

Els tràgics grecs, entre el Modernisme i el Noucentisme

Jordi Malé

L'objectiu d'aquesta ponència és resseguir i interpretar la presència dels tres grans tràgics grecs en la literatura catalana del primer quart de segle, bàsicament en dos aspectes: les traduccions, per una banda, i, per una altra, l'aparició dels noms de tots tres autors en els textos de crítica literària de l'època. En certa manera, doncs, es tracta de construir una panoràmica de la seva recepció.

Quant a les traduccions catalanes de tragèdies gregues a partir del tombant del segle XX (prescindint, doncs, de les realitzades abans de l'època modernista)¹, se'n van fer molt poques i no són, pròpiament, indicatives de cap tendència o preferència envers un o altre dramaturg antic, ja que gairebé totes tenen unes motivacions externes.

L'any 1898 la Biblioteca Dramàtica de «L'Avenç» va publicar sengles versions de *Promeuteu encadenat* i d'*Els Perses*, d'Èsquil, fetes per Artur Masriera; la d'*Els Perses*, a més, va aparèixer el mateix any, seriada, a la revista *Catalònia*. El fet que els redactors d'aquesta revista incloguessin l'esmentada traducció, feta per un autor aliè a l'òrbita modernista, cal entendre-la dins el context de la revifalla classicista que es va produir durant la darrera fase del Modernisme, de marcada influència francesa i dannunziana. I és possible que fos aquesta mateixa influència —com insinua Joan-

1. Vegeu Jaume MEDINA, «Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba», *Els Marges* 13, 1978, pp. 103-104; Carles MIRALLES, «Pròleg» a Eurípides, *Tragèdies*, vol. I, trad. de C. Riba, Curial, Barcelona 1985³, pp. 5-33; i C. MIRALLES, «Nota sobre les traduccions de tràgics grecs. Sobre humanisme i filologia clàssica a començament de segle», dins *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Edicions del Mall, Barcelona 1986, pp. 123-135.

Lluís Marfany— la que mogué Masriera a traduir *Els Perses*, ja que el novembre de 1896 el Théâtre de l'Oeuvre havia ofert una representació d'aquesta obra, en traducció d'A.-Ferdinand Hérold².

Un origen semblant és el que va tenir la traducció d'*Edip rei*, feta a deu mans per Eugeni d'Ors, Josep Ors (el seu germà), Carles Capdevila, Jaume Pahissa i Xavier Viura, que es va estrenar al Teatre Novetats, de Barcelona, en dues sessions, el 10 i 17 de març de 1903, i que serà publicada el 1909 a la barcelonina Biblioteca «De tots colors». La iniciativa de la traducció havia estat d'Adrià Gual, el qual, durant una estada a París al tombant de segle, havia presenciat una representació d'aquesta tragèdia de Sòfocles a càrrec de la Comédie Française. Una representació que el va impressionar tant com per voler portar l'obra a Catalunya. I la seva «frisança» és el que va motivar que, per dur endavant el projecte tan ràpidament com fos possible, encarregués la traducció per parts a diferents escriptors³.

Serà, igualment, el desig de Gual de dur a terme «la incorporació de la tragèdia grega a l'escena catalana» per «emplenar buits dolorosíssims i facilitar sàvies orientacions»⁴, la raó per què estrenarà, en sessions del Teatre Íntim, sengles obres dels altres dos grans tràgics grecs: el *Prometeu encadenat* d'Èsquil, en la traducció ja feta i publicada de Masriera, representada el 30 de desembre de 1903; i l'*Alceste* d'Eurípides, en una versió (amb el títol d'*Alkestis*) de Salvador Vilaregut —cal deduir que motivada, doncs, per la iniciativa de Gual—, que va ser representada al Teatre Principal de Barcelona el 16 d'octubre de 1906 (i que apareixerà publicada el 1911 a la Biblioteca «De tots colors»). En general, doncs, totes aquestes versions van sorgir com a conseqüència d'un cert mimetisme respecte al que s'estava esdevenint a l'escena francesa.

Les següents traduccions catalanes de tragèdies gregues publicades a Catalunya (no tinc constància que en aquella època n'apareguessin a la resta dels Països Catalans) són ja de la segona dècada de segle: la de l'*Electra* de Sòfocles, feta per Josep Franquesa i Gomis i publicada el 1912 a la barcelonina «Biblioteca de Autores Griegos y Latinos» (dirigida per Lluís Segalà i Cosme Parpal) i les de l'*Antígona* i de nou l'*Electra*, de Carles Riba, aparegudes conjuntament a la «Biblioteca Literària» de l'Editorial Catalana de Barcelona l'any 1920. Ara: en aquests casos, sobretot en el segon, la tria de Sòfocles sí que sembla obeir a un disseny concret. Per fer-hi llum, però, cal

2. Joan-Lluís MARFANY, «El Modernisme», dins Riquer - Comas - Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Ariel, Barcelona 1986, p. 110.

3. Cfr. J. MEDINA, art. cit. (n. 1), p. 104.

4. A. GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona 1960, pp. 141-142 i 157; citat per J. MEDINA, art. cit. (n. 1), pp. 104 i 105.

tenir present, entre d'altres factors, la situació del teatre català i el context literari a l'inici de segle.

Als anys 90 del segle XIX, en plena època modernista, els principals models dramàtics desenvolupats (deixant de banda els espectacles comercials que es feien al Paral·lel) van ser l'anomenat «teatre d'idees» (el teatre naturalista), en què sobresortia la influència d'Ibsen (i, en menor mesura, la de Hauptmann), i el teatre de mena «simbolista», amb Maeterlinck com a referència principal.

Cap a la meitat de la primera dècada del segle XX, però, aquests models van ser posats en qüestió. Dramaturgs com, per exemple, Santiago Rusiñol i Adrià Gual, que havien escrit obres de caràcter simbolista i decadentista, van abandonar aquesta tendència i van optar per un teatre de mena més realista, a vegades fins i tot costumista, amb tocs de melodrama. Per una altra banda, Josep Pous i Pagès i Ignasi Iglésies, que en un moment de la seva trajectòria dramàtica s'havien apropiat al teatre d'Ibsen, se'n distanciaren ideològicament i a l'últim tendiren cap a la comèdia de costums.

Aquests canvis de tendència esdevinguts al començament de segle, quan tot just començava a apuntar el Noucentisme, no feien sinó reflectir el replantejament que s'estava produint dels models dramàtics, el qual va desembocar en unes noves propostes: d'una banda, es va plantejar la creació d'un teatre poètic; d'altra banda, es va propugnar el conreu de la comèdia de costums ciutadana; i, complementàriament, es van impulsar les traduccions, amb la intenció de cercar nous referents teatrals en literatures estrangeres⁵.

La iniciativa més interessant va ser l'intent de crear un model de teatre poètic. Va sorgir de la revista *Teatralia*, creada el 1908 i dirigida per Rafael Marquina, que va exercir com a plataforma d'expressió de la Nova Empresa de Teatre Català. Ja al primer número d'aquesta publicació (del 15 de setembre de 1908), els redactors feien palesa la seva preocupació per la crisi en què es trobava el teatre autòcton i, inicialment, com a primera possible sortida, expressaven la necessitat de cercar noves orientacions en el teatre estranger.

