de l'acció transcorre dins la sala d'estar, connectada amb l'espai que ocupen els espectadors per dos esglavons pels quals diversos personatges entren i surten. Görtler, i després el matrimoni Ormund, per exemple, arriben des de fora, igual que Janet i Farrant quan tornen (per separat) de l'excursió. Al final de l'obra, primer Farrant i després Janet marxen definitivament i deixen Ormund i Sam a la sala.

Aquests moviments es poden entendre en un nivell purament literal. Però no em sembla totalment inversemblant especular que poden representar un moviment entre el món aparentment còmode, «normal», de Sally i especialment Sam, envers un altre, que pertany a una realitat més profunda del nostre subconscient. La banda sonora evoca la intrusió d'aquest món en l'altre, una intrusió que pertorba sobretot Sally. Per exemple, la banda sonora que assenyala l'arribada del doctor Görtler alerta el públic de l'existència d'alguna cosa estranya o amenaçadora amagada per l'aparent normalitat de la primera breu escena entre Sam i Sally. Quan Janet arriba un moment abans que el seu marit, un cop més acompanyat per la banda sonora, la seva preocupació no és el que s'esperaria d'un matrimoni benestant com aquest. Les entrades i sortides, doncs, igual que altres moviments i canvis de posició dels personatges, van en consonància amb la banda sonora.

Un altre aspecte de la vida més amagat, aquesta vegada perillós, remet al suïcidi que contempla Ormund. Dues vegades surt a fora per mirar el cotxe i al mateix temps buscar la pistola que té guardada a la guanterera. La segona vegada Görtler li provoca la crisi i la seva resolució, la qual cosa permet la marxa de Janet i Farrant al final de l'obra. El més probable és que es tracti d'un final feliç, però la incertesa que hem anat associant amb el món exterior fa que dubtem de la possibilitat d'una felicitat completa i certa.

Una altra funció que exerceixen aquestes arribades i sortides des de fora és la de fer participar el públic. On se situen els espectadors dins d'aquestes preguntes filosòfiques? Se senten implicats en les decisions difícils que han de prendre Janet i el seu marit? Alguns crítics comenten aspectes de la reacció del públic, com veurem en el següent apartat.

4. LA RECEPCIÓ

Les ressenyes del muntatge són, en general, positives: per exemple, les recollides a la pàgina web *Teatre Barcelona* li atorguen una mitjana de gairebé 4 sobre 5, i la qualifiquen de «Molt recomanable» (AAVV 2019). Tanmateix, hi ha alguns aspectes que provoquen reaccions més negatives per part dels crítics. Examinaré el contingut de les seves anàlisis, en tres apartats: el fons filosòfic, literari i teatral de l'obra; la qualitat de la direcció, l'actuació, l'escenografia i el vestuari; i la reacció del públic.

Com és d'esperar, tots els crítics esmenten el tema del temps, però n'hi ha cinc que dediquen més atenció a aquest tema que a d'altres de filosòfics, literaris i teatrals. Sara Martín Alegre es demostra bona coneixedora d'aquests temes (MARTÍN 2019) i Marcos Ordóñez situa l'obra dins el context dels *Time Plays* de Priestley, comentant la qualitat relativa de totes tres (*Els temps i els Conway* és la seva favorita), a més d'oferir una breu història de les representacions, tant a Anglaterra com a Catalunya i Espanya; Ordóñez també demostra el seu coneixement ample i profund del teatre, la literatura i el cinema anglesos, i troba semblances amb, o una possible influència sobre, figures tan variades com Terence Rattigan, Graham Greene o David Lean (ORDÓÑEZ 2019).

Ramon Oliver reflexiona sobre el deute de Priestley amb John William Dunne (*Serial Time*) i Ouspensky. Com Ordóñez, Oliver revela una preferència per *El temps i els Conway*, caracteritzant-la de «magnífica i molt cèlebre». La seva ressenya és una anàlisi interessant i informativa sobre els contextos de l'obra, sigui el filosòfic, sigui l'*opus* de Priestley o del teatre anglès en general (OLIVER 2019). Anna Cornudella, igualment, dedica bona part de la seva ressenya al fons

filosòfic i teatral d'aquesta escenificació. A més, comenta la importància del temps a l'obra de Belbel i la seva col·laboració anterior amb els actors (CORNUDELLA 2019). Finalment, Bernat Puigtobella esmenta *El temps i els Conway* (diu que el mateix Belbel li va recomanar que anés a veure el muntatge de Mario Gas als anys 90), i, com Cornudella, alludeix a obres del Belbel dramaturg que tracten del tema del temps (PUIGTOBELLA 2019).

