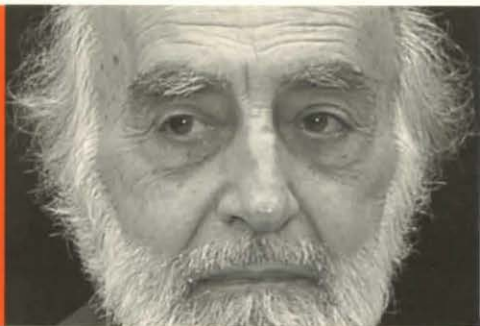


Obertura
del curs acadèmic
2003-2004

JOSEP
PALAU I FABRE



PROBLEMÀTICA
DE LA TRAGÈDIA A CATALUNYA

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

JOSEP PALAU I FABRE (Barcelona 1917) és escriptor, Alquimista magistral de la paraula, la seva obra és d'una solidesa admirable, d'arrels profundes, de gran rigor, i s'hi respira sinceritat absoluta perquè és escrita a cor obert. Té un paper destacat en la represa cultural de la Catalunya de postguerra: promou les edicions La Sirena, crea la revista clandestina *Poesia* i, amb altres persones, *Ariel*. De 1945 a 1961 viu a París on entra en contacte amb personalitats com Paz, Camus, Picasso, Artaud, Beguin, Cocteau... i s'orienta pel que fa a la professió. Quan torna definitivament a Barcelona passa llargues temporades a Llançà, obsedit amb la seva obra. La creació poètica de Palau és reunida a *Poemes de l'alquimista* (1952) reeditada i ampliada diverses vegades. Com a narrador conrea principalment els contes filosòfics. La part més voluminosa de l'obra assagística de Palau són els treballs sobre Picasso, en els quals s'hi endevina la força poètica de l'autor. Ha aplegat escrits referents a art i literatura als diversos *Quaderns de l'alquimista* i ha publicat tres llibres sobre teatre que recullen manifestos i observacions de gran valor i originalitat (*La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, *El mirall embreixat* i *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*). Dels textos teatrals en destaquem les tragèdies *La caverna* i *Mots de ritual per a Electra* i el cicle dedicat al mite de Don Joan. Ha traduït al francès Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi i Ausiàs March i, al català, Strindberg, Rimbaud, Artaud, Balzac...

L L I Ç O N S M A G I S T R A L S

JOSEP
PALAU I FABRE

PROBLEMÀTICA
DE LA TRAGÈDIA A CATALUNYA

Obertura del curs acadèmic
2003-2004

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

PROBLEMÀTICA DE LA TRAGÈDIA A CATALUNYA
va ser pronunciada a Barcelona, el 7 d'octubre de 2003

© Josep Palau i Fabre, 2004
Primera edició: desembre de 2004

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Telèfon: 932 273 900. Fax: 932 273 939
i.teatre@diba.es

Disseny i producció: Institut d'Edicions
de la Diputació de Barcelona
Impressió: Enquadernacions Balmes, s.l.
ISBN: 84-7794-972-7
Dipòsit legal: B-51870-2004

SUMARI

Presentació	7
Problemàtica de la Tragèdia a Catalunya	9
Josep Palau i Fabre	35

PRESENTACIÓ

La veu de Josep Palau i Fabre és una de les més singulars i polifacètiques de la literatura catalana de la segona meitat del segle XX. Encara que han pesat damunt seu greus silencis i negacions.

El silenci i la negació propis del franquisme, que ha patit el conjunt de la cultura catalana durant tants i tants anys. Però no tan sols: també el silenci i la negació dels benpensants, de la gent poruga i d'ordre, escandalitzada per una obra que no es conforma amb la bellesa convencional i ben vista, sinó que furga en la complexitat de la condició humana, en les belleses inquietants que aquesta és capaç de copsar, en la revolta existencial fora de pautes, en l'erotisme sense eufemismes. Es tracta d'un autèntic «poeta maleït», en la tradició de Charles Baudelaire i Arthur Rimbaud.

Més encara: el silenci i la negació inexplicables dels nostres escenaris «nacionals» sobre el teatre català dels anys de plom, sobre el teatre de la resistència i la refundació, que ens connectava, els anys seixanta i setanta, amb els corrents més innovadors i que constitueix una part essencial i inexcusable de les nostres arrels, del nostre repertori.

Palau i Fabre, autor dels excepcionals *Poemes de l'alquimista*, que el situen a la primera fila dels nostres poetes, va abandonar sobtadament la poesia pel teatre. Va succeir a

partir de la seva relació decisiva amb un altre «maleït» il·lustre: Antonin Artaud. D'aleshores ençà, a més dels coneguts treballs sobre el seu amic Pablo Picasso, ha escrit ni més ni menys que vint-i-quatre obres teatrals i una important obra assagística sobre teatre, que constitueix una autèntica dramaturgia pròpia. Així, Palau i Fabre ha esdevingut, en paraules de Jordi Coca, «una de les veus més intenses de la nostra cultura escènica».

L'Institut del Teatre fa homenatge, avui, a Josep Palau i Fabre, en reconeixement de la seva obra, del seu inconformisme i del seu coratge.

Jordi Font

Director de l'Institut del Teatre

PROBLEMÀTICA DE LA TRAGÈDIA A CATALUNYA

Benvolgut senyor president de la Diputació de Barcelona, director de l'Institut del Teatre, senyores i senyors, amics:

El títol d'aquesta dissertació, donat una mica peremptòriament, potser hauria de ser el de *La tragèdia invisible* o *La tragèdia sorda*, perquè considero que sí, que existeix una tragèdia recòndita en el nostre país, invisible potser a uns ulls estranys, però també als ulls de molta gent nostra. El nus d'aquesta tragèdia no està gens deslligat de la concepció de la tragèdia entesa com a gènere dramàtic.

Vivim unes hores tènues, d'una gran atonia ideològica. Què més voldria jo que contribuir a desvetllar-vos i a sortir d'aquesta situació enfarfegosa!

Intentaré de dir en veu alta algunes de les coses que em dic a mi mateix.

Em sembla molt que els països, com els individus, són grans en la mesura que saben veure els problemes que els assetgen i que saben escometre'ls de cara. Em temo que un dels defectes de Catalunya és el d'eludir, passar de costat o silenciar certs problemes enutjosos i que aquest és un dels dèficits actuals de la nostra psicologia col·lectiva. I que potser ho ha estat sempre.

Una de les coses que més m'inquieten d'un temps ençà és la pervivència del Noucentisme. Tothom sap que el Noucentisme va fer grans obres i que ha tingut molts encerts, el més important dels quals és el de la fixació de la llengua. L'obra de Pompeu Fabra, de Francesc de Borja Moll i de Joan Coromines és inapreciable. Cito només els més grans.

Però el Noucentisme era –és– també, un moviment amb principis estètics i cívics, que al costat de la normativa lingüística ha pretès imposar una normativa estètica aplicable a totes les arts. La importància cabdal, primordial de la llengua en el nostre redreçament col·lectiu pot haver induït a crear un paral·lelisme involuntari entre el seu plantejament i el de les altres disciplines culturals o cíviques. I és aquí on hi ha, al meu entendre, fallàcia, encara que sigui involuntària.

Que jo sàpiga, després de la guerra del 14, com després de la Segona Guerra Mundial, ni França ni Alemanya no modificaren les bases de la seva llengua. Però, que jo sàpiga, després dels grans trasbalsos, tots els països han revisat les seves bases socials i cíviques i, en una forma o altra, han donat un cop de timó ideològic que ha repercutit en les seves arts. Sense anar més lluny, després de la pèrdua de Cuba i del desastre colonial, aparegué un conjunt d'escriptors, de cultura castellana, que es replantejaren el problema de la identitat d'Espanya. Se'ls anomena, com sabeu, la Generació del 98.