Tot i que *Teatralia* va ser creada per autors de procedència modernista, ben aviat hi van col·laborar escriptors aleshores representatius del nou moviment noucentista. Per exemple, Josep Carner, el qual, en el tercer número de la revista (de l'1 d'octubre de 1908), publicava un article titulat «Del *Somni d'una nit d'estiu*». Escrit amb motiu de la seva traducció d'aquesta

5. Cfr. Enric GALLÉN, «El teatre», dins Riquer - Comas - Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 8, *op. cit.*, p. 379 ss.

obra en vers de Shakespeare, Carner feia al·lusió, de passada, a les virtuts del teatre poètic tot manifestant el desig «que puguem sentir dir versos als nostres actors (...) i que en Gual tingui un motiu per fer-nos aparèixer [en escena] delicadíssimes fantasies»⁶. Un desig que farà més explícit al final del pròleg a l'edició del text, amb una crida perquè «s'escriguin comèdies en vers»⁷.

En els números successius de *Teatralia* el tema anirà reapareixent. En el número quatre, per exemple, Gabriel Alomar publica una part de la seva conferència sobre «Poetisació del teatre» i Josep Morató, un article «Sobre el teatre en vers», en què reivindica els drames poètics tot precisant que no han d'estar forçosament escrits en versos (i posa l'exemple de *Terra baixa* de Guimerà, obra en prosa però amb un «cayent poemàtic»). En aquest mateix quart número la redacció de la revista proposarà una enquesta sobre el tema amb la clara intenció de fer campanya a favor del gènere: «*Teatralia* (...) té en gran estima aquesta qüestió del teatre en vers. Per això y aprofitant la ocasió que li presenta el precedent article den J. Morató, *Teatralia* ha obert entre els autors y crítichs dramàtichs y joves reformadors de Catalunya, una enquesta preguntant la opinió sobre el teatre en vers»⁸.

Hi van participar escriptors de ben diversa ascendència: des de Narcís Oller, passant per modernistes com Apel·les Mestres, Enrique Díez-Canedo i Ramon Vinyes, fins a noucentistes com Josep M. López-Picó, Guerau de Liost o el mateix Carner. Des de posicions literàries diverses, doncs, i defensant pressupòsits estètics diferents, uns i altres, modernistes i noucentistes, convergien en la reivindicació d'un teatre de caràcter poètic que trenqués amb els anteriors models dramàtics.

També va contribuir a la campanya empresa per a la renovació del teatre el cicle de conferències organitzat per Adrià Gual paral·lelament a la temporada dramàtica encetada per la Nova Empresa de Teatre Català l'any 1908⁹.

6. J. CARNER, «Del somni d'una nit d'estiu», dins *El reialme de la poesia*, a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Edicions 62, Barcelona 1986, p. 99.

7. J. CARNER, *op. cit.*, p. 103.

8. Citat per Marçal SUBIRÀS, «Àngel Guimerà vist pels noucentistes», dins *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al segle XIX*, Diputació de Tarragona, Barcelona 2000, p. 287.

9. Les vuit conferències que es van llegir al cicle organitzat per Adrià Gual, amb la intenció de cercar noves propostes per al teatre, van ser: *L'Art dramàtica i la Vida*, per Joan PUIG I FERRETER (8-XI-1908); *La manifestació de les passions en el teatre*, per Alfons MASERAS (15-XI-1908); *De la tragèdia*, per Ramon VINYES (22-XI-1908); *La llegenda en el teatre*, per Pere PRAT GABALLÍ (29-XI-1908); *La dansa en el teatre*, per Marc Jesús BERTRAN

D'aquest cicle, la conferència que més ens hauria d'interessar és la de l'aleshores jove Ramon Vinyes (de vint-i-sis anys), perquè va tractar *De la tragèdia*. Poques conclusions se'n poden extreure, amb tot. D'entrada, pel fet que, pròpiament, no hi fa cap proposta de renovació teatral a partir de la tragèdia, ans es dedica a parlar d'autors i obres ja existents¹⁰: des dels tràgics grecs, passant per Shakespeare i Schiller, fins a Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann i D'Annunzio. D'aquests quatre autors, d'altra banda, el darrer és el més lloat per Vinyes, fins al punt de considerar-lo «el més gran dels poetes contemporanis» i «el primer poeta mundial». Ara: quant a la relació de l'escriptor italià amb el gènere de la tragèdia, el que en lloa és sols «la musicalició» (*sic*), l'«or de la música» amb què «cobreix l'ànima dels seus personatges», i el fet que, en definitiva, D'Annunzio «canta en les seves obres»¹¹.

Tanmateix, no fa ni un esment a la influència classicitzant que D'Annunzio havia exercit en la literatura modernista, sobretot des de l'aparició de la revista *Catalònia* el 1898, el mateix any en què Eleonora Duse representava a París l'obra de l'autor italià *La città morta*. Aquesta influència, que havia estat fermament assumida, a mitjan primera dècada del segle XX, per un grup d'escriptors vinculats a *El Poble Català* (com Alfons Maseras, Ambrosi Carrion, Pere Prat Gaballí i, de fet, el mateix Vinyes), es concretà, en el camp del teatre, en dues direccions: d'una banda, com l'aspiració a «un retorn a la tragèdia clàssica com a expressió suprema de l'art nacional dels pobles»¹² —i és amb relació a aquesta aspiració que, en part, cal entendre l'homenatge que tant modernistes com noucentistes tributaran a Àngel

(8-XII-1908); *Expressió social del teatre*, per J. BERNAT I DURAN (20-XII-1908), i *De la convenció en el teatre i en la vida*, per Emili TINTORER (17-I-1909).

10. «M'he extès sobre obres, per creure quel,] enlloc [llegiu: en lloc] de la tragedia no escrita, sobre la que havia de divagar, era bò que conexeisú [*sic*] les fonts mares de les que inductablement pendrà les aygues, ja juntades» (R. VINYES, *De la tragedia*, opuscle publicat per la *Revista Teatralia* amb data 22-XI-1908, p. 58).

11. *Ibid.*, pp. 52 i 57.

12. Jordi CASTELLANOS, *El modernisme. Selecció de textos*, Empúries, Barcelona 1988, p. 322. Un exemple del ressó d'aquesta influència pot llegir-se a la conferència pronunciada per Pere Prat Gaballí el 1908 (al mateix cicle on participà Vinyes), *La llegenda en el teatre*, on denunciava la manca, en el teatre català, «del caudal de llegendes que han de posseir les escenes nacionals», just en uns moments en què «tota la nostra vida de raça s'aixeca i se personifica»; i invocava els exemples de *La figlia di Jorio* i *La Nave*, de D'Annunzio, a més d'esmentar Maeterlinck, Wagner, Eduard Marquina, etc. (P. PRAT GABALLÍ, *La llegenda en el teatre*, Barcelona 1908: dins J. CASTELLANOS, *op. cit.*, p. 357).

Guimerà el 1909¹³; i, d'altra banda, com l'intent de restauració de l'esperit de la tragèdia grega des d'una òptica moderna¹⁴.

Seguint amb la conferència de Vinyes, i respecte a la caracterització que fa dels tres dramaturgs grecs antics —que és el que més ens interessa—, a banda de no establir diferenciacions entre ells, la visió que dóna de les seves tragèdies és, simplement, la d'un «mon d'esglay y de tenebres aont lo més terrible y monstuós s'enllassa y parla, (...) mon de runes, d'amors gegants, de crims, (...) mon d'incestes, de parricidis» (p. 44). I, entre d'altres definicions del que és la tragèdia, dóna aquesta: «L'encarnació complerta de l'ànima tenebrosa d'una època, d'un moment determinat si's vol, en el quin molts moments s'hi reuneixen, en un personatge que'l porti, que'l mostri, que'l digui viu, sencer, evocador, davant les multituds...» (id.).