Malgrat que alguns crítics jutgen que la primera part del muntatge d'*Això ja ho he viscut* és menys eficaç que la segona (Ramon Oliver o José Carlos Sorribes, per exemple), la valoració de la tasca de Belbel com a director és, en general, positiva. Per a Ordóñez, «la puesta [en escena] me recordó a *El criptograma* de Mamet, uno de los mejores montajes de Belbel, en 1999» (ORDÓÑEZ 2019). Més d'un crític comenta el respecte pel text habitual en Belbel (OLIVER 2019, SOTORRA 2019), i Oliver elogia el respecte que demostra el director per l'època en què *Això ja ho he viscut* fou escrita. David Bueno aprecia que Belbel «dirigeix[i] aquesta peça amb astúcia, dominant els temps i deixant lluir cada escena i personatge amb tota la seva amplitud, amb precisió i un ritme pausat que mostra els esdeveniments cuinats a foc lent» (BUENO 2019).

Més positiva encara és l'apreciació de la feina dels actors. La revista *Time Out* atorga quatre estrelles a la funció, remarcant «la magnífica, per creïble i sentida, feina» dels actors (FONDEVILA 2019). Per a Sorribes, «donde juega seguro *Això ja ho he viscut* es en su reparto» (SORRIBES 2019). Referint-se a Priestley, un crític escriu que «per sort seva, a casa nostra s'encarreguen de posar al seu text grans patums del teatre com són Lluís Soler, Sílvia Bel, Jordi Banacolocha, Míriam Alaman, Roc Esquius i el sempre gran, immens i pletòric Carles Martínez» (TORO 2019). Tots els actors són valorats amb entusiasme, amb la possible excepció de Roc Esquius en el paper de Farrant. Ordóñez, per exemple, opina que fa un «buen trabajo, con fuerza, pero creo que le faltan matices» (ORDÓÑEZ 2019).

Una excepció a la valoració positiva dels actors és la de Sílvia Moreno Palomar. Alaba l'actuació de Míriam Alaman i Jordi Banacolocha, però la dels altres intèrprets li sembla massa forçada:

Pel que fa a la resta de personatges, va per moments. En algunes situacions l'acció evoluciona amb exquisidesa, però en d'altres —la majoria— la interpretació es troba forçada, sobreactuada, fent que l'espectador desconnecti en molts moments de l'obra. Personatges com el de Bel queden massa forçats i no semblen creïbles a ulls del públic, que espera en certes converses un desenvolupament més assossegat i natural. Una intensitat forçada que va en augment mentre avança la producció i deixa a [sic] l'espectador descol·locat. I en conjunt la peça promet molt, però peca de forçar els personatges, creant una intensitat desmesurada i inversemblant. (MORENO 2019)

En general, però, l'actuació rep elogis entusiàstics per part dels crítics, i el mateix ocorre amb l'escenografia i el vestuari, com mostra clarament Ordóñez: «Impecable el interior del Black Bull Inn, minuciosamente levantado por Max Glaenzel. Todo encaja, hasta las paredes góticas de la biblioteca. Y precioso vestuario de Nina Pawlowsky: puro aire de los años treinta» (ORDÓÑEZ 2019). També a Teresa Bruna li encanten «el preciós decorat de l'espectacle [...], la mítica veu de Lluís Soler [...], el vestit de la Sílvia Bel, preciós [...]. El que si [sic] que m'ha quedat clar és que en Sergi Belbel i tot l'equip ho han treballat a fons i cal felicitar-los a tots» (BRUNA 2019).

En canvi, els efectes sonors són objecte d'una crítica molt més negativa. Com explica Belbel, la finalitat de dos sons específics —la banda sonora i el tret de la pistola d'Ormund— és d'evocar un ambient cinematogràfic, de *thriller*, i per a Bruna és un «thriller metafísic que t'enganxa des del primer moment» (BRUNA 2019). L'opinió general, però, és que els sons afegits hi sobren, precisament perquè *Això ja ho he viscut* no és pas un *thriller* (el títol de la ressenya de Sotorra és «Un fals thriller per parlar del temps»). Ordóñez troba que «Belbel recurre a algún efecto innecesario, como el zambombazo de pólvora, o los toques musicales que anticipan inquietud, subrayándola» (ORDÓÑEZ 2019). La crítica més demolidora, i detallada, de l'intent de recrear un ambient cinematogràfic de *thriller* és la d'Oliver:

El problema és que Belbel —fent ús un cop més d'un tret característic del seu estil que sovint maneja de forma admirable, però que de vegades es torna en contra seva— sembla ahora massa preocupat per fer

que l'espectador no quedi perdut davant l'aparença del seu espectacle. I busca llavors de forma massa evident guanyar-se'l fent servir per al seu objectiu instruments que, en aquest cas, desvirtuen allò que ens proposa Priestey [*sic*]. Belbel sembla llavors confondre els misteris existencials i temporals als que s'enfronten els personatges amb una intriga al millor estil d'Agatha Christie, per parlar d'una autora a la qual seria també fàcil ubicar dins d'aquest mateix decorat. L'espectacle cau així en efectismes no solament innecessaris, sinó clarament contra-productius. L'excessiva banda sonora convida a pensar que en qualsevol moment veurem aparèixer per aquesta humil pensió amb un toc de castell escocès un assassí empunyant la seva arma blanca. I tant les pauses amb un punt emfàtic com els crits extemporanis com els trets de pistola que sonen com a veritables canonades et descolloquen, i —encara pitjor— provoquen entre el públic no ja somriures, sinó fins i tot alguna que altra rialla; rialles que estan fora de lloc, però de les quals l'espectador no n'és en absolut culpable: és la posada en escena la que l'ha portat fins aquí. (OLIVER 2019)

L'únic crític que elogia aquest recurs tan criticat per Oliver és Bueno, que aprova, per exemple, «el so estrident de la pistola» (BUENO 2019).

El tercer aspecte de la recepció crítica que caldria abordar concerneix la reacció del públic. Més d'un d'ells considera que una lectura anterior (o fins i tot posterior) ajudaria a l'apreciació d'un text que no es presta fàcilment a una comprensió immediata i que potser hagi contribuït a un cert desconcert per part del públic.¹⁰ Bruna conta com llegir el text després de veure la representació la va ajudar a entendre-la millor quan la va veure per segona vegada. Sotorra va detectar un cert cansament per part del públic, i Toro sembla compartir els comentaris dels espectadors sobre l'estranyesa de l'obra:

Sortint del teatre, els comentaris anaven en dues línies: «Fa pensar», o bé «És un pèl rara, no?» [...] Belbel [...] ha volgut generar moments de tensió escènica que funcionarien magníficament davant d'una càmera, però es fan estranys damunt d'un escenari. Silencis incòmodes, mira-

10. Aquest punt de vista és molt diferent del d'Oliver.

des intenses o pensaments no expressats fan que l'espectador es miri encuriosit preguntant-se... I ara per què ho fan, això? (TORO 2019)

No deixa de ser curiós el contrast entre els crítics que creuen que Belbel s'ha forçat massa perquè el públic no quedi confós i els que emfasitzen precisament que l'obra en si hagi deixat perplex aquest mateix públic.¹¹ Com hem observat, Oliver va detectar rialles que per ell eren fora de lloc. No obstant, no totes les rialles (rialletes, més ben dit) ho eren. Jo en vaig percebre algunes que eren apropiades i estaven en consonància amb les intencions de Priestley. Tot i no ser una comèdia, de tant en tant l'autor hi fa entrar l'humor, sobretot en els diàlegs de Sam, el personatge més simpàtic i que «toca més de peus a terra» de l'obra.

CONCLUSIÓ

El nostre estudi ha considerat qüestions de la traducció teatral, siguin específiques a *Això ja ho he viscut* o de naturalesa més general. Hem analitzat possible estratègies de com aconseguir que un públic catalanoparlant compregui el llenguatge i la cultura d'una zona rural del nord d'Anglaterra. Hem conclòs que el traductor resol aquestes i altres dificultats amb intel·ligència i imaginació, tot i que, inevitablement, algunes li han causat problemes menors. La traducció escrita és un dels possibles camins que permeten que un públic lingüísticament i culturalment diferent de l'original tingui accés a l'obra. L'altre via principal seria un muntatge de l'obra o una adaptació. Com és habitual en el seu cas, la versió del director, Sergi Belbel, és fidel al text original, malgrat introduir certs canvis que en general contribueixen a enriquir la naturalitat del diàleg. La fidelitat al text original és un dels aspectes destacats pels crítics del muntatge, al costat de la feina dels actors i dels diversos *atrezzi* i escenografia. La primera és elogiada gairebé unànimement pels ressenyadors, però la segona té una recep-

11. Els (relativament pocs) canvis introduïts per Belbel per fer que el text sigui més col·loquial o natural també juguen en aquest sentit.