A Catalunya, hem passat de la Monarquia a la República, d'aquesta a la Guerra Civil i a la Revolució, d'aquestes a una derrota i a un esfondrament del país sense precedents, el 1939, i resulta que continuem defensant i arborant els mateixos valors que fa cent anys, com si no hagués passat res. S'han cremat esglésies, la ciutat i el país sencer s'ha vist banyat en sang per dins i des de fora, la llengua ha estat

amordaçada com mai i seguim amb els mateixos principis d'abans. Com pot entendre's, això?

Recordem, per començar, que el Noucentisme s'anomenava d'antuvi Mediterranisme, i que aquest fou erigit, en front del Modernisme, per lluitar contra les boires del nord i les seqüeles d'un romanticisme tardà i, sovint, decadent, invocant la nostra geografia i la nostra naturalesa mediterrànies. Al meu entendre hi hagué distorsió, ja, quan en lloc de Mediterranisme es parlà de Noucentisme. Aviat veurem perquè.

Afegiré, això sí, que el canvi de denominació fou degut, sospito, a una feblesa humana. A l'hora de donar títols –que és una manera de posar medalles– esdevingué evident que qualificar algú de mediterrani no tenia cap sentit, perquè igualment haurien pogut reclamar aquesta apel·lació els sicilians, els malaguenys, els xipriotes o qualsevol habitant de la Mediterrània. Però Eugeni d'Ors, promotor del vocable, tenia ganes de dreçar una llista de persones que combreguessin amb els ideals que ell, entre altres, però potser amb més insistència que ningú, havia propugnat, i canvià la bandera del mediterranisme per la del Noucentisme. Qualificar algú de Noucentista era subratllar que pertanyia al nou segle, el segle XX, i als valors que, a més dels mediterranis, aquest involucrava. Tot això s'esqueia a principi del segle XX i té una data gairebé oficial, que és la del 1906.

La força inicial del Noucentisme fou prou gran perquè un home com Picasso s'hi adherís o intentés adherir-s'hi i creés una obra d'acord amb aquells postulats, una obra mediterrània. És la seva etapa de Gósol. Però, primera paradoxa, de la seva obra de Gósol no ens queda ni un borrall. Ara, per sort, el *Carnet Català*, que Picasso duia a la butxaca durant el seu sojorn a Gósol, i que és internacionalment con-

gut amb aquest nom, és propietat del Museu Picasso de Barcelona des de fa dos anys.

He dit que el terme Mediterranisme em semblava millor que el de Noucentisme. Explicaré perquè. No és que jo vulgui fer del problema un problema de nom. Potser amb l'etiqueta de Mediterranisme el mal hauria estat el mateix i hauríem vingut a parar al mateix lloc on som. El cert és que no hem sabut treure'ns el llast del Noucentisme, no hem sabut o no sabem superar-lo. Tothom, actualment –i quan dic tothom em refereixo al ventall d'opcions polítiques del país que pretenen interpretar-nos, dirigir nos, i encarnar-lo–, proclama, amb cofoïsmes i tot, la pervivència del Noucentisme. En el terreny de les arts plàstiques el Noucentisme es diu Classicisme, en filosofia escola del seny. És amb aquests epítets, en tot cas, que hem vingut a parar on hem vingut a parar.

No es veu, d'acord amb aquesta òptica, que es pugui anar més enllà d'un cert Classicisme.

El sol fet que ens impedeixi de mirar més enllà ja ens hauria d'haver advertit, ens hauria hagut de fer malfiar. El Classicisme, tal com l'entenem, dona per suposats certs cànons estètics inamovibles o quasi inamovibles que cal esforçar-se a obtenir. Aquests cànons tenen per ideal suprem la bellesa, la mesura. La bellesa que s'obté amb la mesura, que potser va inclosa en ella i, no cal dir, que té un exemple permanent i insuperable en la Grècia dita clàssica. I aquí és on el nom pot ajudar a fer la cosa, a aclarir-la en tot cas. Perquè si jo em proclamo hereu o adepte del Noucentisme entro en unes coordenades de les quals és difícil sortir-ne. En canvi, si invoco el Mediterranisme, m'adono que aquest té unes connotacions o unes possibilitats que el Noucentisme havia oblidat i tenia tendència a deixar de banda.

En una paraula: el Noucentisme només havia tingut en compte un aspecte del Mediterranisme, que és l'aspecte endreçat, equilibrat, apollini, i havia deixat completament oblidada, quan no l'havia defugit, l'altra dimensió, la que d'acord amb la classificació nietzscheana, de tots coneguda, anomenem la vena dionisiaca.

En defugir aquesta cara de la medalla, el Noucentisme s'amputava, automàticament, la possibilitat de la tragèdia, dels oracles, dels misteris, de l'excés, de la vidència. Els aspectes obscurs, si voleu, de la nostra naturalesa i del nostre comportament, que són segurament més poderosos que els aspectes clars, quedaven eliminats.

És en la branca de la tragèdia, i més concretament en la de la tragèdia a Catalunya, que intentaré de fixar, avui, algunes de les meves reflexions.

Quan jo era com vosaltres, o potser encara més jove que la majoria de vosaltres –parlo dels meus quinze o setze anys–, havia après que existien tres gèneres dramàtics: la comèdia, el drama i la tragèdia. Per a mi, adolescent, la tragèdia era un drama més fort, dut a les seves darreres conseqüències, i coronat inevitablement per alguna mort o alguns assassinats.

Vaig trigar una mica a adonar-me que sota el nom de tragèdia s'hi amagaven uns altres valors, unes altres coordenades, excepcionals, és clar, però essencials al comportament humà. I si relato les etapes d'aquest descobriment no és per cap mena de prurit egocentrista, és per provar que la meva concepció de la tragèdia no és gens apriorística, sinó que és del tot autònoma i que em vingué donada, per dir-ho així, des de fora, se m'imposà per ella mateixa, inesperadament.

Existeix un antecedent que té una importància primordial en els meus encontres amb la tragèdia, que no puc dei-

xar de consignar. Remunta als meus tretze anys quan, a causa d'una malaltia, vaig ser dut de l'internat a casa i, aquí, em va caure a les mans el *Hamlet* de Shakespeare. Ha estat el trasbals conceptual i anímic més fort de la meua vida. I es comprèn: feia uns quants anys que jo estava avesat a la missa i comunió diàries. A l'hora del dinar, cada dia, se'ns llegia la vida del sant del dia i, després, se'ns donava el permís per parlar entre nosaltres. Aquella lectura de *Hamlet* va capgirar tots els meus quadres mentals. Vaig rellegir l'obra diverses vegades i, al meu projecte, que ja existia, de ser escriptor, s'hi va afegir el de ser dramaturg. El concepte de tragèdia encara no va aflorar en la meua ment, però aquella obra, que era precisament una gran tragèdia, jo la posava per damunt de tot i era, per a mi, el punt més alt de mira. De moment, ja n'hi havia prou.

La veritat és que el primer escrit que em tragué del meu entorpidiment o que m'obligà a revisar el concepte llibresc i primari que jo tenia de la tragèdia fou un article de Guillem Díaz-Plaja publicat al setmanari *Mirador*, informant sobre l'estrena de *Yerma*, de Federico García Lorca, a Madrid. Lamento no tenir a mà l'article ni el temps per anar-lo a retrobar a la nostra hemeroteca. Per força havia de tenir algun ingredient molt apreciable o molt aprofitable perquè m'obligués a una revisió a fons del meu magre concepte de tragèdia. Quant a la data, ara sí, la puc precisar una mica més després de consultar la de l'estrena de *Yerma* a Madrid, que s'escaigué el 29 de desembre de 1934. L'article degué aparèixer, per tant, el gener o febrer de 1935. Jo tenia aleshores 17 anys.

