

JÀSON, DE JOSEP A. BAIXERAS. UN EXEMPLE
DE RECREACIÓ D'UNA TRAGÈDIA CLÀSSICA
ALBA TOMÀS ALBINA

1. JOSEP A. BAIXERAS, AUTOR DRAMÀTIC

Si bé en vida de Josep A. Baixeras els seus textos teatrals van ser eclipsats per la seva narrativa o per la crònica periodística, l'escriptura dramàtica sempre va ocupar un lloc important en el projecte literari de l'autor.¹ Núria SANTAMARIA (2011) ho argumenta recordant que d'entre les primeres provatures d'escriptura de l'autor tarragoní ja hi figuraven textos dramàtics;² que sempre va defensar la funció social del teatre i, finalment, que tot el que va traduir pertany al gènere teatral.³ A aquests arguments cal afegir l'evidència de les vuit peces de teatre original que aplega el quart volum de l'*Obra completa* de Josep A. Baixeras, publicat per Cossetània Edicions el 2018. Es tracta d'un conjunt d'obres d'allò més heterogeni, però que donen testimoni d'una ambició i un grau d'assoliment més que notables.

La tragèdia *Jàson* va romandre inèdita fins a la publicació d'aquest quart volum de l'*Obra completa*, deu anys després de la mort de l'autor. El manuscrit no estava datat, però la darrera revisió no pot ser anterior al mes de febrer de 2005, quan esclata l'escàndol del tres per cent al qual al·ludeixen repetidament alguns personatges de l'obra.

1. Com a mostra del reconeixement públic que va obtenir Josep A. Baixeras en l'àmbit de la narrativa, l'any 1959 va guanyar el premi Víctor Català pel recull de narracions breus *Perquè no*, i l'any 1963 va ser finalista del premi Sant Jordi de novel·la amb *L'anell al dit*. Per a una panoràmica completa de l'activitat i el reconeixement de l'autor tarragoní, vegeu MALGRAT (2010).

2. Francesc ROIG (1981) situa aquests inicis a la dècada dels 50.

3. A propòsit de les traduccions teatrals de Josep A. Baixeras, vegeu CODINA (2011) i JANÉ (2018).

No és la primera vegada que Josep A. Baixeras ha estat reivindicat com a autor tràgic.⁴ Més enllà d'insistir en aquest punt, el que es pretén en aquest article és justificar aquesta afirmació posant *Jàson* en relació amb la tradició clàssica. Amb aquesta finalitat, abans d'entrar de ple en l'anàlisi de l'obra de l'autor català, s'esbossarà una definició diacrònica de «tragèdia» i del paper que té, en aquest context, la re-creació d'un mite clàssic.

2. EL GÈNERE TRÀGIC: UNA DEFINICIÓ DIACRÒNICA

La definició del gènere tràgic ha estat objecte de debat des de la *Poètica* d'Aristòtil. Com és ben sabut, l'estagirita, que serà el punt de partida per destriar les característiques del gènere, es basa en la premissa que tot art és imitació, i caracteritza el gènere tràgic en funció de quin és el seu objecte d'imitació, de la manera com imita, i dels mitjans amb què ho fa. Per als interessos d'aquest treball, i sense trair l'esperit de la *Poètica*, s'agruparan la manera i els mitjans pels quals es produeix la imitació sota l'etiqueta de «criteris formals» i l'objecte d'imitació sota la de «criteris argumentals i temàtics».