Només al final de la conferència Vinyes sembla donar entenenent, per bé que d'una manera ben vaga, que els tràgics grecs, però també tots els altres dramaturgs de què ha parlat, són els puntals sobre els quals s'ha d'aixecar la nova tragèdia. Però sense més concreció.

On sí que, en canvi, s'advocava obertament per seguir el model de la tragèdia grega, era en un article publicat a la revista *Teatralia* encara no dos mesos abans de la conferència de Vinyes, el 30 de setembre de 1908, amb el títol «El Teatre i la Vida», signat per S. Vilalta y Comes.

La primera part d'aquest article està destinada a criticar els qui menysvaloren l'art teatral modern i assisteixen a les sales sols per «*esbarxirse veient comedia*»: «Què hi ha en el Mon per ells, fora d'una Bíblia, d'un partit polític arreu conservador que ab tractats o altres coses s'apiga afavorir llurs interessos...?»¹⁵. Per a Vilalta —de mentalitat inequívocament liberal, proletària i atea—, la incomprensió i el menyspreu envers el teatre no es produeix «en el que algú ha qualificat injustament [de] baix fons social», sinó «en les esferes aristòcrates dels rics» (p. 49). Tot seguit, lloa la «tasca de dignificació de les masses» que pot realitzar el Teatre (p. 50), en els tres gèneres de la tragèdia, el drama i la comèdia; i, quant a la tragèdia, en diferència tres menes: la que «presenta sovint la vida dels reis», respecte a la qual esmenta el *Hamlet* de Shakespeare; també «la tragedia en forma de llegendes», en

13. Cfr. Marçal SUBIRÀS, art. cit. (n. 8), p. 292 ss.

14. Enric GALLÉN, «El teatre», dins Riquer - Comas - Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 8, *op. cit.*, p. 444. El crític Celestí GALCERAN, en un article dedicat a «La Gioconda» d'en Gabriel D'Annunzio, destacava l'escriptor italià com l'artista modern que, a més de Wagner, «s'ha acostat tant al teatre grec» (*Juventut*, 1-XI-1900; citat per E. GALLÉN, *op. cit.*, p. 445).

15. S. VILALTA Y COMES, «El Teatre i la Vida», *Teatralia* 2, 30-IX-1908, pp. 49 i 48.

al·lusió al *Brand* d'Ibsen; i «encara la tragedia plebeya», una mostra de la qual troba en *L'Ordinari Henschel* de Hauptmann (pp. 50-51).

Ara: Vilalta creu que, tot i que el teatre d'avui ha d'aspirar a la perfecció (i cal suposar que els autors esmentats hi aspiren), ja va néixer «del tot perfecte». I aquesta afirmació la fa pensant en els tres tràgics de l'antiga Grècia, als quals dedica la darrera part de l'article, fins a concloure que «nosaltres, doncs, hem d'ésser els continuadors de l'obra d'aquells savis grecs que vegeren interrompuda sa tasca gloriosa (...) mercès a l'acció dels cristians que serviren tan sols pera anular[-la]» (p. 52).

Malgrat que, però, esmenta els tres dramaturgs antics, resulta evident que no tots li fan el mateix servei: d'Eurípides afirma que «donà vida a la tragedia grotesca, portant a les taules les *plebs* ab tots llurs vicis fastigosos y paraulotes grolleres», cosa que, però, no sembla censurar, ja que declara que, a Eurípides, «li valguè l'ésser injustament desdenyat». Respecte a Sòfocles, en canvi, tot i lloar-lo en gran mesura, sembla no saber com caracteritzar la mena de les seves tragèdies, i es limita a esmentar «sa tasca de refinament de la tragedia creada per Eschyl». I és a aquest darrer que dedica més espai, tot afirmant que «podria sens dubte contarse com autor modern» i que «contra la rutina d'aquells temps y el vici d'aquelles multituds, (...) desenrotlla la Tragedia, simbolisant el poder de l'home rebelantse contra els deus y protestant d'ells» (p. 51). Sembla clar, doncs, que, més que no pas Sòfocles, són Eurípides (que reflecteix la capes més baixes de la societat) i, principalment, Èsquil (per l'esperit de rebel·lia dels seus personatges), els autors tràgics que, segons Vilalta, haurien de servir de models als joves per a un nou teatre i una nova tragèdia; «y deixem», acaba, «que'ls vells ens anatematissin; son anatemes folls, com els anatemes que contra l'Eschyl y contra l'Eurípides els esperits caducs fulminaven» (p. 52).

Aquesta valoració positiva de la figura d'Èsquil que fa Vilalta ja es troba en alguns autors vinculats al Modernisme. Per exemple, en Pompeu Gener, que l'any 1905 publicava un petit volum d'estudis sobre *L'intellecte grec antig (sic)*, molt poc documentat, amb capítols dedicats als tres tràgics grecs i a Aristòfanes¹⁶.

De la tríada tràgica, Èsquil és l'autor més preuat per Gener, per bé que des d'uns pressupòsits ideològics diferents dels de Vilalta. Per a Pompeu, Èsquil és «un dels grans genis de l'humanitat, un verdader super-home» (p. 16). El darrer qualificatiu ja revela que se'l mirava amb ulls una mica nietzschians, com també que, bàsicament, l'identificava amb el personatge de Prometeu: «Heroe perfecte, personifica lo oposat a la resignació de Job.

16. P. GENER, *L'intellecte grec antig*, Biblioteca Popular de L'Avenç, Barcelona 1905.

(...) Es tot voluntat, clarividència i amor. Tot acció, ve a ésser el representant de la Revolució eterna, de la protesta activa contra tota traba imposada a l'Evolució humana. Job pateix i sofreix: Prometeu se subleva i crea» (pp. 16-17).

A Gener, per tant, allò que l'atrau d'Èsquil —que per a ell és com dir Prometeu— és la condició d'home heroic i superior, el seu titanisme —emprant un terme que també fa servir (pp. 37 i 39). I convé recordar, aquí, que la figura de Prometeu, encarnant la rebel·lió de l'home enfront dels déus (amb les múltiples interpretacions que ha rebut aquest conflicte), és un motiu que havia estat recreat per diversos autors preromàntics i romàntics; per exemple, el Goethe jove, al poema titulat precisament «Prometeu» i al drama homònim que va deixar inacabat; o Shelley en la seva obra el *Prometeu desencadenat* (*Prometheus Unbound*).

En aquesta caracterització que Gener fa de la figura d'Èsquil-Prometeu, no deixa d'insinuar-s'hi una imatge de l'artista modernista. És il·lustratiu, en aquest sentit, un altre passatge del mateix capítol, en el qual Pompeius fa un nou elogi de l'antic tràgic grec servint-se d'uns termes que potser eren aplicables a ell mateix: «Es el gran pare del Teatre. Se l'ha tingut per extravagant, desproporcionat, emfàtic, antitètic, inflat, inarmonic, absurd. (...) Eschyl es un gegant, i no pot ésser comprès pels que l miren desde ran de terra. (...) Els homes correctes, mesurats, acompassats, plans, metòdics, vulgars, res hi tenen que veure; ni tan sols el poden entendre: són massa curts de mida. Pera entendre-l es precis habitar les cimes i tenir talla de gegant» (p. 19). Són unes paraules que haurien pogut signar tots aquells modernistes que proclamaven una concepció individualista i rebel de l'artista, i feien una exaltació nietzschiana de la voluntat¹⁷.