En tot cas, fou a partir d'aquest moment que l'intent d' aclarir, de dilucidar aquesta cosa especial, excepcional que és la tragèdia, començà a furgar la meua ment. I és a causa

d'això que vaig assistir, amb impaciència, a l'estrena de *Yerma* a Barcelona el 17 de setembre de l'any 1935, i que vaig veure l'obra repetides vegades. Però, què és la tragèdia?

L'interrogant no s'estroncà mai, però seguia arrossegant-se.

Vers el 1943 vingué a Barcelona una companyia francesa de teatre, amb Renée Desvilliers com a primera actriu, a representar l'*Électre* de Jean Giradoux al Coliseum. En aquell temps de carestia en tots sentits, poder assistir a un espectacle teatral de qualitat era un fet excepcional, un privilegi.

M'esdevingué, amb Giradoux, el mateix que m'esdevenia i que continua esdevenint-me sempre que lleigeixo la tragèdia francesa clàssica –Racine, Corneille– o que la veig representar: i és que el racionalisme francès se m'imposa per sobre dels altres valors, àdhuc per sobre dels valors tràgics. Els personatges de la tragèdia francesa raonen tan bé i tan profundament tot el que els esdevé, són tan lúcids davant del propi malastre, que la lucidesa passa per sobre del *pathos*, se'l menja, el devora, cosa que no passa mai en Shakespeare, per exemple, ni en cap tragèdia del teatre elisabetià, Marlow o Ford.

A partir d'aquí, una cosa se'm feia evident; per tal que una tragèdia merésqués el nom de tal, dos requisits eren indispensables: que l'esquema de l'obra fos tràgic, que contingués un problema d'una envergadura prou excepcional per poder ser considerada tràgica i que l'alè de l'autor fos també, en tot i per tot, d'una força tràgica constant. Només dos exemples coneixia, en el meu magre bagatge cultural, que em semblaven complir amb aquest doble requisit: la tragèdia elisabetiana i *Yerma* de Lorca. Tan escasses eren les tragèdies?

No gaire temps després de la mencionada crònica de Diaz-Plaja, un altre article, aquesta vegada degut a Nicolau

d'Olwer i aparegut al diari *La Publicitat*, anunciava la sortida, en la col·lecció «Bernat Metge», de les tragèdies d'Èsquil traduïdes per Carles Riba, que em vaig afanyar a adquirir i que em vaig afanyar a llegir. Recordo que em costà un gran esforç, pel català, que a causa de la meva formació jo no havia conreat, i per la mateixa densitat del text, per la manera de dir les coses, tan inusual al teatre que jo coneixia.

Devia ser molt a finals del 1935 o molt a començaments del 1936 que vaig assistir, al Principal Palace, a una representació de *Bodas de sangre* de García Lorca, per la companyia de Margarida Xirgu, la mateixa que havia estrenat *Yerma*. Encara avui puc dir que no conec cap obertura d'obra que, a través d'un simple diàleg, aparentment quotidià entre mare i fill, congrüi núvols tan espessos i negres com el diàleg que enceta aquesta obra.

Imbuït per aquesta idea de la tragèdia i de la seva importància, el 1952, ja a París, vaig escriure la primera versió de *La caverna*, basada en el mite platònic que obre, si la memòria m'és fidel, el llibre setè de *La República* de Plató. El professor Xavier Zubiri, en començar l'any escolar 1942-1943, a la Universitat de Barcelona, encetà la classe de filosofia amb l'exposició d'aquest text. A mesura que l'explicava se'm feia evident que podia ser convertit en una obra de teatre, de contingut a la vegada sociològic, a causa del contrast que s'estableix entre els esclaus que no es mouen de la caverna i el que n'és alliberat, quan torna, i metafísic, a causa de les preguntes que engendren en aquest els seus canvis de situació. Vaig trigar deu anys a realitzar el meu projecte.

No fou sinó més endavant, avançats els anys cinquanta, que l'interrogant sobre la tragèdia, que no cessava d'assetjar-me, em tornà a agullonar d'una manera gairebé molesta.

El meu convenciment que García Lorca era un autor tràgic modern, en lloc d'aclarir-me el problema, de moment me l'espesseïa, perquè jo em preguntava, a causa d'ell, ¿com és que un país on domina *el sentimiento trágico de la vida* segons el títol d'un llibre cèlebre de Miguel de Unamuno, no havia donat més autors tràgics?

En aquell moment em tocà de fer, junt amb alguns eminents hispanistes francesos, una revisió del teatre clàssic espanyol per a les emissions culturals de la Radiodifusió francesa, i després d'aquell llarg recorregut, només *La Numancia* de Cervantes em semblava poder ser classificada de tragèdia.

Per aclarir conceptes, vaig decidir-me a traçar un gran quadre sinòptic sobre la tragèdia. No fou sinó aleshores quan em vaig adonar que les dues grans escoles de tragèdia que jo coneixia i que em satisfieien, la grega i l'elisabetiana, anaven lligades, precedint-les o seguint-les, amb les dues més grans democràcies d'Occident, la democràcia atenesa i la democràcia anglesa. I Lorca, aleshores? L'evidència em saltà a la vista. Les tragèdies de Lorca, *Bodas de sangre* i *Yerma*, les úniques que jo coneixia en aquell moment, havien estat escrites l'any 1932 la primera i el 1933-1934 la segona, anaven de bracet amb la Segona República Espanyola i amb el gran esclat del sentiment de llibertat que comportà.

Aleshores, pensant en *La Numancia*, se'm feren presents les paraules que Cervantes pronuncia a través del Quixot, és a dir, a través d'un foll: «La libertad, amigo Sancho, es el mayor bien de la tierra y con razón se la suele comparar al oro».

La idea d'un nexa entre la tragèdia i la llibertat o, per ser més exacte, el sentiment de llibertat, se m'imposava per ella mateixa. Això em dugué a desenvolupar el tema i a escriure

un petit assaig amb el títol *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, que fou la meva primera obra publicada en tornar de França el 1961.

Ja en aquest punt, un altre interrogant m'assaltà, que és el que clou l'anterior assaig: I Catalunya, què hi fa o què hi pinta en tot això? Quantes i quines obres nostres mereixen el títol de tragèdia? I així nasqué un altre petit assaig sobre *La tragèdia a Catalunya*, inclòs en un llibret sobre temes teatrals, designat *El mirall embruixat*.

He d'aclarir tot seguit que l'assaig, o l'article sobre *La tragèdia a Catalunya* fou escrit a París vers el final de la dècada dels cinquanta i que jo no disposava, ni de lluny, del material que necessitava. No existia l'actual Centre d'Études Catalanes de la Sorbona, que compta amb una biblioteca bàsica que permet de treballar amb un mínim d'elements indispensables. Vaig fer venir algun llibre de Barcelona, però en el transcurs del treball jo notava que em faltava alguna peça essencial, que havia d'existir, per força, alguna baula que em restava amagada.

L'esquema que aleshores vaig traçar, una mica o molt a les palpentes, com si interrogués un oracle que m'afectava més que no pas com si fes una investigació objectiva, no l'anullaria ni el reflectiria en el seu contingut essencial, però sí que l'enriquiria i el precisaria amb unes quantes aportacions fonamentals, l'existència de les quals jo estava molt lluny de sospitar.