2.1. *Els criteris argumentals i temàtics*

Amb relació als criteris argumentals, Aristòtil prescriu que «[é]s necessari, doncs, que la faula, per a ésser ben feta [...] passi no de l'infortuni a la felicitat sinó, al contrari, de la felicitat a l'infortuni, i no a causa d'una vilesa, sinó d'alguna gran falta» ([1946] 2012: 17).⁵ Una mica més endavant, insisteix:

s'equivoquen aquells que blasmen Eurípides, perquè fa això en les seves tragèdies i moltes acaben en desgràcia. [...] [S]i és cert que les altres

4. Vegeu SANTAMARIA (2011).

5. «ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον [...] μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην» (1453a). Per a la versió original grega de les citacions de la *Poètica* s'ha seguit l'edició de KASSEL (1966).

coses no ordena prou bé, apareix, amb tot, el més tràgic dels poetes ([1946] 2012: 18).⁶

Aquest èmfasi en el final catastròfic com un element imprescindible de «tragicitat» ha transcendit l'obra del filòsof i ha fet que la paraula *tragèdia*, més enllà de l'àmbit de la literatura, s'empri en el lèxic comú per designar qualsevol esdeveniment funest, com es pot llegir a la tercera accepció del terme al *DIEC*.

En l'àmbit literari, aquesta definició de tragèdia en funció de la peripècia argumental ha influït fortament en autors i crítics posteriors, des de Chaucer a Steiner (2011).⁷ I, encara que només sigui parcialment, es troba a la base de moltes de les obres que han estat considerades tragèdies al llarg de la història de la literatura occidental.

Malgrat tot, cal fer notar que, del segle xx ençà, la definició de tragèdia en funció d'un determinat esquema argumental ha estat rebutjada per diversos estudiosos del món antic (BURIAN 1997). Efectivament, moltes de les tragèdies gregues amb què s'inaugura el gènere no s'ajusten a l'esquema de l'heroi que passa de la felicitat a la desgràcia, com és el cas de l'*Orestea* d'Èsquil o el *Filoctetes* de Sòfocles. Entre aquells que han preferit no posar l'èmfasi en el final funest, hi ha els hereus de l'idealisme alemany, com els clàssics BOWRA (1944) i LESKY (2001). Aquests autors assumeixen que, al marge de la idea de tragèdia com a gènere dramàtic formalment definit, hi ha una determinada concepció tràgica de l'home i el món. Segons aquest plantejament, una tragèdia és qualsevol obra el tema de la qual expressa aquesta noció.⁸

Aquesta «concepció tràgica» depèn de l'autor que provi de definir-la (WALLACE 2007), però d'una manera aproximada es podria re-

6. «οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. [...] εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατος γὰρ τῶν ποιητῶν φαίνεται» (1453a).

7. Així, a *The Canterbury Tales* s'hi pot llegir: «Tragedie is to seyn a certeyn storie, / as olde bookes maken its memorie, / of hym that stood in greet prosperitee, / and is yfallen out of heigh degree / into myserie, and endeth wrecchedly» (CHAUCER 1900: vv. 3163-3167).

8. Per a una síntesi d'aquesta qüestió, vegeu PÒRTULAS (2001).

sumir dient que consisteix a posar en relleu el conflicte entre les aspiracions de l'home (allò que desitja, allò que espera, allò que creu saber, etc.) i els límits que imposa la seva pròpia condició humana, sotmesa, per regla general, a unes forces superiors que desconeix. També Carles Riba entenia la «tragicitat» en aquest sentit. Així ho expressa, per exemple, en la introducció general a les tragèdies de Sòfocles publicades a la col·lecció Bernat Metge:

[A]mb el conflicte de caràcters sols el seu drama [el de Sòfocles] no seria tràgic. El que, en efecte, determina que ho sigui, és que uns homes lliurement, apassionadament, s'afirmin com són perquè són com són, ignorant que afirmant-se així, no pervindran sinó a fer brillar, al capdavall i una vegada més, l'ordre immutable del cosmos. (RIBA 1951: 29)

També és aquesta idea la que es troba, per exemple, a *Egmont*, de J. W. Goethe, una tragèdia en cinc actes que va ser traduïda pel mateix Josep A. Baixeras i en la qual es pot llegir: «L'home es pensa que governa la seva vida, que disposa de si mateix, i la seva més íntima existència és arrossegada irresistiblement devers el seu destí» (GOETHE 2018: 705).