Quan li toca parlar de Sòfocles, al capítol següent, la caracterització que Gener en presenta —semblantment a com ho farà Vilalta—, malgrat ser molt positiva, està mediatitzada per l'enlluernament que li provoca la figura d'Èsquil: «Sofocles», escriu, «succeeix a Eschylos: després del Tità, l'Home; més petit de talla, però més perfecte de forma. Es diferent i posterior, però no li es superior més que en la manera. El Tità sempre sobressurt a través del temps malgrat sa rudesia. Eschylos fou l'excepció prodigiosa del geni atic: Sofocles, la regla proporcionada (pp. 37-38). Bàsicament en lloa, doncs, el mèrit artístic, formal (com farà Vilalta), que és en l'únic que, segons Gener, és superior en les tragèdies sofoclianes. Perquè no ho són, per exemple, els personatges: «Sofocles millora notablement la tragedia. No es tant heroic ni tant simbolic com Eschylos. Els seus personatges, si bé

17. Cfr. Joan Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Curial, Barcelona 1975, p. 28.

ilustres, no revesteixen un caracter diví i no traspassen les condicions dels demés homes. (...) Si ls heroes de Eschylos eren titanics super-humans, els seus són humans, presos sobre l model dels atenesos, els seus contemporanis» (p. 39). I una semblant valoració fa dels conflictes amb els déus expressats a les respectives tragèdies —prescindint ara de la pertinència dels judicis que formula: «Eschylos, el dramaturg anterior a Sofocles, s'insubordinava contra ls déus, que ell creia fills de l'Àsia barbre. (...) Però Sofocles es un esperit religiós tot impregnat de les tendències d'Àsia, encara que amb el cor d'atenià. Així, els seus homes acaten els déus, i els seus déus, al cap i a la fi, tots fan justícia. Eschylos ensenyava la llibertat i l'heroisme; Sofocles, la pietat augusta (pp. 47-48).

Tot i no escatimar-li els elogis, doncs, Pompeu Gener no pot evitar de caracteritzar Sòfocles sempre amb relació a Èsquil, ja que aquest últim s'ajusta més al seu model d'artista, inequívocament modernista (un cas a part és la valoració que fa d'Eurípides, com veurem més avall).

No va ser tan sols entre els escriptors de les files modernistes que la tragèdia esquiliana va ser presa com a referent. Un exemple el proporciona Alexandre Plana, nascut el 1889, a cavall entre la generació de Josep Carner i Josep M. López-Picó, i la de Carles Riba i Josep Pla. Autor de diverses cròniques teatrals a *El Poble Català*, el dia 23 de maig de 1912 va pronunciar una conferència, amb el títol *Les orientacions modernes en el teatre*, a l'Ateneu de la Unió Federal Nacionalista Republicana de Gràcia, a Barcelona; una conferència que cal llegir tenint en compte que l'escriptor estava afiliat a aquest partit d'esquerres progressista i que, a més, l'any 1911 havia publicat un llibre sobre *Les idees polítiques de Valentí Almirall* (editat a Barcelona per la Societat Catalana d'Edicions)¹⁸.

En la conferència, Plana ressegueix els orígens del teatre, els quals vincula amb la religió, separa l'antic teatre grec del teatre cristià o medieval, i, del primer, si alguna cosa en destaca és el fet que «assolí una eficàcia social, com cap altre des d'allavors fins ara, l'ha tingut»¹⁹. Aquest és el punt central de la seva conferència, en la qual es planteja l'objectiu d'intentar fer llum sobre dues qüestions: d'una banda, si «el teatre d'ara» —i esmenta Hauptmann, Shaw, Bataille, Bracco, Tolstoi i Iglésias— «és la manifestació de la idealitat que mou a les col·lectivitats i als individus d'ara»; i, d'altra banda, si «podrà el dia de demà donar la sensació de com pensaven, de

18. Cfr. Iolanda PELEGRÍ, «Pròleg» a Alexandre Plana, *Teoria i crítica del teatre*, Publicacions de l'Institut del Teatre, Barcelona 1976, p. 7.

19. A. PLANA, «Les orientacions modernes en el teatre», dins *Teoria i crítica del teatre*, a cura de Iolanda Pelegrí, *op. cit.*, p. 120.

com sentien, de per què lluitaven i de com entenien la vida els homes d'avui» (p. 115).

La «idealitat» a què es refereix la primera qüestió, «que mou a les col·lectivitats i als individus d'ara», no és altra que el *socialisme*, del qual parla a la darrera part de la conferència, dedicada a considerar la seva incipient presència en els dramaturgs actuals. Una presència a la qual concedeix una altíssima importància, ja que considera que la «millor tribuna» des d'on es pot difondre tal «idealitat» és el teatre: «Des de l'escena», afirma, «podia parlar-se a la multitud amb aquella mateixa alenada de mutual comprensió que féu gloriosa la tragèdia grega» (p. 128). L'antiga tragèdia clàssica, doncs, li serveixen de model per a la seva concepció social del teatre.

És cap a la meitat de la conferència que dedica una part de la seva exposició als tràgics grecs. Comença apuntant que la seva «grandesa» i la seva «emoció» ens arriben gràcies a «les tragèdies d'Eschil, de Sòfocli, d'Euripidi», i destaca la seva «acció poderosa i directa sobre el poble» (p. 120). Tot i esmentar els tres grans noms, però, a l'hora de posar exemples es decanta clarament cap a una única direcció: «Les gestes nacionals, la victòria dels aliats contra els Perses invasors a Salamina, i les lluites de Etèocles i Polinices, els dos germans, en *Els set quefes davant de Tebes*, símbol de les futures lluites que havien de dividir els grecs, tocaven lo més viu de l'ànima popular» (id.). Novament és Èsquil, doncs, l'autor triat com a model, només que, en aquest cas, des d'uns clars pressupòsits ideològics, amb l'objectiu d'il·lustrar «l'eficàcia social» del teatre, que és el que Plana demana als autors actuals.

No serà, amb tot, aquest tràgic grec, Èsquil, el que s'imposarà com a referència entre els escriptors vinculats al moviment noucentista a les primeres dècades de segle. Per trobar-ne un primer indici, sols cal donar un cop d'ull a una de les obres cabdals del Noucentisme: *La nacionalitat catalana*, de Prat de la Riba. Al darrer apartat del capítol dedicat a l'«Imperialisme», Prat fa la següent consideració: «Que un nacionalisme trobi condicions externes favorables, i el poble, humil, arraconat, menyspreat, perdut en les boires del Nord com Anglaterra, en miserables costes com Fenícia, en les valls i els turons pelats de l'Hèlada com Grècia, creixerà en força nacional fins a ésser la Fenícia mestressa del comerç del món, la Grècia triomfal d'Homer, de Plató i Aristòtil, de Sòfocles i Praxiteles (*sic*), de Pèricles i Alexandre; l'Anglaterra senyora dels mars i els continents»²⁰.

20. E. PRAT DE LA RIBA, *La nacionalitat catalana* (1906), Edicions 62, Barcelona 1978, p. 113

Tot i que l'al·lusió hi és feta de passada, és força indicatiu que Prat de la Riba, en il·lustrar els més alts valors de l'art i la política de Grècia, no adueixi la tríada dels tràgics grecs sinó que sols n'esmenti un, i aquest sigui Sòfocles, el qual és aparellat amb l'escultor Praxíteles, segurament volent equiparar-los en la perfecció formal i artística de les respectives obres.