ció amb més contrastos; mentre que l'escenografia i els vestits són valorats positivament, l'ús de sons —la banda sonora i el tret de la pistola— és considerat superflu i fins i tot contraproduent. Finalment, hem pogut esbrinar en algunes ressenyes petits detalls de la recepció per part del públic, interessants, però insuficients per a poder arribar a unes conclusions més extenses.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AAVV (2019): AAVV, «Cartellera / Teatre: *Això ja ho he viscut*», *Teatre Barcelona*, 7-6-2019: <<https://www.teatrebarcelona.com/espectacle/aixo-ja-ho-he-viscut>> [Consulta: 26-3-2021].
- ANÒNIM (2019): «Sergi Belbel remet a Hitchcock i Lynch a “Això ja ho he viscut”», *Teatre Barcelona*, 7-6-2019: <https://www.teatrebarcelona.com/revista/sergi-belbel-remet-a-hitchcock-i-lynch-a-aixo-ja-ho-he-viscut?_ga=2.129699468.1621222760.1625045403-124229381.1624958464> [Consulta: 30-6-2021].
- BRUNA (2019): Teresa Bruna, «L'explicació més esperançadora del “Déjà vu”», *Recomana.Cat*, 25-6-2019: <<https://recomana.cat/obres/aixo-ja-ho-he-viscut/critica/lexplicacio-mes-esperancadora-del-deja-vu>> [Consulta: 26-3-2021].
- BUENO (2019): David Bueno, «L'art de tornar a viure», *Núvol: Ara.cat*, 20-6-2019: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre/lart-de-tornar-a-viure-61296>> [Consulta: 26-3-2021].
- CORNUDELLA (2019): Anna Cornudella, «El temps, Belbel i Priestley a “Això ja ho he viscut”», *Núvol: Ara.cat*, 7-6-2019: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/el-temps-belbel-i-priestley-a-%e2%80%98aixo-ja-ho-he-viscut-61025>> [Consulta: 26-3-2021].
- FONDEVILA (2019): Santi Fondevila, «*Això ja ho he viscut*», *Time Out*, 13-6-2019. Text disponible en línia a: <<https://www.timeout.cat/barcelona/ca/teatre/aixo-ja-ho-he-viscut>> [Consulta: 26-3-2021].
- GEORGE (2013): David George, «Sergi Belbel as Author, Translator, and Director», *Modern Language Review*, 108: 2, ps. 504-518.
- MARTÍN (2019): Sara Martín Alegre, «J. B. Priestley, “I Have Been Here Before”», dins el blog titulat *The Joys of Teaching Literature*, 24-9-2019: <<https://blogs.uab.cat/saramartinalegre/2019/09/24/time-and-j-b-priestley-i-have-been-here-before>> [Consulta: 9-4-2021].

- MORENO (2019): Sílvia Moreno Palomar, «Aprenem a base d'errors», ressenya de la representació d'*Això ja ho he viscut*, dins AAVV 2019.
- OLIVER (2019): Ramon Oliver, «Belbel s'endinsa per les dimensions del temps que ens proposa Priestley, i de tant en tant es perd pel camí», *Recomana.cat*, 18-6-2019: <<https://recomana.cat/obres/aixo-ja-ho-he-viscut/critica/belbel-sendinsa-per-les-dimensions-del-temps-que-ens-proposa-priestley-i-de-tant-en-tant-es-perd-pel-cami>> [Consulta: 26-3-2021].
- ORDÓÑEZ (2019): Marcos Ordóñez, «“Déjà vu”», *El País*, 28-6-2019. També disponible en línia a: <https://elpais.com/cultura/2019/06/28/babelia/1561719831_257190.html> [Consulta: 15-2-2021].
- PRIESTLEY (1958): J. B. Priestley, *L'Homme et le temps*, París: Pont Royal.
- PRIESTLEY (1962): J. B. Priestley, *I Have Been Here Before*, dins: *The Plays of J. B. Priestley*, vol. 1, London - Melbourne - Toronto: Heinemann, ps. 203-268.
- PRIESTLEY (2019): J. B. Priestley, *Això ja ho he viscut*, trad. Martí Gallén, Barcelona: Comanegra - Institut del Teatre.
- PUIGTOBELLA (2019): Bernat Puigtobella, «La teràpia quàntica del doctor Görtler», *Núvol: Ara.cat*, 13-6-2019: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre/la-terapia-quantica-del-doctor-gortler-61138>> [Consulta: 26-3-2021].
- SORRIBES (2019): José Carlos Sorribes, «“Thriller” filosòfic en la Biblioteca», *El Periódico*, 15-6-2019. També disponible en línia a: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190614/cronica-teatral-aixo-ja-ho-he-viscut-thriller-biblioteca-sergi-belbel-7505708>> [Consulta: 26-3-2021].
- SOTORRA (2019): Andreu Sotorra, «Un fals thriller per parlar del temps», *Recomana.cat*, 15-6-2019: <<https://recomana.cat/obres/aixo-ja-ho-he-viscut/critica/un-fals-thriller-per-parlar-del-temps>> [Consulta: 26-3-2021].
- TORO (2019): Oriol Toro, «Això ja ho he viscut: i ara què?», *Núvol: Ara.cat*, 24-6-2019: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre/aixo-ja-ho-he-viscut-i-ara-que-63000>> [Consulta: 26-3-2021].