Finalment, cal esmentar l'ús d'arguments mítics que es dona no només en les obres de l'antiguitat, sinó en moltes tragèdies posteriors. Tanmateix, aquesta és una qüestió que, per la seva importància en el context d'aquest treball, serà tractada més extensament en un altre apartat.

2.2. *Els criteris formals*

Per a Aristòtil la tragèdia es diferencia d'altres tipus d'art amb els quals comparteix temàtica i argument en el fet que «representa els personatges fent-los actuar i no servint-se de la narració» ([1946] 2012: 9).⁹ Ara bé, si el que pretenem és trobar una definició diacrònica del gènere tràgic que sigui útil per a l'estudi d'obres actuals, més

9. «δράοντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας» (1449b).

enllà d'aquesta afirmació pocs són els punts de suport que ens pot oferir el filòsof. El seu assaig no només descriu com és la tragèdia, sinó que prescriu «com han d'ésser compostes les faules perquè l'obra poètica resulti bella» ([1946] 2012: 3).¹⁰ En aquest sentit, l'estagirita adopta una visió organicista del gènere tràgic i considera que, després d'uns inicis vacil·lants, arriba a la seva etapa d'esplendor formal amb Èsquil i, sobretot, Sòfocles, que esdevé el model a seguir.

Ara bé, des del punt de vista purament descriptiu dels estudiosos del segle XX ençà, es tendeix a emfasitzar la gran capacitat d'innovació formal de la tragèdia àtica, per la qual podia adaptar-se a les exigències concretes del moment en què eren creades i representades les obres. Aquesta dependència de la tragèdia grega del seu context s'ha defensat, ja sigui posant l'accent en el seu aspecte de ritual públic, en l'estela de l'escola ritualista (ROMILLY 2019), ja sigui emfasitzant la seva vinculació amb l'organització democràtica de la polis (VERNANT I VIDAL-NAQUET 1989, CARTLEDGE 1997).

Resumint el que s'ha dit fins aquí, es podria definir la tragèdia com aquella obra dramàtica que, transcendint qualsevol limitació formal, i servint-se principalment d'un argument que mostra la caiguda en desgràcia d'un personatge, tracta el tema dels límits de la condició humana.

3. LA RECREACIÓ D'UN MITE CLÀSSIC

En l'antiguitat, el relat mític tenia la funció d'ordenar i explicar els fenòmens del món natural, de crear un sentiment de comunitat, i d'organitzar i regular la vida pública i privada. Per altra banda, a diferència de les grans religions monoteistes, ni grecs ni romans no comptaven amb cap text canònic. Diverses versions d'un mateix mite podien conviure en el temps, sense que això impliqués cap pèrdua d'acceptabilitat o eficàcia, tot al contrari: era gràcies a la capacitat d'adaptació del mite en funció de les necessitats del moment que esdevenia un bon generador de certes, especialment si era narrat en un context ritual, com ara el de la representació tràgica:

10. «πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις» (1447a).

[I]nnovation serves not only its obvious function of differentiation among repeated enactments of myth in the ritualised setting of tragic performance, but also pushes to the limit the search for truth in myth, for the authentic token of cultural identity and meaning. (BURIAN 1997: 206- 207)

Gràcies a aquesta transformació i reactualització constant en el context de la representació tràgica, el mite adquiria nous valors. La tradició mítica era acostada, mitjançant la seva manipulació, a la realitat històrica del moment, i aquesta mateixa realitat històrica també era, en certa manera, aïllada i exposada davant dels ciutadans sota l'aparença de mite. D'una banda, el mite s'apropava al present i, de l'altra, aquest present concret s'objectivava i s'universalitzava. El mite tràgic, doncs, hauria de permetre la universalització d'un conflicte històricament delimitat. Un exemple ben conegut d'això és l'*Orestea* d'Èsquil, que ofereix l'explicació mítica de la fundació del tribunal de l'Areòpag, a Atenes, en un moment en què les seves atribucions eren objecte de debat pels contemporanis del poeta.¹¹

Ara bé, la recreació contemporània d'un mite clàssic ja no es fa en funció d'un sistema religiós, sinó en tant que conjunt de «temas y motivos literarios transmitidos por una larga tradición de notorio y secular prestigio» (GARCÍA 1999: 188). Així doncs, tenint en compte la desaparició del context ritual que en el segle v aC garantia l'efectivitat del relat mitològic, cal plantejar-se la qüestió de fins a quin punt la recreació contemporània d'un mite pot actualitzar la funció tràgica d'universalitzar un conflicte històricament delimitat.