L'esquema que aleshores jo traçava sobre la tragèdia a Catalunya es basava en la consideració exclusiva de tres obres: *Mar i Cel* de Guimerà, *Nausica* de Maragall i *Antígona* d'Espriu. Em semblava també indubtable que l'època de les grans aspiracions i dels grans somnis de llibertat a casa nostra corresponien a les del primer, i això reforçava la

meva tesi central. Però més que resumir o redir el que exposo en el meu escrit prefereixo, per un escrúpol ben comprensible, llegir-ne els passatges que em semblen clau per a la dissertació d'avui.

«Atenint-nos a allò que les dues primeres d'aquestes obres (*Mar i Cel* i *Nausica*) semblen indicar-nos per elles mateixes, haurem de deduir, sense cap mena de partit pres, el següent: *Mar i Cel* és, com hem convingut, una obra vigorosa, però el català, la llengua, s'hi troba en un estadi una mica tosc. Guimerà sembla concedir més importància al contingut que al continent, mentre *Nausica* dóna la prioritat al darrer. O, com s'ha dit més vulgarment, en la primera el fons predomina sobre la forma i en la segona la forma sobre el fons. No cal deduir d'aquí que els nostres dos escriptors, Guimerà i Maragall fossin tan ingenus o tan inexperts que no sabessin, l'un i l'altre, que no hi ha fons sense forma ni forma sense fons i que aquesta disjuntiva sols és admissible com una convenció per explicar certs fenòmens de la creació artística, i que, precisament, una obra d'art és consistent en la mesura que no permet fer aquesta distinció, en la mesura que fons i forma són indestriables. Però el primer, Guimerà, sembla voler que el fons, l'impuls, el caràcter de l'obra, determini i afaïçoni l'expressió (la forma), mentre que l'altre, Maragall, sembla pretendre que la paraula mateixa, amb el seu propi poder amb la seva mateixa densitat, determini la vigoria de l'obra.»

Aquestes dues posicions són molt més que dues posicions estètiques, són dues posicions vitals i prefiguren, al nostre entendre, les dues posicions vitals en què s'escindí el nostre país durant els començaments de segle i que no varen fer més que accentuar-se en el transcurs dels anys. No endebades en el teatre de Guimerà es reflecteixen problemes

collectius o socials i en el de Maragall problemes individuals. *Mar i Cel* fou estrenada el 7 de febrer de l'any 1888. Any capital en la vida catalana de fi de segle. És l'any de l'exposició de Barcelona, però també l'any del congrés socialista, en el qual es demanava, per primera vegada en el nostre país, la collectivització de la propietat individual. Vint anys separen l'estrena de *Mar i Cel* de l'elaboració de *Nausica*, que durarà dos anys (1908-1910). En el transcurs d'aquests vint anys, Francesc Ferrer ha tornat a Barcelona i ha fundat l'Escola Moderna i l'Institut Revolucionari (1901). L'any 1902 ha estat proclamat Alfons XIII. I és durant el 1909, en plena elaboració de *Nausica*, que ha esclatat la Setmana Tràgica i que serà afusellat Francesc Ferrer. Però no s'oblidi que *Nausica* estava començada des de feia un any i que és una obra de to regular, que no s'altera en cap moment i que, per tant, l'actitud de Maragall estava fixada i no sembla haver canviat a causa d'aquells esdeveniments. Tenint en compte la història, sembla que *Nausica* hauria de precedir *Mar i Cel*, però tenint en compte l'evolució artística, no hi ha dubte que Maragall és molt més madur que Guimerà. Hi ha una escissió evident en aquesta conjuntura històrica. El crit de llibertat de Manelic a *Terra Baixa* i el crit de llibertat que es desprèn de *Mar i Cel* cal entendre'ls, per tant, com un presentiment, són anteriors als esdeveniments, són, en certa manera, profètics. La *Nausica* de Maragall ve després, sembla escrita d'esquena als esdeveniments, o ignorant-los, seguint viaranys i problemes estrictament personals. Se'ns objectarà que altres escriptors seguien les traces de Guimerà o camins paral·lels al seu –Ignasi Iglésias, per exemple, era més popularista encara, si pot ser–. Precisament aquesta aparent objecció no fa sinó confirmar la nostra idea de divorci entre la intel·lectualitat catalana i el

poble, perquè els seguidors de Guimerà seran, a partir d'aquest moment, el braç feble de la intel·lectualitat catalana i els seguidors de Maragall el seu braç fort, la línia intel·lectual més vigorosa (*Mirall*, pàg. 15-19).

Em permeto un parèntesi en la meva pròpia citació per indicar que, gràcies a Josep Benet i al seu llibre *Maragall i la Setmana Tràgica*, coneixem avui l'actitud cívica del poeta i que en surt més aviat malparat Prat de la Riba.

Continuo.

«[...] què significa l'*Antígona* de Salvador Espriu? *Antígona* de Salvador Espriu accentua el particularisme, el personalisme iniciat en la *Nausica* de Maragall. *Antígona* resta al marge de la lluita, de la guerra civil que oposa els dos germans, Etéocles i Polinices; intervé només per enterrar el cos de Polinices, que lluità contra la Ciutat, perquè és germà seu, i tan sols per això.»

I paro de citar-me. Ja he manifestat que l'assaig fou escrit a París amb escassos elements i amb escasses possibilitats d'ampliar-los.

En tornar a Catalunya el 1961, vaig adonar-me d'uns quants oblitats. No d'una manera immediata, sinó en el transcurs d'uns quants anys. Són les rectificacions, i més que rectificacions, les addendes que em cal, d'urgència, introduir en el meu esquema de *La tragèdia a Catalunya*.

La primera, de la qual vaig tenir una vaga notícia després de tornar, no l'he pogut constatar fins fa pocs anys, quan l'obra ha estat publicada i, gràcies al meu amic Antoni Artigues, ha arribat a les meves mans. Es tracta de *Parasceve* de Blai Bonet. Escrita el 1957, fou estrenada, en sessió única, a finals del mateix any, a l'enyorat teatre Capsa.

Parasceve és una elegia tràgica mallorquina. Tots sabem, pel llibre de Georges Bernanos, *Els grans cementiris sota la*

lluna, les atrocitats que s'havien comès a Mallorca durant la Guerra Civil. Calia que una veu ho referís des de dins. *Parasceve* és la història d'una mare amb dos fills que ha de decidir quin dels dos la patrulla de soldats s'ha d'endur per afusellar. És una tria tràgica, és una tragèdia. Darrera el drama de la mare i dels dos fills s'hi amaga tot un poble que en el transcurs dels anys molt sovint s'ha hagut d'amagar fins a l'extrem d'autoignorar-se. La tragèdia té un abast col·lectiu.

Ara, per seguir la meua exposició, em cal remuntar en el temps.

El divorci, al qual he al·ludit abans, a propòsit de *Nausica*, entre la intel·lectualitat i el poble, esdevé del tot explícit en *Judit*, de Josep Maria de Sagarra, del 1929. Encara que ell no l'anomeni tragèdia, la seva *Judit* ha de ser considerada una tragèdia, però el pes del Noucentisme hi és tan aclaparant, que el seu autor ni s'atreveix a designar-la així. El sol mot hauria espavordit i allunyat els espectadors. Ell l'anomena Misteri en tres actes. El terme Misteri pot ser entès a la manera grega, o pot ser entès d'una manera més immediata, religiosa.

