

Don Joan

de Molière

Dissabte 9 d'abril de 2016

10:30h

«Don Joan i la maquinària teatral»,
a Don Joan de Molière: Metamorfosis d'una obra,
revista Théâtre Aujourd'hui, núm. 4
Christian Drapron

L'interès que la maquinària escènica continua suscitant al segle XVII no prové només de la fascinació per un teatre il·lusionista. El gust de l'espectacle en aquesta ocasió es torna curiositat pels simples procediments que regeixen en secret les aparences de la màgia.

Les proeses tècniques, a les quals la mecànica de Galileu ha obert nous camps, d'entrada es mostren menys com el ressort d'una transformació del món que com el mitjà de produir aquesta realitat simulada nascuda de les màquines hidràuliques que es poden admirar, com diu Descartes en el seu Tractat del món: «a les grutes i les fonts que hi ha als jardins dels nostres reis» o en aquells «móns imaginaris» amb què es prodigava aleshores el teatre barroc.

Totes aquestes màquines, muntatges òptics o autòmats, només s'ofereixen a l'admiració del públic per revelar-se definitivament com allò que finalment són: obres de la raó i productes de la mà humana. Així, si Descartes obre la seva recerca de la veritat en to de parada teatral –«Havent-vos fet admirar les màquines més potents, els autòmats més rars, les visions més sorprenents i les impostures més subtils que pot inventar l'artifici»– només és per prometre'ns descobrir de seguida «...els secrets que seran tan senzills i innocents, que no estareu admirant res més que obres de les nostres mans».

Jugar amb les aparences, fer aparèixer la màgia, es correspon amb substituir a l'admiració nascuda dels seus efectes espectaculars la sorpresa davant la simplicitat de les lleis de la naturalesa i dels procediments de l'enginy humà. S'estén una nova sensibilitat que modera l'«admiració» o la creença ingènua (fins i tot la superstició) per apel·lar millor a la raó. És com a físic, igual que com a home d'espectacle, que Descartes presumeix, en els seus Meteors, de poder «fer aparèixer senyals en el cel que poden causar gran admiració a aquells que n'ignorin les causes».

Si qualsevol certesa reclama en última instància la garantia de la «veracitat divina», el cartesianisme consent tanmateix a reconèixer la possibilitat d'un «ateu geòmetra». Per la seva banda, l'ateu aritmètic que creu que «dos i dos són quatre», l'esperit fort, home d'espectacle, coneixedor de les màquines i les maquinacions, es pot creure autoritzat a dubtar del caràcter sobrenatural dels senyals que li envia el Cel. La parella Don Joan-Sganarelle reproduceix força bé el tall entre un públic «popular», disposat a creure i meravellar-se, i un públic «cultivat» que se sent enginyós sospitant, darrere els signes del Cel, algun

fenomen explicable. Així Don Joan rebutja retre's «davant la sorprenent meravella d'aquesta estàtua que es mou i que parla» que li mostra Sganarelle.

Els «núvols» que els pintors, poetes i constructors de màquines han convertit en el tron o en el vehicle dels déus, el llamp que han convertit en l'instrument de la seva còlera, poden ser presentats en la seva naturalesa de «coses corporals». En canvi, allà on la maquinària teatral només és l'expressió d'un món sense secrets que prové de l'explicació física, es pot tocar impunement allò que és de l'ordre de la «veritable religió», és a dir de les coses misterioses i sagrades.

Ha canviat alguna cosa en la mirada que té l'home sobre el món i el teatre. «Abismes» i «vols» han abandonat la màgia cristiana de les paralitúrgies medievals per convertir-se en el ressort de purs divertiments: Comèdies de màgia i espectacles que posen en escena monstres i divinitats de la mitologia pagana. Així el teatre clàssic s'afanya a desencantar l'escenari i relegar les màquines als únics registres de l'òpera i de la comèdia-ballet.

Hi ha, amb això mateix, un arcaisme de Don Joan (així, Louis Jouvet hi veia «un misteri de l'Edat Mitjana», i Paul Bénichou va assenyalar com els elements màgics de l'obra «delaten una formació llegendària arcaica»), una regressió o una desviació, fora del classicisme, a través de les màquines, de l'espectacle, de la màgia cristiana, que precipita d'alguna manera l'escàndol del Tartuf.