3.1. *El mite de Jàson i Medea*

Els orígens del mite de Jàson i Medea es perden en l'època preliterària de Grècia. Se l'esmenta ja en l'*Odissea* d'Homer i en la *Teogonia* d'Hesíode. Després, el que podríem anomenar els episodis èpics

11. Sobre la relació de les tragèdies àtiques amb fets històrics concrets, vegeu ZIMMERMANN (2012: 105-120).

del mite,¹² que se centren en el viatge de Jàson i els argonautes, són desenvolupats més extensament per Píndar en la *Pítica* IV (462 aC) i en *Les Argonàutiques* d'Apolloni de Rodes (s. III aC). Pel que fa als episodis en què Medea pren el protagonisme i s'abandona el to èpic, el més influent dels textos grecs que s'ha conservat és la tragèdia *Medea* (431 aC), d'Eurípides. Després, d'entre les represes del mite en llengua llatina, es conserva la versió del mite que Ovidi narra al principi del llibre VII de *Les metamorfosis*, i també en les *Heroides*. De Gai Valeri Flac es conserva una inacabada *Argonàutica* i, finalment, tenim la tragèdia *Medea* de Sèneca, del segle primer de la nostra era.¹³

Com en tot mite clàssic, hi ha diverses versions dels mateixos episodis. Tanmateix, el relat es podria resumir de la manera que segueix.

Jàson, abans de ser el malaurat espòs de la princesa Medea, havia estat un intrèpid heroi que, a fi de recuperar el tron de Iolcos usurpat al seu pare per Pèlias, va emprendre un viatge a bord de la nau Argos a la recerca del prodigiós velló d'or, que era custodiat pel rei de la Còlquida, als confins del món conegut. Quan Jàson, després de moltes aventures, arriba a la Còlquida, el rei de la regió, Eetes, a canvi del velló li imposa un seguit de proves impossibles de dur a terme. No obstant, l'heroi les supera gràcies a l'ajuda de Medea, filla del rei i reputada fetillera, que s'ha enamorat del jove heroi. Jàson i Medea fugen amb el trofeu perseguits per Eetes. Per guanyar temps, Medea mata i esquartera el seu germà, de tal manera que el pare s'endarrereix recollint-ne els trossos.

Després d'haver celebrat els ritus nupcials pel camí, la parella arriba amb el velló d'or a Iolcos, a la cort del rei Pèlias. Medea, tement que Pèlias vulgui atemptar contra la vida de Jàson, enganya les filles del rei anciana perquè el bullin en una olla, fent-los creure que d'aquesta manera el podran rejaovenir. Després d'això, Jàson i Medea són expulsats de Iolcos per Acast, fill de Pèlias.

La parella, que en l'endemig ha tingut fills, és acollida a Corint. Passat un temps, Creont, el rei de la ciutat, ofereix a Jàson la mà de la

12. Vegeu GARCÍA (2002).

13. Per una panoràmica detallada de les fonts grecollatines del mite de Jàson i Medea, es pot consultar CLAUSS I JOHNSTON (1999).

seva filla i l'insta a abandonar Medea, la fama de bruixa de la qual té atemorida la ciutat. En aquest moment és quan s'inicien les tragèdies d'Eurípides i de Sèneca, i també la de Josep A. Baixeras.