Judit de Josep Maria de Sagarra, basada en la figura bíblica del mateix nom, és una tragèdia per la concepció general de l'obra. Judit, prostituta d'alcúrnia, que coneix a fons el món dels poderosos que l'envolta i al qual menysprea, es sacrifica pel poble, pel poble baix, que ella sap destinat a la destrucció per les hordes d'Holofernes. Però resulta que aquest poble, quan ella ha fet el sacrifici d'oferir-se a Holofernes per salvar-lo, l'ataca, la lapida, la persegueix i acaba morint per culpa seva. És una manera molt explícita, per part de l'autor, de dir-nos que no creu en aquest poble, el poble en el qual Guimerà i Ignasi Iglésias havien cregut i en el qual gran part de la Renaixença catalana, d'ençà de

Verdaguer, es recolzava. Assistim, per tant, a través de l'obra, a un clar viratge conceptual i emocional respecte els autors anteriors. És per marcar aquesta posició que Sagarra va escriure la peça? Quin mòbil, si no, l'empenyia? Què o qui amaga la figura de Judit?

Ja he dit que l'autor no s'atrevia a batejar de tragèdia la seva obra, però l'extrema solitud de Judit és la de l'heroi tràgic, com ho és la Mariana Pineda lorquiana, la de la soledat total. L'autor ens ho amaneix amb un vestit neoclàssic, que és el del vers blanc, i amb un altre tret de pudibunderia, que és el d'evitar els espectacles sagnants als ulls del públic. Holofernes és decapitat a l'interior de la seva tenda, però no presnciem ni oïm res de l'homei. Tampoc veiem la lapidació de Judit, i aquesta cau morta al peu dels soldats que se la volen endur per cremar-la a la foguera. En canvi, ens amaneix un vocabulari dramàtic, i en alguns moments melodramàtic, potser amb l'intent d'apropar-se a la tragèdia.

Malgrat les concessions que fa a l'època, l'obra no conegué cap èxit, ni de públic ni de premsa. Anava a repèl del seu temps. Josep Maria de Sagarra es precipità a escriure i a estrenar, aquell mateix any, una altra obra més d'acord amb el seu tarannà, però també molt distant de les coordenades noucentistes a les quals, per un moment, havia obeït. L'obra és *La filla del Carmesí*, tal volta la més reeixida de les seves produccions teatrals.

L'altra obra a la qual em vull referir no la podia conèixer quan era a França ni quan vaig tornar, per la senzilla raó que no n'havia sentit mai a parlar i no vaig tenir esment de la seva existència fins que fou publicada el 1966 per Enric Jardí. Em refereixo a *El nou Prometeu encadenat* d'Eugeni d'Ors.

L'obra és escrita el 1920, i apareix per entregues, en un diari castellà de Barcelona, *El día gráfico*. A part del seu contingut específic, del seu argument actualitzant un mite grec, l'obra representa l'apex de la situació tibant i insostenible entre l'autor i la societat catalana. Però és el seu contingut, o la posició social que el seu contingut implica, allò que va acabar, creiem, de decidir l'exclusió de l'autor dels càrrecs de responsabilitat que ocupava a la Mancomunitat. *El nou Prometeu encadenat* que Eugeni d'Ors proposa i defensa en la seva obra no és altre que el proletari. La peça és, encara avui, subversiva. Com no ho havia de ser el 1920! Però s'esdevé que els temps han canviat, i molt. El problema proletari s'ha convertit, a Occident, en el problema de la classe treballadora i no té, ni de lluny, la virulència que tenia durant la primera meitat del segle XX. L'obra, que té en compte el Prometeu encadenat d'Èsquil, conté algunes rèpliques, algunes referències rabiosament personals, en les quals no podem pretendre penetrar perquè exigirien, i exigiran, un estudi minuciós i precís que no podem emprendre. Serà la tasca de noves generacions, que ho podran veure amb una perspectiva adient. Però el que sí considero poder afirmar és que es tracta d'una veritable tragèdia, potser l'única gran tragèdia que estableix una baula entre Guimerà i nosaltres. Com és que no ha estat mai representada? De què serveix un Teatre Nacional de Catalunya si no és per dur a terme revisions d'aquesta mena? Potser el judici d'Enric Jardí, dient que es tracta d'una obra poc teatral, gairebé irrepresentable, hi ha pesat. L'obra, com dic, ha perdut una bona part de la seva extrema virulència a causa dels canvis que ha sofert la societat en el transcurs de les últimes dècades, però la seva bastida és sòlida i cada vegada que la rellegeixo m'ho sembla més. És clar que durant molts anys —du-

rant el franquisme concretament— era impensable la seva representació, per dues raons: a causa de la càrrega subversiva que l'obra portava i perquè el seu autor estava a les antípodes de la posició que hi havia defensat.

És una paradoxa tràgica de la Catalunya actual: allò que més hauríem d'estimar i valorar d'aquest escriptor és allò que gairebé ignorem i despreciam. La paradoxa esdevé encara més inversemblant si pensem que la Catalunya actual, que condemna i margina Eugeni d'Ors, es reafirma en el Noucentisme, el moviment que ell impulsà i batejà. En què quedem?

¿Com és possible que una societat, després de les dues guerres mundials, després d'una Guerra Civil com la del 1936-1939, després de les sotragades que en tots els ordres hem experimentat i estem encara experimentant, es reafirmi en els mateixos valors i principis que fa cent anys? Insisteixo en això perquè considero urgent el viratge si no volem periclitjar ideològicament.

Precisament, una de les limitacions del Noucentisme era la de voler una societat tan endreçada i tan formal que no permetia l'eclosió de la tragèdia, que és excés. Ja ho he il·lustrat amb l'exemple, que em sembla definitiu, de la *Judit* de Josep Maria de Sagarra.

Eugeni d'Ors, amb el seu *El Nou Prometeu encadenat*, supera i anul·la el Noucentisme. Paga amb dolor la repudiació de la seva fillada anterior. La seva soledat i la desesperació de Prometeu són a les antípodes del Noucentisme. L'obra esdevé, per culpa nostra, una maledicció sobre el nostre destí col·lectiu. I només hi ha una manera d'exorcitzar-lo que és fent-la nostra, donant-li el lloc que li pertoca.

Deixeu-me dir, molt breument, que durant l'any 1958, encara a França, jo vaig creure escriure, després de *La ca-*

verna, una altra tragèdia, *Mots de ritual per a Electra*. La base de l'obra era –són– unes vivències personals molt doloroses. Durant els anys quaranta, entre la gent que intentàvem refer el país després de la gran ensulziada –no vull esmentar noms, però la posició era molt generalitzada– era corrent de dir que el país calia refer-lo des d'aquí, des de l'interior, que els exiliats ja no hi tenien res a fer perquè havien perdut el contacte amb la realitat.

Durant el meu exili a França vaig escoltar defensar amb insistència la posició contrària. El país havia de ser redimit des de fora, pels exiliats, i no comptava la posició d'alguns sectors de l'interior, de la clandestinitat, fos perquè se'ls considerés massa febles, fos perquè se'ls considerés deformats pel règim de Franco, encara que hi estiguessin en contra. Calia prescindir-ne. Jo he viscut aquesta Catalunya escindida, girant-nos d'esquena els uns als altres després de l'esfondrament col·lectiu.

Aquesta era, per a mi, una disjuntiva profundament tràgica, que he intentat expressar a través d'*Electra*, que encarna la resistència, l'interior, i d'*Orestes*, que representa l'exili, amb l'intent d'acostar-los, d'unir-los, demostrant que es necessitaven l'un a l'altre i que llur unió havia de ser tan forta que per força havien d'arribar a l'extrem oposat, a l'excés, a l'incest inevitable.

Gràcies a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dirigida en aquell moment per Ricard Salvat, se'n pogueren fer dues representacions el 1974. Fa uns mesos Herman Bonnín la muntà de cap i de nou a l'Espai Brossa.

No puc deixar de referir-me, en aquest moment, a la més recent de les nostres tragèdies –la més recent de les que coneix–, que és l'*Antígona* de Jordi Coca.