En aquest sentit, el Don Joan de Molière és un monstre; cosa que es pot entendre moralment, però també dramàticament: «monstre» del llatí «monstrare» que va donar «mostrar»; la maquinària teatral és el territori de la monstrositat, d'allò que es mostra, s'exhibeix amb l'esglai o l'admiració en una època en què els monstres i els prodigis engendrats per les màquines ja només tenen dret de ciutadania en el teatre a través de la narració (com la famosa narració de Thèramène a Fedra).

Així doncs, el Deus ex machina de l'últim acte és només un subterfugi.

D'entrada, en el sentit amb què Corneille denuncia en el seu discurs sobre les tres unitats la recurrència a la maquinària quan «només serveix per fer aparèixer un déu que ho arregli tot». Alhora, Racine refusarà, a la seva Ifigènia, el desenllaç euripidià que exigia fer ús d'una màquina: «Com podria acabar la meva tragèdia auxiliat per una deessa i una màquina...?» comenta al seu prefaci.

Però, més enllà d'això, el que Don Joan té d'arcaic als ulls dels clàssics esdevé sinònim de poc actual o d'impestiu —és a dir de realment escandalós— als ulls dels devots. La màquina ensenya; no podria demostrar ni convèncer. El príncep de Conti no s'hi enganya quan acusa Molière de «justificar al final la seva comèdia tan plena de blasfèmies aprofitant-se d'un foc d'artifici que fa de ministre ridícul de la venjança divina». El pamflet del senyor de Rochemont, advocat al Parlament, fustiga igualment «el llampec imaginari» d'un desenllaç que només serveix per «desafiar en última instància la justícia del cel».

És a dir, que l'eficàcia catàrtica de la màquina de Don Joan es jutja molt poc per allò que censura i molt per allò que allibera. Finalment, només exerceix la seva violència «sense ambages» contra el llibertí per deixar millor el camp lliure als seus discursos i fanfarronades. L'artifici del Deus ex machina funciona com un argument per defecte allà on Molière només oposa a Don Joan les supersticions i pallassades de Sganarelle. Segons això, el criat no és menys impietós que l'amo, i «l'esclat» del món imaginari que serveix de fons a les

evolucions del «gran senyor i home dolent» dóna pas a l'escenari despulrat de la farsa. Un cop l'amo és fulminat per un llamp, el criat reclamant el seu sou conclou l'obra còmicament.

Amb un gir paradoxal, la màquina, lluny de posar fi a l'escàndol, el propulsa cap al prosceni. És així que Meyerhold concep el prosceni com una invenció pròpiament molieresca: «El prosceni que el mateix Molière va utilitzar amb tanta traça, apunta a propòsit del seu muntatge de Don Joan de 1910, era la millor arma contra la sequera metòdica dels procediments de Corneille, fruit dels capricis de la cort de Lluís XIV». Inspirada en el dispositiu elisabetí o en el nô japonès, aquesta anada cap al públic, sortint del marc escènic, esdevé el trampolí d'un teatre popular. No es tracta de restituir les condicions de la representació de l'època de Molière, sinó de prendre nota d'aquest moment en què la màquina, relegada a una pura funció de divertiment per als titelles engalonats de la cort, s'esborra per mostrar, amb una llum comuna a l'escenari i a la sala, un cos carnavalesc. Amb un fons de guarniments brodats, de teles pintades i amb les sonoritats de les Índies galants del compositor Jean-Philippe Rameau, Sganarelle parla de «diarrea»... Així, la posada en escena es dedica a trencar l'aparent homogeneïtat de la representació que situa l'acció «en el reialment perfumat i daurat de Versalles». El prosceni dóna un aire juganer a les figures escandaloses que Molière fa penetrar, com uns saltaparets, al Versalles de Lluís XIV.

Aquest Versalles que s'apodera dels cossos, que els sotmet al seu grat com en un ballet de titelles, té igualment un costat repressiu: la maquinària que fascina i conforma l'home de cort també pot esclafar l'indòcil, el gran senyor descarrilat. En aquest sentit, Don Joan, «obra de maquinària escènica», repeteix les lliçons de Versalles, com per destapar-ne els artificis. Així, la maquinària ja no és allò que mou secretament, entre bastidors, la funció; sinó que es revela amb els seus engranatges, les seves politges i els seus servents com una «màquina per matar llibertins».