Jàson accepta l'ofertament de Creont, fet que dona peu a la venjança de Medea. Primer provoca la mort del rei i la princesa per mitjà d'una túnica i una corona impregnades amb un verí que s'inflama quan entra en contacte amb la pell. Després, a fi de castigar Jàson, Medea mata els fills que havia tingut amb ell. La tragèdia d'Eurípides (i la de Sèneca) acaba just després de l'infanticidi, amb la fugida de Medea sobre un carro alat que li envia el seu avi, Hèlios, amb el qual, segons Eurípides, es dirigeix a la cort del rei Egeu, a Atenes. Pel que fa a Jàson, en la tragèdia d'Eurípides Medea li profetitza que morirà vell i miserable esclafat sota un fragment del casc de l'Argos, el mateix vaixell que el va portar a conquerir el velló d'or.

4. JÀSON, DE JOSEP A. BAIXERAS

Jàson es presenta com una tragèdia en tres actes. Els hipotextos principals són les tragèdies d'Eurípides i Sèneca. A banda de l'esquema mestre argumental, que és molt semblant en tots dos autors clàssics, Josep A. Baixeras adopta d'Eurípides el personatge d'Egeu i la referència a la mort de Jàson. De Sèneca en pren alguns motius que són innovacions de l'autor romà, com ara la magnitud de l'incendi amb què Medea provoca la mort de Creont i la princesa promesa a Jàson, o el mateix nom de la princesa, Creüsa, que en Eurípides es manté tothora innominada i, en altres fonts, adopta preferentment el nom de Glauce.

4.1. *L'argument*

Seguint Eurípides i Sèneca, l'acció inicial de *Jàson* se situa a Corint, però en comptes de tenir lloc davant de la casa de Medea i Jàson, succeeix en una de les dependències de la princesa Creüsa, que s'està preparant el bany quan irromp en escena Jàson. L'heroi ha estat cridat

pel rei per arreglar la seva futura unió amb la princesa. Medea contempla tota l'escena disfressada de donzella de Creüsa. Fins aquí se segueix fil per randa l'argument tradicional, si bé des del punt de vista de Jàson i Creüsa, en comptes del de Medea.

Tot seguit l'acció es desplaça a casa de Medea. L'encara esposa de Jàson parla amb Egeu, rei d'Atenes, després d'haver-hi mantingut relacions sexuals. Tots dos comenten amb certa fredor especulativa la futura unió de Jàson amb la jove princesa i l'animadversió dels habitants de Corint en general, i del seu rei en particular, envers Medea, que té fama de bruixa sanguinària i de terrorista. Abans de marxar, Egeu dona a conèixer el motiu pel qual ha fet cap a Corint:

EGEU: [...] Les Atenes, grans per raó del prestigi, per raó de la història, per raó del meu bon govern, s'ofereixen a tots els aqueus com a llur capital comuna. Disposem els atenencs allà de l'espai més idoni: poden tots els grecs disposar de la nostra Acròpoli; bastir-hi legacions i ambaixades, teatres, auditoris coberts i descoberts, seure-hi en assemblea, celebrar-hi convencions, pactar coalicions, tractats ofensius i defensius enfront dels bàrbars... i àdhuc edificar-s'hi segones residències...

MEDEA: Adossades?

EGEU: I per què no? Ho afavoreix l'indret.

MEDEA (*fent veure que se n'admira*): I tot això, de franc...

EGEU: Pràcticament de franc, sí...! El rei Egeu solament s'encarregarà de les llicències i de presentar-los els constructors [...]. (BAIXERAS 2018: 423)

De nou hi ha un canvi d'escenari. Segons la didascàlia amb què comença l'acte segon, l'acció té lloc a «L'Alt Peneu. Alcova dormitori d'un mas adaptat per a l'agroturisme» (BAIXERAS 2018: 426). Jàson i Medea hi han anat a passar uns dies amb els nens. Aquest és el moment en què Medea, seguint l'exemple de les versions tradicionals, retreu a Jàson la seva traïció i li recorda tot el que ha fet per ell (ajudar-lo a superar les proves d'Eetes, robar el velló, matar el germà, etc.). També, seguint aquest cop Sèneca, Medea li proposa de fugir plegats com en altres temps. Ara bé, en el cas de l'autor llatí, aquesta proposta ve motivada pel fet que Jàson confessa que ha acceptat la mà