Aquesta inclinació per Sòfocles i pel seu art es retroba en autors catalans ben diversos al primer quart de segle. Per exemple, en el doctor Lluís Segalà, professor de grec i catedràtic de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona. En el discurs inaugural del curs 1916-1917, que va dedicar a *El Renacimiento Helénico en Cataluña* —un tema que devia fer les delícies d'Eugeni d'Ors i companyia—, Segalà exhortava els joves estudiants a prendre com a models els artistes de la Grècia antiga, els quals, deia, ens ensenyen «*el sentimiento de la belleza, la eurytmia, la nobleza de la forma y el secreto de la armonía*». I afegia: «*Haced que nuestros poetas conozcan el arte maravilloso de Homero, admiren el vuelo de Píndaro y aprendan a crear caracteres como los de Sófocles; que nuestros historiadores sean a un tiempo imparciales y literatos como Tucídides, que nuestros filósofos se familiaricen con los textos originales de Platón y de Aristóteles...*»²¹.

Novament, aquí, a l'hora d'enumerar els valors indiscutibles de l'antiga cultura grega, Segalà sols tria un dels tres tràgics grecs: Sòfocles. I és ara que cal recordar que Segalà era un dels directors de la col·lecció «Biblioteca de Autores Griegos y Latinos», en la qual va aparèixer, el 1912, la traducció de l'*Electra* de Sòfocles feta per Josep Franquesa i Gomis; una traducció que, doncs, podia perfectament obeir a un disseny dels directors d'aquesta Biblioteca.

Si el pensament més o menys noucentista enlairava Sòfocles com a màxim exponent de la tragèdia grega, no deixava d'assenyalar, també, el lloc que li corresponia a Eurípides; un lloc, això sí, ben diferent.

En dues gloses de 1907 dedicades a les eleccions que aquell any se celebraven, Eugeni d'Ors, tot parlant de «dues hel·lèniques creacions, la Ciutat i l'Estàtua», destacava la superior bellesa de la primera, la Ciutat, perquè «és alhora Estàtua i Tragèdia», entenen aquest últim concepte «en el més elevat sentit de la paraula: espectacle d'un moviment nodrit de llibertat». Per això el Pantarca trobava més bella que mai, en aquells dies, la Ciutat, estant en ple moviment d'«un suprem acte de llibertat» com són les eleccions²². As-

21. Lluís SEGALÀ, *Discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1916 a 1917*, Tipografía La Académica, Barcelona 1916, pp. 116 i 129.

22. E. D'ORS, «Estètica de les eleccions», dins *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*, Selecta, Barcelona 1950, p. 396.

senyalava, després, que la «bellesa essencial» de la tragèdia clàssica era «l'austera limitació d'expressió»; i a partir d'aquí podia ampliar la comparació amb la Ciutat: perquè si en les tragèdies antigues «la més profunda crisi de voluntat per la qual travessés un heroi eixia, mesurada, numerada, ponderada, en els peus del vers», talment «la més profunda crisi de voluntat cívica ix, mesurada, numerada, ponderada, en els noms de la candidatura»²³. Per a Xènius, doncs, la tragèdia grega, mostra suprema de llibertat, encarna la mesura, la contenció expressiva. Però no sembla pas que, aquesta contenció, la veiés per igual en tots els tràgics antics. En una glosa de 1906, en la qual intentava de raonar per què l'atreien els drames d'Ignasi Iglésias malgrat «la seva sentimentalitat», trobava finalment aquesta explicació: «És que en aquests drames [d'Iglésias] el sentiment no és, com en gairebé tot el teatre, d'Eurípides ençà, *pathos*», sinó que és «*Bondat*». I afegia, en una de les seves cabrioles conceptuals: «I Bondat objectiva, fonamental, neta de tota psicologia, neta de tota fisiologia, organitzada, substantiva, és a dir *Deure*. És a dir, *Llei*. És a dir, *Ritme*»²⁴. Llei i ritme assimilables, doncs, a la mesura i la contenció de la tragèdia clàssica a què es referia a les gloses sobre les eleccions, com a qualitats incompatibles amb el *pathos*, això és, amb el patetisme i les passions exacerbades. Un *pathos* del tot oposat a la doctrina orsiana de la «serenitat»²⁵ i respecte al qual Ors ja havia marcat les distàncies a l'inici de la glosa dedicada a Ignasi Iglésias: «...Abomino, en el teatre com en tot art, del *pathos*.» I un *pathos* l'iniciador del qual, per al Pantarca, no és altre que Eurípides, en contrast, doncs, amb Èsquil i, sobretot, Sòfocles, que encarnarien la mesura i la contenció expressives que caracteritzen la gran tragèdia clàssica.

Val a dir que aquesta prevenció envers el que en diríem l'exaltació passional del teatre euripidià ja l'havia insinuada el Joan Maragall de la darrera època, el Maragall més classicitzant, és a dir, el més goethià.

Al pròleg a la seva traducció de *La Marguerideta* (de 1904), el poeta barceloní exposava que el drama d'aquest conegut episodi del *Faust* de Goethe havia arribat «a les nostres multituds al través dels convencionalismes de l'òpera, és a dir, al través d'una idealització híbrida»; i per això el públic l'havia percebut «d'una manera massa sentimental (en el mal sentit de la paraula) i massa distant, de modo que li pot haver semblat que tenia poc a

23. E. D'ORS, «La ciutat tria», dins *op. cit.*, p. 397.

24. E. D'ORS, «L'Iglésias i el teatre de bondat», dins *op. cit.*, p. 44. La citació següent és la p. 43.

25. Cfr. les gloses de 1909 «Els Clarà noucentistes» i «Pels volts del parnàs», *op. cit.*, pp. 949-950 i 968-971.

veure amb la palpitació viva de tants drames semblants com cadascú pot haver experimentat a dintre seu, o conegut al seu voltant»²⁶.

Per a Maragall, doncs, aquest sentimentalisme excessiu de les versions operístiques del drama de Margarideta és el que li hauria llevat la «palpitació viva», és a dir, allò que fa que el puguem reconèixer com un part de la vida, com un episodi possible de les nostres vides. Perquè és justament, afegeix, «la profunda unitat de l'art i la vida (...) la pedra de toc del gran art». Un gran art que il·lustra exhortant a fer la següent comprovació: «Proveu de situar en el temps present les tragèdies d'Esquil i Sòfocles i us quedareu meravellats de lo poc que n'haureu de tocar (...) perquè el públic els admeti com una palpitació de vida present». Dins el cànon maragallià, doncs, Eurípides no sembla formar part del grup d'autors que, defugint la sobrecàrrega del sentimentalisme, en ofereixen obres on l'art i la vida guarden una completa correspondència, prova definitiva que revela si l'art és autèntic.

De fet, l'autor de *Nausica* ja havia palesat el seu recel envers la producció tràgica d'Eurípides l'any 1898, al pròleg a la seva traducció d'una altra obra de Goethe, *Ifigènia a Tàurida*. En aquest pròleg, desenvolupa una extensa comparació entre la *Ifigènia* grega i l'alemanya, de la qual la primera no surt gens ben parada, fins al punt que la protagonista euripidiana queda convertida, als ulls de Maragall, en una noieta descarada i picardiosa, en contrast amb la dignitat i la noblesa de la de l'obra de Goethe²⁷ —com ja va observar Albin Lesky, però, aquesta comparació, que amb diferents termes ja havia estat feta per altres autors com, per exemple, Schiller o Schopenhauer (els quals es decantaven per l'obra goethiana)²⁸, no té gaire fonament ni pertinència, pel fet que les situacions dramàtiques i, principalment, el rei antagonista d'Ifigènia són massa diferents en l'una i l'altra tragèdia²⁹.