«Llenguatge dramàtic i llenguatge simbòlic
en el Don Joan de Molière»
Georges Forestier

Si resseguim el text de prop, constatem que el dramaturg ha fet tot els possibles perquè tinguem la sensació que el seu protagonista no actua gens. En conjunt, Don Joan es prepara per actuar, al primer acte. Aquesta acció (l'intent de segrestar la jove promesa), l'espectador no la veu, i només s'assabenta que ha fracassat penosament en mig de les onades quan el protagonista ha estat a punt de perdre la vida. A partir de l'inici del segon acte, l'atzar de les aparicions, el vagareig, la fugida, i la desfilada dels persecutors no només l'impedirán que dugui a terme altres projectes que concretarien el seu programa inicial, sinó fins i tot li impedirán expressar la simple idea d'un altre projecte. [...] Des d'aquest segon acte, l'esquema amb què s'organitza l'acció es posa de manifest: passivitat del personatge principal, que s'acontenta amb actuar a l'interior de les situacions creades pels altres; dinamisme (inversament proporcional) dels personatges humans o sobrenaturals (a partir del tercer acte) que l'assetgen.

Perquè denegar qualsevol mena d'acció a Don Joan, no és pas negar el dinamisme de l'obra. Aquest prové de l'acció en funció d'una unitat de perill. [...] Don Joan és en efecte un personatge perseguit contínuament. [...] A l'acte cinquè, el contrast entre la doble persecució (humana i divina) i allò que podríem anomenar l'activisme «superficial» de Don Joan és encara més flagrant. El Don Joan de Molière és, en efecte, l'única versió del mite en què el protagonista no es presenta davant l'estàtua. I aquest fet fonamental ha estat constantment ocultat perquè hem llegit l'obra a la llum dels altres Don Joan. [...]

Hi ha doncs alguna cosa totalment excepcional en el Don Joan de Molière, que és el contrast entre l'estructura superficial i l'estructura profunda de l'acció. D'una banda, un personatge constantment present a escena, que sembla moure's sense parar i que gairebé monopolitza la paraula. De l'altra, un actant que, lluny d'ocupar la posició del subjecte de l'acció, constitueix en canvi l'objecte de les accions de tots els altres actants.

Vida, aventures i mort de Don Joan

Giovanni Macchia

L'ateisme només és la condició preliminar del donjoanisme, la base sòlida sobre la qual el protagonista se sustentará en la seva reivindicació obstinada de la llibertat, l'espasa esmolada amb què tallarà tots els vincles que el lliguen a la religió i la moral. Aquesta llibertat [...] s'ha de transformar en pur amor de la vida. El sentiment del no-res, pròpia del segle XVII, aquest menyspreu per l'eternal «memento mori» [...], s'han de capgirar positivament en vitalitat frenètica, en exaltació de la dona, no només com objecte de culte en el sentit medieval o petrarquista, sinó com a font inesgotable d'un plaer ben terrenal. [...]

Sense estar gens fascinat pels debats teològics o senzillament teòrics, Don Joan té altres coses al cap: és un geni de la pràctica. Quan arribi el moment, per necessitat, fins i tot podrà arribar a renegar si li convé del seu ateisme (com passa a Molière). Però no deixa de ser mai ell mateix. [...]

La llegenda es basa en una irremeiable separació entre el cel i la terra, un element típicament popular. Don Joan representa la terra sense el cel, amb les seves delícies immediates i concretes. El que podrien ser les delícies celestes, no es permetia veure-ho al públic. El cel condemna, no deixa de dirigir inútils invitacions al penediment, però no promet res de concret. No quedava res més, doncs, per al públic que gaudir del plaer de Don Joan, divertir-se fins i tot quan matava, fins i tot feliç, jesuíticament, pel fet de no ser arrossegat en la condemna del pecador. La seva crueltat associada a l'erotisme, expressió total del seu ésser, la seva manera d'anar directe al gra, amb valentia, el convertien en una mena d'antiheroi que agradava diabòlicament al públic. Però alhora l'increïble ardor que desplega en la seva persecució d'un objectiu reputat fútil, un tema digne com a molt de novel·letes llicencioses, d'anècdotes picants, la seva impassibilitat davant el càstig i la mort, el seu rebuig al penediment covard, la seva afirmació d'un sentiment cavalleresc i feudal de l'honor, tot plegat el convertia també en un heroi. El sexe, servit per una vitalitat inesgotable, adquireix a través d'ell una dimensió extraordinària, que desembocarà en la psicopatia sadiana.