de Creüsa perquè necessita un aliat (Creont) contra el seu cosí Acast, el fill de Pèlia que els persegueix per venjar-ne la mort; també admet que té por de contradir el rei de Corint i guanyar-se'l com a enemic. Enfront d'això, en la versió senequiana del mite Medea raona: «Creont és l'enemic més proper: fuig de tots dos. Medea no t'obliga que agafis les armes contra el teu sogre ni que et taquis amb la sang vessada dels parents. Fuig amb mi, innocent» (SÈNECA 2013: 70).¹⁴

Per contra, en el cas de *Jàson* la proposta de Medea revela el passat revolucionari de la parella. Després d'haver ofert a Jàson la possibilitat de fer-lo immortal com ella, Medea segueix:

MEDEA: [...]. Et vull jove i immortal, Jàson. Oblida aquesta família d'alta comèdia ridícula, miserables fatxes reials. Em fas falta, Jàson (*ara s'adreça al públic, més que no pas a Jàson*): amb tu podré acabar l'obra començada pels titans, amb tu podré reviscolar encara la tènue flama del petit ble que, encès, el cosí Prometeu va furtar i em va venir a oferir; amb tu capgiraré tot d'una, d'un sol cop, l'univers vacil·lant dels immortals vells xarucs de l'Olimp. La nostra jugada, te n'adones? El foc per comptes de l'or!

Tu i jo, que junts vam robar l'or, junts enterrarem el poder de l'or: junts, valent-nos ara de la feble flama del present del Tità, calarem foc a la gran estiba de les muntanyes, i així abatrem els déus...

JÀSON: Sí, Medea, sí: però i el preu? (BAIXERAS 2018: 430)

A diferència de les obres clàssiques, no és l'ambició o la por, sumada a la falta d'escrúpols, el motiu principal pel qual Jàson accepta la mà de Creüsa i abandona Medea, sinó la comprensió que el preu a pagar pel projecte que va iniciar amb Medea és massa alt. Al final, Medea, que ja ha pres la resolució de fer mal a Jàson per mitjà de la destrucció de tot el que li és car, pren com a ajudant Jordi, el propietari de la casa rural on s'estan.

L'obra prossegueix en un local d'oci nocturn de Sitges, en el qual coincideixen Medea, Egeu, Creont i Creüsa. Aquests darrers hi fan

14. «Propior est hostis Creo: / utrumque profuge. non ut in socerum manus / armes nec ut te caede cognata inquinaes / Medea cogit: innocens mecum fuge» (vv. 521-524). Per al text llatí de Sèneca, s'ha seguit l'edició de PEIPER I RICHTER (1921).

parada de camí a Barcelona, on esperen poder trobar Jàson i rescatar-lo del país, que ara mateix es troba en ple inici de la guerra civil. Jàson havia anat a la capital catalana per assistir a l'Olimpíada popular, que estava previst que comencés el 19 de juliol de 1936. Seguint l'argument mític tradicional, Creont ordena Medea que marxi immediatament, en aquest cas no de Corint, sinó de Catalunya, però ella aconseguix una pròrroga. Mentrestant, els arriba la notícia que els militars han estat derrotats a la ciutat de Barcelona i els milicians han pres les Drassanes.

L'acte tercer s'inicia amb una didascàlia que situa l'acció a la cabina del comandant d'un vaixell amarrat al port de Barcelona, el 20 de juliol de 1936. Creont i Creüsa són ja a bord del vaixell britànic que s'ha compromès a treure'ls del país, però Medea i Jordi, disfressats d'autoritats del Govern Autònom de Catalunya, els convencen de tornar a baixar a terra. Allí són fets presoners per un grup de milicians que, comandats per Medea, prèviament han capturat també Jàson. Tots tres se sotmeten a judici a càrrec d'un Tribunal Popular, que condemna a mort Creont i Creüsa i absol Jàson. Medea orquestra l'execució del rei i la princesa i, seguint la versió clàssica, moren cremats vius. Tot seguit, empesa per un rampell de violència destructora, Medea mata amb un fusell els seus propis fills. Jàson es queda plorant els cadàvers mentre ella marxa amb Egeu muntada sobre un tanc.