Una crítica semblant respecte a la poca noblesa dels personatges euripidians i respecte a l'excés passional, la formulava el modernista Pompeu Gener al seu ja esmentat llibret de 1905 *L'intel·lecte grec antig*. Ara: les crí-

26. J. MARAGALL, «Advertència del traductor» a *La Margarideta*, dins *Obres completes*, vol. I, Selecta, Barcelona 1981, pp. 274-275. Les citacions següents són de la p. 275.

27. J. MARAGALL, «La Ifigènia de Goethe», pròleg a la traducció d'*Ifigènia a Tàurida*, dins *Obres completes*, *op. cit.*, pp. 300-302.

28. Cfr. René WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950) (A History of Modern Criticism)*, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, vol. I (1955), Gredos, Madrid 1969, p. 276; i vol. II (1955), Gredos, Madrid 1973, p. 354.

29. A. LESKY, *La tragedia griega (Die griechische Tragödie)*, Labor, Barcelona 1966, p. 206 (reed. revisada per M. Camps, amb pròleg de J. Pòrtulas, El Acanalado, Barcelona 2001).

tiques que adreça a Eurípides cal llegir-les tenint present la seva concepció elitista i aristocràtica de l'art. «El teatre d'Eurípides», escriu Gener, «se distingeix del de Sofocles perquè l primer representa a l'home tal com es en sa accepció més baixa, en tant que Sofocles el pinta tal com deu esser. Els personatges d'Eurípides estan subjectes a totes les passions desenfrenades, tal com ls inspira l'estat d'una naturalesa barbre, no corretgides per l'educació i les idees»³⁰. I més endavant afegeix: «Quan es comparen els personatges d'Eurípides amb els de Sofocles i d'Eschylos, aquells resulten nanos i magres. Tot en ells minva: la dignitat, la noblesa, la virtut, la poesia. (...) Les seves declamacions patètiques sols commouen les fibres més infimes de l'emoció humana. Més que pietat, causen fastic. (...) I si no valen res com heroes, com intellectuals no són més que uns retòrics. Eurípides els ha fet anar a estudi amb els sofistes, abans de fer-los entrar en escena» (pp. 66-67).

La darrera andanada que li etziba al final del capítol deixa ben palesa —per si calia encara— la consideració que Eurípides mereix a Gener: «En tot lo que porte dit no volem pas dir que Eurípides no fos un poeta gros: inferior a tot a Eschylos i a Sofocles, es el tragic tercer d'Atenes. Sembla a Padasos, el tercer cavall del carro d'Aquiles, que no era pas de sang divina com els dos altres, Xanthos i Balios; però quan estava enganxat, amb més o menys impuls, i encara que tirant cosses, també tirava l carro» (p. 68).

En alguns dels judicis que, al començament de segle XX, es van fer contra Eurípides pesava encara l'antiga tesi segons la qual, amb ell, la tragèdia grega havia iniciat el seu declivi. Aquesta tesi ja es troba en alguns autors romàntics. Per exemple, en Friedrich Schlegel, el qual, en la segona edició de la seva *Història de la literatura antiga i moderna* (1822), afirmava: «*Los primeros síntomas de la decadencia del arte trágico se observan en Eurípides, a pesar de lo extraordinario que es en la representación de lo patético y a pesar de la abundancia en bellezas aisladas, en pasajes de gran perfección, sobre todo lírica. Esta menor perfección del último de los antiguos trágicos se muestra en la carencia de unidad y trabazón de sus obras*»³¹.

30. P. GENER, *op. cit.* (n. 16), p. 63.

31. Friedrich SCHLEGEL, *Historia de la literatura antigua y moderna (Geschichte der alten und neue Literatur, 1822²)*, dins *Obras selectas*, vol. II, a cura de H. Juretschke, trad. de M.Á. Vega Cernuda, Fundación Universitaria Española, Madrid 1983, p. 542. En una de les converses de Goethe amb Eckermann, el primer argumenta precisament en contra de «la tan difosa opinió que fa decaure el teatre grec amb Eurípides» (Johann Peter ECKERMANN, *Converses amb Goethe en els darrers anys de la seva vida [Gespräche mit Goethe in den Letzten Jahren seines Lebens]*, trad. de J. Bofill i Ferro, Columna, Barcelona 1994, p. 542; conversa de l'1 de maig de 1825).

Aquesta tesi encara trobarà ressò en una conferència que Gabriel Alomar va pronunciar a l'Ateneu Barcelonès el 14 d'octubre de 1908, amb el títol «De poetització». Després de resseguir-hi —d'una manera ben particular— l'evolució de l'home, el naixement del llenguatge i l'origen de l'estètica, ens descriu el que anomena els «períodes de poetització» en la història dels pobles: el primer és «l'èpic, l'objectiu, el nacional», que correspon a una «poetització col·lectiva» i que es manifesta en l'epopeia; el segon és «l'individual, el líric, el subjectiu», que és una «poetització personal», manifestada en la poesia lírica; i el tercer període és el «dramàtic». I si l'epopeia i la lírica, diu Alomar ben noucentistament, han contribuït a crear (...) la Ciutat, la Dramàtica serà el culte ritual i públic d'aquesta Ciutat, la representació del misteri de la vida ciutadana en el temple de la Ciutat; un temple que és el Teatre, paraula que identifica alhora amb la casa de la Ciutat i amb la casa de Déu (fent-la derivar d'una falsa etimologia)³².

La tragèdia grega —en la qual, per a Alomar, es fonen els déus i els herois (com a conciutadans)— és vista com una mostra del gènere més elevat a què pot arribar el que en diu «la dramàtica». Ara: li queda encara per comentar un darrer grau de poetització com és la novel·la, la qual consisteix —diu— en «una popularització dels temes tràgics o dels temes còmics». I ho explica de la següent manera: «Quan la tragèdia decau, o quan en l'elaboració de la tragèdia sobrevé un poeta de natura no aristocràtica, un Eurípides, diríem, aleshores els temes tràgics, originaris de l'epopeia, és a dir, de la religió, degeneren en apòcrifes desvirtuacions». I afegeix: «Llegendes absurdament monstruoses, baixament sentimentals, se vulgaritzen, entorn de les figures eternes de la tragèdia, les Hècubes o les Electres, els Agamèmnonns o els Èdips» (p. 140). No sols vincula Eurípides a la decadència del gènere tràgic, doncs, sinó que, a més, li dirigeix la crítica —que vèiem abans— de l'excessiva sentimentalitat de les seves obres.

L'aprensió envers les tragèdies euripidianes també es va manifestar, en alguns escriptors catalans de començaments del segle XX, respecte a la qüestió de la moralitat —un punt amb relació al qual es troben igualment precedents entre els romàntics; per exemple, i de nou, en Friedrich Schlegel (ara en la seva primera època crítica), dins l'assaig *Sobre l'estudi de la poesia grega*: en l'únic esment que hi fa d'Eurípides (en contrast amb els abundats comentaris referits a Sòfocles i, en menor mesura, a Èsquil), el

32. G. ALOMAR, «De poetització», dins J. Brossa i G. Alomar, *Assaig*, Edicions 62 - Orbis, Barcelona 1985, pp. 136-138.

jove Schlegel el vincula amb «*el libertinaje de la tardía* [poesia gregal], i ho fa tot tractant el tema de la immoralitat de certes obres d'art³³.