S'ha dit que l'amor és un invent del segle XII. Però va ser el segle XVII el que va inventar l'erotisme, amb totes les seves degeneracions i la seva bogeria: va inventar Don Joan.

«Don Joan de Molière, posat en escena per Jean Vilar, al TNP»,

Les Lettres nouvelles, núm. 12, febrer de 1954

Roland Barthes

És curiosa aquesta mania de voler-nos convèncer que el Don Joan de Molière és un ateu històric, circumstancial. Hi ha la prohibició general de veure en aquest Don Joan res que no sigui una barreja dels Roquelaure, Guiche, Ambijoux, Fontrailles i altres grans senyors escèptics del segle XVII. Tanmateix normalment, se'ns diu que els tipus del teatre clàssic són eterns, que els seus avars, els seus amants o els seus gelosos no tenen Història, i que tothom té dret de reconèixer la seva època en aquests retrats de l'home essencial. Ara bé, quan es tracta de l'ateu, una púdica relativitat tenyeix les nostres crítiques: Molière no ha retratat l'ateu, sinó només una mena d'ateus, que va proliferar fa temps amb l'ambient d'un segle del qual ens agrada subratllar-ne les contradiccions.

Les raons d'aquesta mirada crítica són fàcils d'entendre: en la bona consciència burgesa, tot allò que està tacat d'història es troba desacreditat. Si circumscrivim doncs l'ateu històricament, el relacionarem amb un oprobi suplementari, eliminarem d'origen la possible imatge d'un Molière infernal, ja que l'infern, bé que ho sabem, no només és arribar a seguir les passes de Don Joan, sinó fins i tot fer-lo existir, plantejar com a real un ateu coherent, durable i silenciós. (I tot i així, què és el tro final, al costat de la durada de Don Joan?) Així doncs, fem tot els possibles perquè Don Joan no existeixi, neutralitzem-lo sota la convenció i l'anècdota; en els llibres, els manuals, minimitzem l'obra, al·leguem incessantment el seu caràcter precipitat, desmanegat, anecdòtic, proclamem ben alta l'hostilitat de Molière al cinisme de Don Joan i a la hipocresia de Sganarelle.¹ I a escena (sobretot a la Comédie Française, que representa el dogma en matèria de teatralitat burgesa), oferim un Don Joan «distingit», la indolència del qual no serà d'altra banda gratuïta en absolut, perquè tendirà a castrar l'ateisme de Don Joan, a substituir-lo prudentment per un agnosticisme de bona companyia. Juraria que no hi ha res que impedeixi aquest Don Joan a anar a la missa de les onze, i per al públic de la Comédie això és el que compta.

Jean Vilar ha fet tot el contrari: li ha bastat amb treure Don Joan dels llimbs de l'anècdota, de donar-li una consistència biològica, perquè cada vespre dos mil espectadors obrin la boca oberta per respirar profundament la presència de l'ateu. Aquest ateu per fi és cosa nostra, ens concerneix, l'escoltem, ens aspira amb la seva modernitat, i només accepta existir pel preu d'una complicitat, no pas amb les seves fonts, per molt que se l'hi ordeni a grans crits, sinó amb la memòria mateixa del seu públic.

Registres II: Molière, 1976

Jacques Copeau

Vet aquí doncs un tema espanyol obscur que arriba a Molière a través de la farsa italiana. Tota l'obra es ressentirà d'aquest doble origen, sense que l'autor sembli preocupar-se per conciliar-los l'un amb l'altre. Més aviat el que fa és agreujar-ne les discordances.