Després d'un salt temporal de diverses dècades, la peça acaba mostrant de nou les Drassanes de Barcelona, quan s'han convertit ja en el Museu Marítim. Apareixen en escena Egeu i Jàson, el conseller de Cultura de la Generalitat i la comissària del museu. Egeu té el mateix aspecte que en les escenes anteriors, com si no hagués passat el temps, mentre que Jàson ha esdevingut un ancià. El rei d'Atenes fa entrega al museu del mascaró de la nau Argos, que és penjat en una de les parets per ser-hi exposat. Tothom marxa a celebrar-ho excepte Jàson, que s'ha quedar adormit en una butaca sota del mascaró. Aleshores apareix Medea, que tampoc no ha envellit gens. Després d'invocar el seu avi Hèlios i altres déus, fa que la paret on està penjat el mascaró s'ensorri sobre Jàson. Medea resta en peu i declara: «Medea prossegueix!» (BAIXERAS 2018: 459), just abans del teló final.

4.2. *Els personatges de Medea i Jàson*

El tractament en general dels personatges, i en particular de Jàson i Medea, es distancia marcadament del de les obres clàssiques.

Medea, que és la protagonista indiscutible de les versions d'Eurípides i Sèneca, en aquesta recreació segueix tenint un paper molt rellevant i, en termes absoluts, protagonitza més escenes que no pas Jàson. Segons el mite tradicional, era filla del rei Eetes de la Còlquida i també, per part de pare, neta del déu sol Hèlios i de la deessa infernal Hècate. Cal fer notar que, per als grecs, Hèlios no era pas un déu lluminós i celeste a l'estil d'Apol·lo. Com Hècate, pertany a un culte preolímpic que els grecs contemporanis d'Eurípides vinculaven amb la foscor de la barbàrie, amb la màgia i el món del morts (GARCÍA 2002). Per altra banda, Medea també era neboda de la fetillera Circe.

Ja des del monòleg inicial pronunciat pel personatge de la Dida, Eurípides la presenta principalment com una esposa ultratjada pel marit. La Dida també n'emfasitza el caràcter de dona apassionada, orgullosa, perillosa i excessiva en els seus sentiments. Efectivament, quan per fi apareix Medea, el públic de la versió d'Eurípides ja n'ha pogut comprovar el tarannà excessiu pels crits que proferia fora d'escena. Tanmateix, es mostra moderada i capaç de pronunciar un discurs eloqüent i contingut davant del cor de dones corínties que l'escolta. D'aquesta manera, s'evidencia també la seva habilitat per al fingiment. Sèneca recull aquests trets i els porta una mica més enllà, en especial aquest darrer. Segons Fiona MACINTOSH (2000: 7):

Whilst the Euripidean Medea is both consummate performer and keen manipulator, her Roman counterpart is rather more the actor-dramaturge [...]. And like the traditional actor-dramaturge, she not only shapes the events of her own tragedy, she does so seemingly knowing the Euripidean versions of those events.

Això també és cert per a la recreació de Josep A. Baixeras, en la qual, de totes les facetes de Medea, és justament la de dona poderosa que mou els fils de l'acció la que predomina. Amb aquesta finalitat, Baixeras en destaca la filiació divina, la seva natura immortal i la capa-

citat de predir el futur. Per altra banda, la fa ben conscient d'estar representant l'enèsima versió d'una tragèdia antiga. Així, per exemple, just abans de l'entrevista amb Creont, afirma: «Ja és tard. He de parlar amb Creont, ara. Ho porta escrit el guió de la meva pel·lícula» (BAIXERAS 2018: 438).