Aquest tema, aplicat a les obres literàries, va ser abordat per Joaquim Ruyra al discurs que va pronunciar als Jocs Florals de la Bonanova l'any 1916, amb el títol *Paganisme i cristianisme en la literatura*. En aquest discurs l'il·lustre i catòlic prosista contraposava els escriptors de l'era cristiana amb els hel·lènics per mitjà del seu diferent «ideal de la bellesa». Mentre que per al cristianisme aquest ideal «està representat per la Immaculada Verge Maria», en la literatura i l'art grecs l'encarnava la figura de Venus, que reunia «totes les gràcies de la forma, la color i el moviment, i la contemplació de la seva bellesa no es comprenia sens la contemplació de la seva nuditat»³⁴. Aquest fet, per a Ruyra, la convertia en «una alhaja, però una alhaja terrible, animada d'un esperit pervers, monstruós, incitador de tots els vicis i febres i bogeries de la luxúria més desenfrenada.» I afegia: «Les Helenes, les Clitemnestres i les Fedres podien cohonestar amb la influència incontestable de la dea els llurs incestos i adulteris.» Si bé Clitemnestra és una figura que apareix en les obres dels tres tràgics grecs, tant ella com Helena i Fedra tenen el comú denominador de ser personatges de tragèdies d'Eurípides; uns personatges que eren, per a Ruyra, paradigmes d'immoralitat.

Amb tot, l'escriptor gironí no deixa de reconèixer els molts mèrits dels escriptors grecs i mira de disculpar el seu immoralisme argumentant que encara no disposaven de «la revelació» ni havien rebut «les ensenyances de Jesucrist». Per això pot convidar els escriptors actuals a imitar «la senzilla majestat del llenguatge homèric», «l'equilibri i poderació formal» de les antigues obres literàries, o «aquella veritat retòrica en el dir les coses» d'Heròdot. Ara, no s'està de fer la següent precisió: «Jo no sé si el Dant i Milton i Cervantes i Shakespeare tenen més o menys facultats que Homero (...), Sòfocles i Herodote; però en els escrits dels cristians trobo el deix d'una finor moral i d'un esperit excels, que em reconforta i m'agrada més que totes les fragàncies de les floretes olímpiques.» Interessa de constatar, d'aquest passatge, el fet que Ruyra, al costat d'Homer i Heròdot, autors que ja hem vist abans que sí que lloava, sols hi situa, dels tràgics grecs, Sòfocles, i de nou pels mèrits formals i artístics.

La consideració moral va ser, també, en part, la perspectiva des de la qual Josep M. de Sagarra es referirà a Eurípides en una crònica teatral del 6 de

33. F. SCHLEGEL, *Sobre el estudio de la poesía griega (Über das Studium der griechischen Poesie, 1797)*, trad. de Berta Raposo, Akal, Madrid 1995, pp. 127-128.

34. J. RUYRA, «Paganisme i cristianisme en la literatura», dins *Obres completes*, Selecta, Barcelona 1981, p. 684. Les citacions següents són de les pp. 684-686.

gener de 1924, dedicada a la representació, al Romea, de la tragèdia *Phèdre*, de Racine, a càrrec d'una companyia francesa. En comparar l'obra raciniana amb el seu precedent euripidià i en posar de costat, per exemple, els respectius personatges d'Hipòlit, Sagarra destaca i lloa que el de Racine, «encara que servi la virior i la noblesa de l'original grec, s'humanitza una mica, es cristianitza una mica». I, quant al personatge de Fedra, remarca favorablement el fet que l'escriptor francès la converteixi «en una dama del XVII, una gran dama de carn i ossos, amb el llevat del cristianisme al fons de l'ànima, torturada per una passió incestuosa que la consumeix i la crema de cap a peus». Havent-la plantejada així, afegeix, «la moral, el comentari moral i catòlic, s'arrapa a la diadema heroica de Fedra, i el remordiment cristià, amb tota la seva agudesa ascètica, es presenta per primera vegada en el teatre florit i apassionat de Racine». Per contrast, Eurípides, segons que apunta Sagarra, fa de Fedra una «acusadora implacable i criminal d'Hipòlit», i la converteix, simplement, «en una dona monstruosa»³⁵.

Com era previsible, les preferències de Sagarra quant a la tragèdia grega es decanten, obertament, per Sòfocles, com queda ben palès a la crònica que va dedicar, el 28 de febrer de 1924, a una representació en català de l'*Èdip Rei* (encara amb la traducció publicada el 1909), una obra que considera «una realització perfecta de teatre» (p. 446).

Pot concloure's, en fi, que entre els escriptors catalans dels anys 10 i 20 esdevé gairebé una constant la valoració positiva de Sòfocles, principalment per les seves qualitats artístiques, i la menysvaloració d'Eurípides, ja sigui per raons literàries o bé morals —al marge d'algun cas en què el tràgic preferit és Èsquil, ja hem vist abans que per raons condicionades per una ideologia d'esquerres.

L'entronització de l'autor d'*Antígona* com el principal representant de la tragèdia grega, i com el més alt valor de referència, en detriment d'Èsquil i, sobretot, d'Eurípides, la durà a terme un dels crítics noucentistes més actius en aquells anys: Josep Farran i Mayoral, en un assaig de 1916 titulat «El Poeta Serè». El títol, no cal dir-ho, es refereix a Sòfocles, que per a Farran i Mayoral representa, en contrast amb els altres dos tràgics grecs, l'encarnació de moltes de les qualitats de la doctrina noucentista, o, mirant de ser més precís, de la doctrina orsiana: «Els versos d'Èsquil donen la ubriaguesa patriòtica; els d'Eurípides torben l'ànima amb roentor de passions i l'esperit amb sofismes inquietants. Sòfocles no ama la ubriaguesa. El citareda excel·lent (...) escolta sempre la serena lliçó d'Apol·ló el Diví Cita-

35. Josep M. DE SAGARRA, *Crítiques de teatre. «La Publicitat», 1922-1927*, a cura de Xavier Fàbregas, Publicacions de l'Institut del Teatre, Barcelona 1987, p. 413.

reda. I els seus versos qui duen a l'ànima la emoció de la humana grandesa, de la fortitut i la llibertat, omplen l'esperit de llum i clarividència». I afegeix: «Els fills de les seves tragèdies són fermes voluntats lliures; mai la passió se'ls arrapa, els atueix. (...) tots son fills d'Atenea; tots raonen, lluiten d'intel·ligència»³⁶.

A l'embriaguesa patriòtica esquiliana, a les passions abrindades i als sofismes inquietants d'Eurípides, Sòfocles hi oposa, segons Farran i Mayoral, la serenitat, la lluminositat, la voluntat i la intel·ligència. Tot expressat en termes d'allò més orsians³⁷.

Uns termes, finalment, que també poden trobar-se en les referències als tràgics grecs fetes per un dels autors catalans que van tenir una més estreta vinculació amb el món hel·lènic: Carles Riba. De fet, en els escadussers comentaris que dedica a la tragèdia clàssica dins els seus articles crítics d'abans de la Guerra Civil, i sobretot dins els de la seva època més orsiana (la dels *Escolis*), sembla tenir present els textos de Farran i Mayoral i de Xènius.