La escena passa a Sicília. Hi veurem desfilars pagesos de la regió parisenc i un venedor de la Rue Saint-Denis. L'obra, que comença amb un to de franca comèdia, de seguida s'eleva al gran retrat de personatges i de sobte cau en el patetisme amb l'aparició d'una Elvira arrabassada pel seductor a la clausura del convent. Després es torna al to divertit, a la ingenuïtat, al moviment oscil·lant de la comèdia lleugera, als lazzi de Commedia dell'Arte, per passar a l'amargor filosòfica amb contrapartida de sàtira còmica. Els episodis profunds o heroics quedaran de nou temperats per la comèdia. Les escenes dramàtiques, l'eloqüència, els esclats salvatges, interromputs per una mena d'intermedi de farsa i pantomima, desembocaran de ple finalment en el sobrenatural, amb aparicions de fantasmes i de les flames de l'infern. Enmig de tot això circula, amb un nom espanyol i flanquejat per un criat de comèdia que va vestit de manera tradicional, un noble francès d'alt llinatge, un marquès recobert de cintes i plomes, aquell marquès que Molière considerava imprescindible per a la diversió de la comèdia, i que continua fent riure quan fa la cort a les noies, passant d'una a l'altra com en un ballet, però que ara ha esdevingut el protagonista llibertí: un mal home, somrient, amb la boca plena de blasfèmies, valent, seductor, un pocavergonya, en qui tots els excessos de la sensualitat s'alien amb els de l'ànima.

La disparitat dels materials, la dilatació de les juntures, la rudesia de la construcció i del seu equilibri, les ruptures del personatge amb els seus plans, l'acabament magistral d'algunes parts amb el menyspreu de la unitat total –tot plegat fa palesa la força del seu creador.

Un treball ràpid bastaria per donar compte d'aquesta estructura tan estranya. Però ens podem preguntar si Molière no ha volgut tants contrastos brutals, tantes sacsejades als espectadors, per fer passar millor aquelles gosadies que el realisme del Tartuf potser feia intolerables. El còlic de Sganarelle serviria d'excusa per a l'escena del Pobre, a menys que els bells sentiments de Don Carlos no haguessin ensabonat ja els espectadors donantlos alguna cosa per admirar. Les pallassades del quart acte tractarien de fer oblidar aquell «Ah! moriu-vos tan aviat com pugueu» de l'escena V, o aquell «Senyora, és tard, quedeu-vos aquí» de Don Joan a Elvira... Potser Molière, sortint del quadre que tan bé havia bastit i que s'imposarà de nou a El misantrop, alliberant-se un cop més com ho havia fet poc abans i llançant-se cap a la comèdia-ballet, potser Molière, que se sap deixar inspirar per les circumstàncies i pel seu tema, Molière, tan obert, ha entrevist, a l'hora de compondre Don Joan, una nova forma que tocaria tots els extrems i permetria totes les audàcies, a l'empara de la fantasia. Potser li ha plagut, en definitiva, atès el punt de domini tècnic al qual ha arribat, deixar anar el pensament del seu propi moviment i del seu propi pes, deixar que la seva força creativa tracés ella mateixa el seu camí entre episodis que no s'ha cuidat gaire d'ordenar d'una manera teatral. Gens d'intriga, sinó un tema reprès de maneres diferents. Gens de conflicte: un personatge encaminant-se cap a

una catàstrofe. El to mateix ha canviat, el contorn i l'accent del discurs, com si vingués d'una altra zona de l'ànima. Podem divertir-nos fent-ne hipòtesis. Molière no va fer cap comentari sobre Don Joan, ni per queixar-se de la seva sort interrompuda i els atacs que va haver de patir, ni per oferir-nos aclariments que mai haurien estat tan desitjables.

Sigui com sigui, aquesta és la peça de Molière, entre totes les altres, en què va mostrar més audàcia, la més sorprenent sens dubte, i jo no en veig cap altra, en tota la seva obra, en què el geni hagi deixat les seves marques d'una manera més candent.