Jordi Coca havia escrit, abans d'aquesta tragèdia, una altra

obra de teatre, *Platja negra*, que n'és un clar antecedent. *Platja negra*, que no pretén ser una tragèdia, planteja, en termes molt actuals, un problema tràgic, que és el del xoc extrem entre ètica i política. En *Platja negra* el problema hi és presentat amb una dialèctica aflucinant, inexorable. Tal com se'ns ofereix aquí, el problema sembla raure, més que no pas en els fets ineluctables, més que no pas en la fatalitat exterior, en dues menes de temperaments humans, cap dels quals no sap —no vol perquè no sap o no sap perquè no vol— sortir de la seva condició. El pes de la psicologia i potser l'obra de Freud determinen l'acció. A través dels diàlegs dels dos personatges, duts de la mà de Jordi Coca, esdevenen transparents alguns problemes nostres d'ara i d'aquí. Sota una aparença intemporal, els dos personatges, Ell i Ella, som nosaltres i els altres, ens hi podem retrobar. En aquest sentit, l'obra de Coca és com un advertiment, potser l'única manera que ell té per advertir-nos sobre certs perills que ens assetgen, que estem vivint. La seva *Antígona* és l'ampliació i la pervivència de la mateixa problemàtica de *Platja negra* traspassada a uns personatges del repertori clàssic. Deixeu-me dir que quan rellegeixo *Platja negra* els seus dos protagonistes se'm transmuten en grecs sense voler, els veig vestits amb indumentària hellènica, com els personatges grecs de la seva *Antígona* van més o menys vestits dels nostres dies. La fatalitat no rau en els fets, sembla dir-nos Jordi Coca, rau en nosaltres.

El problema que planteja Jordi Coca amb les seves dues obres és un problema espinós de la Catalunya actual. Tant de bo ens ajudi una mica a superar-lo.

Coca no ens diu si considera la seva obra una tragèdia o no. Potser la definició, l'etiqueta no l'interessa, l'interessa el plantejament, el problema que amaga. En *Platja negra*, el desenllaç pròpiament dit és, aparentment, a nivell indivi-

dual, entre Ell i Ella. L'acció s'atura quan es produeix aquest desenllaç, però ignorem –millor dit, no assistim– a les conseqüències d'aquest desenllaç, a les seves repercussions a nivell social.

En *Antígona*, com si respongués a l'anterior plantejament, tenim desenllaç, que torna a ser individual, com en la tragèdia grega. És que la tragèdia, ens preguntem, només es pot produir quan un o uns individus acumulen en ells tot el *pathos* d'una col·lectivitat? Potser en les masses es dilueix el contingut de la tragèdia? Són preguntes que deixo sense resposta perquè no les sé respondre, però que corresponen al nostre temps. Sembla, en efecte, que només hi ha tragèdia pròpiament dita quan un o uns individus acumulen, polaritzen en ells les calamitats d'una comunitat. Encara cal dir que aquest comportament pot ser conscient o inconscient. Asseguraria que només quan és conscient és quan podem parlar del tot de tragèdia. Ara bé: si aquesta consciència, si aquesta decisió voluntària ve determinada pel caràcter, per la nostra naturalesa humana, tornem, per un altre camí, a la fatalitat.¹

1. Les dues obres de Jordi Coca ens posen al davant, potser sense voler, el problema de la tragèdia en termes actuals. El plantejament de *Platja negra* és tràgic. El desenllaç d'*Antígona* és tràgic. Puc imaginar-me perfectament una sessió teatral on les dues obres siguin representades successivament, com si es tractés de dos episodis grandiosos d'una sola obra. Sens dubte, la consideració dels límits i la naturalesa actuals del teatre han dut Coca a defugir, inconscientment, aquests *episodis*. L'espectador actual no ho tolera. En aquest cas concret caldria preguntar-se si no ho tolera en tant que espectador, a causa del *temps* del nostre món actual, o si no tolera la tragèdia quan aquesta, com s'escau, li esgarrinxia massa la pell.

Els espectadors de Guimerà suportaven la tragèdia, potser fins i tot la demanaven, desitjaven que se'ls posés la veritat davant dels ulls. Els espectadors de Sagarra ja hem vist que no la toleraven. Els espectadors actuals tenen tendència a desentendre-se'n. Mal senyal.

El desoïment de la nostra tragèdia és només una part de la nostra tragèdia col·lectiva. La pervivència del Noucentisme ha impedit veure amb lucidesa alguns valors cabdals de la nostra cultura, potser els més importants, i ha contribuït a fer que la societat catalana actual ni s'adonés de la seva mancança. Em refereixo, d'una manera especial, al que s'ha esdevingut amb la nostra escultura.

La Catalunya moderna ha donat al món tres dels més grans escultors del segle XX: González, Gargallo i Maillol.

Els dos primers, com ho he mostrat i demostrat fa més de quaranta anys, creen una escola d'escultura que no existia abans d'ells: l'escultura en ferro forjat. Existia el fang, el guix, el marbre, la pedra, el bronze (o sigui la fosa), però no l'escultura en ferro forjat. És gràcies a un article-manifest, publicat per Miquel Utrillo el 1899, que Gargallo decideix d'emprendre aquesta ruta, que inaugura el 1907. González, de família de forjadors (tenien el taller familiar a Gràcia), no ho considera, al principi, sinó un art ornamental, no el gran art que ell vol atènyer. És gràcies a Picasso que s'adona de les seves possibilitats i que s'incorpora, vers el 1927-1928, a l'elaboració de l'escultura en ferro forjat, que té un antecedent en els ferros forjats de Gaudí i una motivació inicial (la que va moure Miquel Utrillo) en els ferros forjats del Cau Ferrat de Sitges. I és que Catalunya, si bé no participa plenament en el moviment engendrat pel Renaixement italià, serva, fins fa ben poc, algunes tradicions medievals, entre les quals les de les fargues catalanes. Així, entre aquests tres homes (Gaudí, Gargallo, González), a mesura que van morint les grans fargues medievals eleven la tradició del ferro forjat a gran art. És una mostra incontrovertible de la nostra identitat, que ens hauria de servir de cara al món. No s'ha fet res per obtenir-ho.

Em permeto de recordar, perquè no sembli una apropiació indeguda, que Juli González, nat a Barcelona el 1876 i mort a Arcueil el 1942, és l'autor de *La Montserrat* i d'aquells caps tràgics de la Montserrat cridant contra l'invasor. Em permeto recordar que en el número de *Cahiers d'Art* del 1935, dedicat a Picasso, González hi participa –es tracta d'una revista francesa– amb un text en català, signat Juli González, en el qual evoca que Picasso sempre du una banderola catalana a la cartera i reivindica Picasso –jo crec que amb una certa exageració– com artista català.

Doncs bé, aquest home, de qui el país fou incapaç d'adquirir el seu llegat quan encara era possible (fou adquirit per l'IVAM de València), figura sempre, en els catàlegs i en les exposicions que d'ell s'organitzen a Barcelona, amb el nom de Julio González. Què direm d'un país així?

Gargallo, de la franja de ponent, va venir de menut a Barcelona i se sentia català. En els seus carnets empra indistintament el català, el castellà i el francès, però ha estat Zaragoza qui li ha dedicat un museu. Ara aneu a explicar que aquests homes, Gaudí, Gargallo i González formen part d'una escola d'escultura típicament catalana, nascuda en el nostre terror, i que no us prenguin per boig. De qui és la culpa?

I què direm d'Arístides Maillol? En el llibre, publicat en francès, que li dedica Marcel Robin, Maillol insisteix una vegada i una altra en la seva insubornable catalanitat. La seva vídua, d'acord amb els seus sentiments, va voler fer un llegat a la ciutat que fou desestimat. Algun dia, la posteritat exigirà responsabilitats als governants que avortaren l'oferta. Ara Arístides Maillol té un museu a París, o a les afores. Aneu a explicar i defensar la seva catalanitat pel món i que no us considerin un xovinista rampellut.