En un escoli del 19 d'abril de 1918 —encara no quatre mesos després que aparegués el llibre de Farran i Mayoral *La renovació del teatre*³⁸—, Riba, tot intentant d'explicar-se l'èxit de les obres de Schiller entre el poble, en contrast amb les de Goethe, estableix una dicotomia entre els antics conceptes de *dialèctica* i *retòrica*, aplicats a la literatura³⁹. Si la *dialèctica* era entesa com l'«ordenació lògica del discurs» amb vista al coneixement d'una veritat⁴⁰, per a Riba, aplicant el concepte a l'obra literària, la dialèctica esdevenia «el joc de les bones raons, en bon ordre lògic, a la recerca d'una solució inconeguda»⁴¹. La *retòrica*, en canvi, entesa com l'art de persuadir, que pren en consideració «els efectes que experimenta [l'ànima]»⁴², esdevenia, en les obres literàries, «el joc de les emocions, bones i dolentes, en vista d'un efecte determinat». I Riba conclou que «Schiller sense *retòrica* no hau-

36. Josep FARRAN I MAYORAL, «El Poeta Serè» (1916), dins *La renovació del teatre*, Publicacions de «La Revista», Barcelona 1917, pp. 30-31.

37. Vegeu Jordi MALÉ, *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, La Magrana, Barcelona 1995, pp. 34-39 i 84 ss.

38. El colofó indica que es va acabar d'imprimir «el dia XXIV de desembre de l'any MCMXVII».

39. Cfr. J. MALÉ, *op. cit.*, p. 251 ss.

40. Cfr. Werner JAEGER, *Paideia: los ideales de la cultura griega (Paideia. Die Formung des griechischen Menschen, 1933 i 1936)*, trad. de J. Xirau i W. Rocés, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1988¹⁰, p. 991.

41. C. RIBA, *Obres completes 2 (Crítica 1)*, a cura d'Enric Sullà, Edicions 62, Barcelona 1985, pp. 58-59. Les citacions que segueixen són de la p. 59.

42. *Fedre*, 271 a. Cito de la traducció de Manuel Balasch a Plató, *Diàlegs*, vol. IX (*Fedre*), Fundació Bernat Metge, Barcelona 1988, p. 110.

ria conquerit l'adhesió popular», ja que comprova que els drames schillerians s'adrecen a gratcient al públic: pretenen commoure'l, suscitar-li emocions i sentiments a partir de les passions dels personatges que actuen en l'escena.

Aquesta finalitat retòrica, que és evident que Riba valora negativament, també la veu en Eurípides, en clara oposició a Sòfocles. Si per un costat, assenyala que el desenvolupament de les obres sofoclianes obeeix a la progressió ordenada i lògica de l'acció del drama, d'Eurípides, en canvi, remarca el fet que es val dels recursos escènics i de la retòrica «per apoderar-se del sentiment de l'espectador»⁴³, perquè el que li interessa és el camí cap a l'efecte a produir. I Riba matisa tot seguit: «Llàstima, tanmateix, la dubtosa companyia d'aquest camí: tanta de música torrencialment sonora i arrabassadora, tants de gestos imperials, tants de contrastos somovedors i de connexions sobtades i immenses». I conclou: «Així el públic atenès començava, amb Eurípides, a *patir* el drama, en comptes de, en certa manera, seguir-lo partícip actiu ell mateix del joc dialèctic de l'escena, com en el regnat serè de Sòfocles.» En aquest «regnat serè de Sòfocles» hi ha una al·lusió a l'assaig «El Poeta Serè» de Farran i Mayoral, talment com en el comentari sobre el fet de «patir» el drama euripidà ressona la crítica al *patibos* d'Eugeni d'Ors.

La inclinació de Riba, en aquells anys, envers Sòfocles, en consonància amb la majoria dels escriptors catalans de l'època, sembla, doncs, evident. Més encara si tenim en compte que serà el primer dels tres tràgics que traduirà: les seves versions poètiques d'*Antígona* i *Electra* —com vèiem abans— apareixeran publicades a l'Editorial Catalana el 1920. Ara: és també un fet que, a començaments de l'any següent, Riba ja pensava a traduir Eurípides⁴⁴ i que el setembre de 1922 ja havia enllestit les versions d'*Alceste* i *Medea*, les quals pensava publicar a la mateixa col·lecció, per bé que finalment no hi seran editades⁴⁵.

És probable que allò que va dur Riba a afrontar la traducció d'Eurípides fos un encàrrec editorial, talment com, en certa manera, ho havia estat la de

43. C. RIBA, *Resum de literatura grega*, Barcino, Barcelona 1927, p. 32.

44. Cfr. la carta de Riba a Josep Obiols del 21-I-1921, dins *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938*, a cura de Carles-Jordi Guardiola, La Magrana, Barcelona 1990, pp. 124-125.

45. Cfr. la carta de Riba a Josep Millàs-Raurell del 20-IX-1922, dins *op. cit.*, p. 206. Per a un report cronològic de la relació de Riba amb els tràgics grecs, vegeu Jaume MEDINA, *Carles Riba (1893-1959)*, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1989, pp. 233-265. La traducció de *Medea* d'Eurípides apareixerà publicada a la *Miscel·lània Crexells*, Publicacions de la Fundació Bernat Metge, Barcelona 1929, pp. 141-189 (al número de gener-desembre de 1926 de *La Revista*, pp. 28-34, Riba avançà una versió dels «Corals de la *Medea* d'Eurípides»)

l'*Odissea*⁴⁶ i com també és possible que ho fossin les versions de Sòfocles. En aquest sentit, respecte a les traduccions de l'un i l'altre tràgic, no disposem de documents que ens permetin afirmar o desmentir tal hipòtesi. Però el que sí que resulta evident és que Sòfocles és l'únic dels autors clàssics del qual ens n'ha deixat una versió en prosa (destinada a la Fundació Bernat Metge) i una altra en vers, i que les tragèdies sofoclianes esdevindran una referència fonamental en el pensament de Riba després de la Guerra Civil, tal com reflecteixen les notes introductòries amb què va encapçalar les seves traduccions i també una part de la poesia ribiana⁴⁷.

Quant a Èsquil, si bé serà el primer tràgic que traslladarà per a la Fundació Bernat Metge (1932-1934), el grau d'implicació personal, a nivell humà i literari, amb què en va emprendre la traducció dista molt del que s'observa respecte a Sòfocles. Les notes introductòries a les tragèdies esquilianes, en aquest sentit, van ser redactades més amb un esperit de filòleg que no pas d'escriptor.

I respecte a Eurípides, la totalitat de les tragèdies del qual traduirà en vers a la postguerra, serveixi com a testimoni el que Riba escrivia a Josep Palau i Fabre el 9 de novembre de 1954: «Sí, Eurípides (que estic acabant [de traduir] en vers) ha estat per a mi un *parergon* [= cosa accessòria], necessari per ajudar-me a viure, Sòfocles, en canvi, m'interessa centralment»⁴⁸.

Però seria injust de liquidar tan simplement una qüestió, la relació de Riba amb els tràgics grecs, que és molt més complexa i sobre la qual s'ha escrit força. Una qüestió, doncs, que caldrà tractar en una altra avinentesa.

46. Cfr. la carta de Riba a Josep Carner del 21-VI-1946, dins *Cartes de Carles Riba II: 1939-1952*, a cura de Carles-Jordi Guardiola, La Magrana, Barcelona 1991, p. 271.

47. Cfr. Jordi MALÉ, «Sòfocles i Carles Riba. A propòsit de *Salvatge cor*», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 9-10-11, 1995, Institut d'Estudis Catalans, pp. 171-193.

48. *Cartes de Carles Riba III: 1953-1959*, a cura de Carles-Jordi Guardiola, La Magrana, Barcelona 1993, p. 163.