Quan Don Joan va aparèixer per primera vegada, el 15 de febrer de 1665, Molière encara tenia molt recent la memòria del Tartuf. No sé si intentava venjar-se dels devots, o si al contrari volia netejar-se la imputació de llibertinatge confonent en un mateix pecat, amb un mateix càstig, la luxúria i la impietat, el crim de la carn i el de l'esperit. Crec que sobretot tenia l'ambició de demostrar el seu geni sobre un tema nou, la seva varietat, la seva profunditat, el seu abast. Als qui l'acusaven de desmoralitzar sistemàticament l'escena francesa, d'haver començat a escampar en les ànimes «verins funestos» i d'haver proposat «escoles famoses d'impuresa» abans de mantenir la del llibertinatge, hauria pogut dir: «Consideredu doncs possible remoure amb una mica de força la humanitat, sense tocar l'horror? Les meves pintures us fan por. Us en mostraré de més terribles. L'ambigüitat del meu Tartuf va merèixer la vostra repulsa. El cinisme del meu Don Joan no es prestarà gens a l'equívoc. Hi veureu com el relaxament dels costums engendra la perversió de la intel·ligència, com la sensualitat serveix d'alcavota a la irreligió, i com l'ànima es perd després de la carn extraviada. Don Joan corromp la innocència i insulta la vellesa, blasfema i mata, s'exalta en la negació perfecta. Ara bé, en el moment en què tremoleu davant d'aquesta figura carregada de tants vicis i crims, en què creureu que res no el pot enfosquir més, li posaré la màscara de la hipocresia. Aleshores les mans celestials llançaran un llamp, perquè la hipocresia és la suprema degradació de l'ànima».

Aquest ferotge Don Joan a qui tot cedeix, fins i tot la voluntat divina de la qual obté la condemna, fa pensar en alguns presoners de les profunditats infernals, descrits per un escriptor sagrat, «que per condemnar-se han patit i sofert més que no pas els màrtirs» per guanyar la seva palma. Don Joan, que qualsevol permís sedueix sempre més lluny de si mateix i que no pot aturar-se perquè no pot posseir res, és l'home absolutament desfermat. No depèn de res; i no hi ha res que el retingui a la vora de l'abisme. Ha deslligat una a una, unes de les altres, totes les seves possibilitats. Res del que surt d'ell, incessantment, se li gira en contra. Si pogués pregar, diria amb Sant Agustí: «Oh dolçor que no enganyes, dolçor benaurada i sense perills, que reuneixes les meves forces i els records la dispersió dolorosa a la qual les havia abocat el meu allunyament de tu...»

La comèdia de Molière, a pesar de quinze representacions reeixides entre el 15 de febrer i el 20 de març, va desaparèixer de la cartellera. No va ser estrictament una prohibició, sinó més aviat una recomanació oficiosa que advertia que era millor de no insistir-hi. La recomanació venia probablement del rei. Molière, pel que sabem, no va protestar. Cinc mesos més tard, el divendres 14 d'agost, l'actor Le Grange va dir: «La companyia va anar a Saint-Germain en Laye. El rei va dir al senyor Molière que volia que la companyia des d'aleshores li pertangués, i la va demanar al Senyor. Sa Majestat alhora va donar sis mil

lliures de pensió a la companyia, que es va acomiadar del Senyor, li va demanar la continuació de la seva protecció i va adoptar aquest títol: La companyia del Rei, al Palais-Royal».

Censurat des de la seva aparició en els punts considerats més escabrosos, d'entrada no imprès, mutilat en forma del llibre que va impedir que ens arribessin més de tres exemplars «no censurats», el Don Joan de Molière no s'havia de reprendre fins al 17 de novembre de 1841, al teatre de l'Odéon, per iniciativa de M. d'Épagny.

«Els reflexos d'una màquina enigmàtica»,
a Don Joan de Molière: Metamorfosis d'una obra,
revista Théâtre Aujourd'hui, núm. 4
Jean-Claude Lallias

Al teatre francès dels últims cinquanta anys, cap obra de Molière no ha acompanyat tant l'aventura d'un teatre d'art, ni ha revelat tant a cada moment de la història recent de la posada en escena les relacions que el teatre teixeix amb la societat, els poders, les creences i la seva pròpia història. L'obra, escrita per a un «teatre de gran aparat», se'ns presenta com un monstre de la seva època, i continua sent un enigma per a nosaltres, la parella de Don Joan i Sganarelle, convertida en mítica, deixa una rastre inesborrable en el recorregut dels actors...