L'obra de Maillol és, precisament, el cim o la superació del Noucentisme, perquè Maillol no imita els grecs, no fa neoclassicisme, és un grec *sui generis* del segle XX, nascut a Banyuls, que obeeix, en les seves representacions de la dona, els ritmes vigorosos que li dicten els Pirineus. Les seves Venus són flors ufanoses sorgides de les valls pirinenques.

Si he parlat i parlo de l'escultura catalana moderna en aquesta dissertació que, en principi, és dedicada a la tragèdia, és perquè veig una tragèdia sorda o invisible en el fet que ens deixem arrabassar els nostres valors essencials. I si un dia vaig escriure, com he dit abans, una tragèdia, *Mots de ritual per a Electra*, basada en una dicotomia tràgica del nostre país, avui sento no tenir la força suficient per plasmar d'alguna manera aquesta mena d'absència actual de la tragèdia, aquesta mena d'autoexplotació a la qual estem assistint. És una mica com si Turquia reclamés Tales de Milet com a valor propi perquè Milet està en els límits de l'actual Turquia i els grecs se'l deixessin prendre. Crec que estem vivint moments d'abdicació col·lectiva. ¿Com es gosa parlar d'identitat, quan els signes més rellevants de la nostra identitat ens els deixem arrabassar? ¿O potser algú creu que personalitats com les que acabo d'esmentar sorgeixen cada dia i se'n troben a cada cantonada?

Al revés, jo veig en les personalitats alludides, i en algunes altres que no cal enumerar en aquest moment, el resultat d'un país que després de dos segles de postració ha fet un gran esforç per sobreviure i per dotar-se d'una faç honrosa davant del món, però que no estima ni valora com cal les personalitats que poden salvar-la.

La paradoxa –que és també una paradoxa tràgica– rau en el fet que quan el país recupera o sembla recuperar els signes exteriors de la seva identitat, va perdent, per desídia, els

signes interiors i més profunds, aquells que podrien assegurar la nostra perdurança col·lectiva.

És una feina de les noves generacions, dels joves d'avui, començar per tornar les coses al seu lloc. No es tracta de poders polítics, sinó dels valors espirituals que, a la llarga, són els que assegurin la pervivència dels pobles entre els homes.

Com hi podem pervenir? Ja he dit que no he vingut a donar lliçons ni solucions, sinó a dir, en veu alta, alguns dels monòlegs que m'afligeixen de fa temps. A demanar que, d'una vegada, deixi d'invocar-se el Noucentisme com a únic i prioritari signe d'identitat i es busqui aquesta en tot allò que ell ha obstaculitzat o ha fet passar a segon terme, com és la nostra tragèdia.

Encara diré que, culturalment, vivim una situació anòmala, en el sentit que considerem el creador del Noucentisme un caragirat, però no dir pitjor, i vivim de les escorrialles de la seva herència. Jo demanaria que no reclaméssim tant el moviment que ell va batejar i empènyer i que, en canvi, s'estrenés degudament *El Nou Prometeu encadenat*, que és la pira on ell immola la seva obra anterior.

No vull acabar sense referir-me a un altre dels signes negatius que ens acompanyen. Els dos quadres més importants i emblemàtics de la pintura del segle XX són tots dos de Picasso: *Les senyorettes del carrer d'Avinyó*, que esfondra les convencions de la pintura tradicional, i *Gernika*. El primer, pintat el 1907, en reacció precisament a les normes clàssiques propugnades pel Noucentisme i cultivades pel mateix Picasso a Gósol el 1906, es basa, com el mateix artista ha manifestat més d'una vegada, en l'evocació d'un prostíbul del carrer d'Avinyó de Barcelona. André Salmon va voler annexonar el quadre a la cultura francesa batejant-

lo *Les demoiselles d'Avignon*, i aquí, la majoria de crítics i de tractadistes d'art adopten aquesta denominació i és amb aquest nom, que repugnava a Picasso, que fou exhibit quan vingué a Barcelona.

L'obra, no sols fa referència a un prostíbul de la nostra ciutat, que no deixa de ser un fet anecdòtic només important per a nosaltres, sinó que conté l'antídoto o l'antiverí al Noucentisme, destrueix la idea convencional de bellesa, per furgar per camins molt més profunds i obrir les rescloses que han permès la revolució de l'art modern. El cas de *Les senyorettes* dóna la raó a Unamuno quan deia de nosaltres, els catalans, que ens ofegava l'estètica.

L'estètica, el concepte de bellesa heretat del Noucentisme, és el cavall de batalla que caldria revisar a fons per sortir-nos de l'actual cercle aviciat. Jo crec que el mateix Picasso, com ja ho he indicat més d'una vegada, portà a la plàstica les normes que ja havia formulat Baudelaire.

Recordeu que Baudelaire va escriure un poema, un bell poema, que s'intitula *La Bellesa (La Beauté)*, que comença:

«Sóc bella, mortals, com un somni de pedra»,

poema en el qual postula unes normes de bellesa que s'apropen a les de l'ideal clàssic, a la bellesa dita clàssica, encara que amb algunes connotacions que ens fan pensar més en Egipte que en Grècia. El sonet conté una formulació de l'ideal de bellesa que es pot considerar pròxim a l'adoptat pel Noucentisme. Però el mateix Baudelaire s'adonà de les limitacions que implicava el seu poema, i n'escrigué un altre, l'*Himne a la Bellesa*, que és una rectificació de l'anterior. Des del primer vers ens adverteix sobre quins camins ens proposa:

«Ixes del cel profund o muntres de l'abisme,
Bellesa?».

Rebla el clau una vegada i una altra, potser perquè en el seu temps, a França, ho considerà necessari, com ho és ara entre nosaltres. Són les pregoneses de l'abisme i el que en pugui remuntar, l'Horror, el Crim, allò que Baudelaire invoca. Obre la porta, així, als Oracles, als Misteris, a la bellesa de la lletgesa, que és una de les claus de l'art modern i jo diria que de la tragèdia.

Gràcies.

Josep Palau i Fabre

Barcelona, maig del 2000

Revisat el 2003

JOSEP PALAU I FABRE

Josep Palau i Fabre neix a Barcelona el 1917. Va romandre intern, principalment als *Hermanos* de la Bonanova i a l'Institut Eulàlia, de 1925 a 1935. Quan tenia 13 anys, un accident que li provoca el trencament del timpà el fa estar una bona temporada a casa i llegeix *Hamlet*, circumstància que li referma la voluntat de ser escriptor i li desvetlla la vocació de dramaturg. El primer article el publica a *El Diluvio* i, ja als 18 anys, fa crítica literària a *La Humanitat* i, més tard, a *La Publicitat*, la qual cosa li permet entrevistar Federico García Lorca, Josep M. de Sagarra, André Maurois, etc., i va coneixent tots els escriptors del país: Carles Riba, Josep V. Foix, Joan Brossa, Salvador Espriu, Martí de Riquer, Joan Oliver... Marxa a Eivissa i procura establir-s'hi, però la guerra civil espanyola el fa tornar de seguida. El 1938 va ser mobilitzat al cos de Sanitat del Ministeri de Guerra. La victòria franquista el duu al camp de concentració de Lleida. Després del tràgic conflicte estudia Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona. Com a activista, té un paper destacat en la represa cultural. Participa molt activament a reconstruir els Estudis Universitaris Catalans i a les trobades dels Amics de la Poesia (1941); promou les edicions *La Sirena* (1943-1946), crea la revista clandestina *Poesia* (1944-1945) i, amb Josep Romeu, Joan Triadú, Miquel Ta-

radell i Francesc de Paula Verrié, *Ariel* (1946-1951). Malgrat que Palau sentia necessitat d'escriure també en castellà i en francès, la injustícia de la persecució del català fa que triï la llengua del seu país per expressar-se, gairebé exclusivament. Palau i Fabre creu en el valor i l'eficàcia de les actituds personals i és un ferm convençut de la cultura de la justícia i de la pau.