Tot comença amb la monstruositat d'una obra que pren de la literatura espanyola la «figura» del noble seductor que França descobreix a través dels actors italians que tenien un gran èxit als teatres de fira parisencs al segle XVII. Molière, després d'altres, s'apropia del tema buscant èxits de taquilla per a la seva companyia. Amb vehemència, «enllesteix» una comèdia escrita en una prosa de grandíssima energia. Però, al contrari del que insinua la llegenda, sembla prendre's força temps per elaborar-la abans de donar-la al públic. Equivocadament considerada deforme o «mal escrita», l'obra reuneix les peripècies de la història original i l'amplifica amb una total llibertat. Fins al punt que avui se'ns revela amb una sorprenent modernitat de tant com s'esforça l'obra per multiplicar les perspectives amb què es presenta i per dinamitar les «escenes de gènere», com si Molière rebutgés els límits estrets del teatre recorrent a la vivacitat de l'esbós o a la sèrie d'instantànies, aportant amb genialitat el seu assortiment de sorpreses. Una desfilada desenfrenada de cap a cap, persecucions, múltiples llocs emmirallats, una temporalitat aleatòria en seqüències... La dramaturgia clàssica que tan pacientment s'havia anat codificant, aquí esclata a bocins. Magnífica paradoxa: França venera així en el Don Joan allò que més allunyat es troba de l'equilibri serè i ordenat del classicisme francès... Amb el barroquisme de la seva construcció, l'obra és el negatiu sulfurós de «l'esperit francès»...

Afrancesant el personatge, Molière el convoca a entrar a la gran sarabanda que oposa el seu teatre a la religió d'estat després de l'afer «Tartuf»... Esca del pecat, acarnissament per tornar al «tema», combat íntim de Molière contra els seus detractors... En ple èxit públic –els registres de l'actor Lagrange ho demostren– l'obra és retirada i cau al soterrani de la Història durant dos segles, suplantada per una còpia en

vers edulcorada, obra del germà petit de Corneille amb la benedicció de la vídua de Molière, Armande Béjart... Caldrà esperar l'arribada de l'art de la direcció escènica al segle XX i a Louis Jouvet perquè l'obra mostri per fi les seves riqueses inesgotables. Com un riu que ressorgeix, reapareix des d'aleshores als nostres escenaris, encara més viva per les ombres que el seu recorregut clandestí li carrega. Enigma impenetrable, l'obra fascina amb justícia els directors d'escena, aquests recaptadors de veritat. En el seu naixement, l'obra va beure de tots els ressorts de la maquinària teatral. Escrita per a l'enginyosa caixa escènica a la italiana, que permet transportar el públic a la platja, a un bosc, a un apartament o al mausoleu del Comanador, l'obra juga entremaliada amb la il·lusió teatral per provocar el sobrenatural i desbaratar-lo en irreverents esclats de riure. També posa paranys als valors preestablerts i els gira com un guant amb insolència en els miralls de la teatralitat. L'obra desperta la infància en cada espectador, que gaudeix creient-se la màgia materialitzada i present a escena gràcies a les politges, les trapes, les teles pintades i els contrapesos... Si l'escriptura de Molière ressegueix aquesta plasticitat espectacular i se'n diverteix a cor què vols, és per continuar un arriscat combat contra poders enganyosos ben terrenals. No hi ha res com l'aparent maquinària per treure d'una manera punyent el foc d'artifici de les idees!

Igual que Hamlet per a Anglaterra o Faust per a Alemanya, Don Joan s'ha convertit en un dels grans personatges mítics del repertori francès. Siguin quins siguin els posicionaments interpretatius i de posada en escena, l'actor que l'encarna sap d'entrada que no esgotarà les possibilitats d'aquest personatge calidoscòpic. Don Joan «marca» un actor, l'obliga a multiplicar-se fins a extrems secrets. I en la corba de les seves exploracions del paper, sens dubte més que en altres obres del repertori, necessita el contrapunt dels seus companys, començant pel de l'actor que encarni Sganarelle. L'obra imposa una visió estereoscòpica del destí humà, fa ressonar les seves diferents dimensions. Com Don Quixot –un altre heroi d'origen hispànic–, Don Joan es mostra i es construeix en els jocs de miralls de diferents facetes del duo. Com uns harmònics, els matisos de sentit apareixen dels subtils equilibris del treball actoral... Molière, que va ser el primer Sganarelle que va acompanyar el naixement del «seu» Don Joan, fa així un regal de fraternitat als actors. Magnífica la solidaritat de l'escenari.