El desembre de 1945 arriba a París amb una beca del govern francès i s'hi està fins al 1961. Fa de professor d'espanyol, de periodista, de cambrer, de porter a les nits, de figurant de cinema, entre altres feines, però escriu i entra en contacte amb personalitats com Octavio Paz, Albert Camus (amb el qual, l'any 1949, promou un manifest internacional contra l'entrada d'Espanya a l'ONU i contra el règim de Franco), Pablo Picasso, Antonin Artaud («Les dues cares de la personalitat escindida de Palau –diu Julià Guillamon a “Palau i Fabre, supervivent”– són Artaud i Picasso. Mentre Artaud sucumbeix a la bogeria, Picasso venç l'adversitat»), Albert Beguin, Jean Cocteau... L'any 1947, a Prada de Conflent, Palau i Fabre i Heribert Barrera organitzen una Setmana d'Estudis Catalans en què participen Pau Casals, Pompeu Fabra, Josep Carner, Antoni Rovira i Virgili...

Quan torna definitivament a Catalunya el 1961, Palau pot dur a terme el projecte eivissenc dels dinou anys: «tenir una caseta on recloure'm i treballar intensament i amb independència». És a Llançà, a la urbanització de Grifeu, on passa llargues temporades que alterna amb les estades a Barcelona, obsedit amb la seva obra.

Poeta (la seva creació poètica, *Balades amargues*, 1942; *L'aprenent de poeta*, 1943; *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, 1945, i *Càncer*, 1946, és reunida a *Poemes de l'alquimista*, 1952, reeditada i ampliada diverses vegades), narrador (*Contes des-*

pullats, 1983; *La tesi doctoral del diable*, 1984; *Amb noms de dona*, 1988; *Un saló que camina*, 1991; *Contes de capçalera*, Premi Nacional de Cultura, literatura, 1996, i *Les metamorfosis d'Ovídia*, Premi Nacional de Literatura Catalana, narrativa, 1996, són llibres que en gran mesura inclouen peces que poden ser qualificades de contes filosòfics), assagista (la part més voluminosa de la seva obra és el corpus constituït pels treballs sobre Picasso, reconeguts arreu del món, en l'escriptura dels quals s'endevina una admiració absoluta i la força poètica de l'autor: *Vides de Picasso*, 1946; *Petita biografia de Picasso*, 1963; *Doble assaig sobre Picasso*, Premi Yxart 1963; *Picasso a Catalunya*, 1967; *Picasso per Picasso*, 1970; *Picasso i els seus amics catalans i l'extraordinària vida de Picasso*, 1971; *Pare Picasso*, 1977; *El «Gernika» de Picasso*, 1979; *Picasso vivent*, 1980; *El secret de les Menines de Picasso*, 1981; *Lorca-Picasso*, 1988; *Picasso Cubisme*, 1990; les memòries *Estimat Picasso*, Premi Lletre d'Or, 1998, i *Picasso dels ballets al drama, 1917-1926*, 1999. Ha aplegat escrits interessantíssims sobre matèries vàries, principalment sobre art i literatura, a *Quaderns de l'alquimista*, 1976, i als volums *Nous Quaderns de l'alquimista*, premi d'assaig de la Generalitat de Catalunya 1983, *Quaderns inèdits de l'alquimista*, 1991, i *Quaderns de vella i nova alquímia*, 1996. També ha publicat tres llibres sobre teatre que recullen manifestos i observacions de gran valor i originalitat: *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, 1961; *El mirall embruixat*, 1962, i *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, 1976) i dramaturg (alguns dels seus textos teatrals són: *Aparició de Faust*, 1939; *Retaule del dimoni falangista*, 1942; *Prometeu encadenat*, 1943; les tragèdies *La caverna*, 1952, i *Mots de ritual per a Electra*, 1958; el cicle Teatre de Don Joan –*La tragèdia de Don Joan*, 1951; *Don Joan als inferns*, 1952;

Esquelet de Don Joan, 1954; *Príncep de les tenebres*, 1955, i *L'excés o Don Joan foll*, 1957–, personatge concebut com algú que és molt més que un llibertí i que es revolta contra unes determinades estructures socials encotillades; *La tràgica història de Miquel Kolbas*, adaptació de l'obra de Kleist, 1961; *Homenatge a Picasso*, 1971; *La confessió o l'esca del pecat*, 1979-1984; *El porter i el penalty*, 1982; *Avui Romeo i Julieta*, 1984; *Els mots de Yorik*, 1987; *L'Alfa Romeo i Julieta*, 1990, i *La frau*, peça curta per a titelles, 1995).

Palau i Fabre, una bona part de l'obra del qual ha estat publicada en diversos idiomes, ha traduït al francès Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi i Ausiàs March, i al català, entre d'altres, Johann August Strindberg, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Honoré de Balzac (*L'obra mestra inconeguda*) i les *Cartes d'amor de Marianna Alcoforado (la monja portuguesa)*.

Finalment, cal dir que Palau i Fabre és un gran recitador que corprèn l'audiència amb la força de la paraula viva. Imaginació, compromís, ironia, erotisme... L'obra literària de Josep Palau, Alquimista magistral de la paraula, és d'una solidesa admirable, d'arrels profundes, de gran rigor i en la qual es respira sinceritat absoluta perquè ha estat escrita a cor obert.

Entre 1976 i 1978 va ser president del Centre Català del PEN Club. És Soci d'Honor de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Fou guardonat amb la Creu de Sant Jordi l'any 1989 i el 1999 va ser proclamat Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. L'any següent és nomenat Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres pel govern francès i rep la Medalla d'Or de l'Ajuntament de Barcelona.

El 24 de maig de 2003 és inaugurada la Fundació Palau, a Caldes d'Estrac.

Darrers títols publicats:

Conferència d'Adolfo Marsillach
Acte inaugural
de la nova seu de l'Institut del Teatre,
30 d'octubre del 2000

PROBLEMÀTICA DE LA TRAGÈDIA A CATALUNYA. El títol de la dissertació [...] potser hauria de ser el de *La tragèdia invisible* o *La tragèdia sorda*, perquè considero que sí, que existeix una tragèdia recòndita en el nostre país, invisible potser a uns ulls estranys, però també als ulls de molta gent nostra. El nus d'aquesta tragèdia no està gens deslligat de la concepció de la tragèdia entesa com a gènere dramàtic.

La idea d'un nexa entre la tragèdia i la llibertat o, per ser més exacte, el sentiment de llibertat, se m'imposava per ella mateixa.

Crec que estem vivint moments d'abdicació col·lectiva. ¿Com es gosa parlar d'identitat, quan els signes més rellevants de la nostra identitat ens els deixem arrabassar?

...no he vingut a donar lliçons ni solucions, sinó a dir, en veu alta, alguns dels monòlegs que m'afligeixen de fa temps. A demanar que, d'una vegada, deixi d'invocar-se el Noucentisme com a únic i prioritari signe d'identitat i es busqui aquesta en tot allò que ell ha obstaculitzat o ha fet passar a segon terme, com és la nostra tragèdia.

(Fragments de la lliçó pronunciada per Josep Palau i Fabre el 7 d'octubre de 2003)

ISBN 84-7794-972-7



9 788477 949725