Una altra innovació remarcable de l'autor català és que la seva Medea no dubta gens a l'hora de cometre l'infanticidi. Juntament amb la injustícia flagrant de la qual ha estat objecte per part de Jàson, el turment que experimenta l'heroïna de les tragèdies clàssiques a l'hora d'atemptar contra la vida dels propis fills és clau per despertar la compassió del públic. Però en l'obra de Josep A. Baixeras es mostra implacable. Tampoc no es penedeix d'haver matat el germà i traït el pare, ni tan sols lamenta seriosament la seva condició d'apàtrida. És massa poderosa perquè res d'això li suposi un problema real. Sembla que s'hagi convertit en un dels déus capriciosos que Eurípides feia aparèixer en algunes de les seves tragèdies; déus que, deixant-se endur per les passions, arrosseguen amb ells els mortals que els surten al pas. En la recreació de Josep A. Baixeras, Jàson és l'heroi mortal que inconscientment comet l'error de creuar-se en el camí de la divina Medea.

De bell antuvi, l'autor català presenta un Jàson que ha heretat part de la prepotència amb què també el caracteritzaven els autors clàssics. És, a més, un faldiller reconegut. No obstant, com ja s'ha anticipat en el resum argumental de l'obra, el principal motiu per abandonar Medea no és només la bellesa de la jove Creüsa, ni l'ambició del poder reial, ni tan sols la por. En el moment que Medea insta Jàson a rebutjar l'oferta de matrimoni de Creont i el tempta amb la immortalitat, Jàson respon:

JÀSON: Aquest matí, quan has arribat a la cita, has vist a la vora del camí sota el sol d'estiu homes que treien aigua del pou? I havies vist, abans d'arribar, allà a la pedrera, uns altres que picaven?

MEDEA (*concisa, mirant-se'l de fit a fit*): Vols dir els esclaus.

JÀSON: Els esclaus...! Vull ser com ells. En tot, com ells.

MEDEA : Jàson vol ser com ells. Però se'n va amb el rei Creont i la seva puteta.

JÀSON: Jàson vol ser com ells en la mort. Perquè: els esclaus moren. I les princeses, també. (BAIXERAS 2018: 429-430)

Jàson ha comprès que el seu lloc no és al costat de la divinitat humana de Medea. Com en les versions clàssiques del mite, va servir-se de l'ajuda de la princesa de la Còlquida per assolir el seu objectiu, que en aquest cas no era robar el velló d'or per recuperar el tron de Iolcos, sinó per posar el trofeu al servei dels seus ideals polítics. Tanmateix, l'ajuda de Medea implicava entrar en la via cíclica i sense fi de la violència. Jàson, doncs, decideix abandonar Medea per posar-hi fi. Quan és acusat de desertor per Medea davant del Tribunal Popular que el jutja, Jàson afirma que la seva voluntat és «trencar aquest joc sinistre: esborrar d'una vegada el cercle tancat del crim, de la revenja i de la tortura; i això només es pot aconseguir parant de matar» (BAIXERAS 2018: 451).

Amb la deshumanització de Medea i la humanització de Jàson, que es presenta en tot moment molt més digne de compassió que no pas la seva despietada esposa, queda perfectament justificat el títol de l'obra de Josep A. Baixeras.

4.3. *Els elements formals*

A *Jàson*, el diàleg amb les fonts clàssiques que pressuposa tota recreació d'un mite clàssic es fa explícit mitjançant principalment el recurs a l'anacronisme i a la barreja del mite amb la història. La didascàlia inicial del primer acte n'és un exemple molt eloqüent:

Corint. Gineceu del Palau Reial, a l'Acrocorint. Posat travessar al centre de l'escena, un canapè neoclàssic. Davant, al terra d'entremig del moble i el prosceni, mig buida, una petita piscina, de forma de ronyó, també transversal. A l'extrem esquerre del bassiol, [...] l'*Hermes* de Praxíteles. Simètric, a l'extrem dret, una coberta vella i apedaçada d'automòbil. (BAIXERAS 2018: 407)

En una nota a peu de pàgina, l'autor convida a posar en relació aquesta coberta d'automòbil amb la *Roue de bicyclette* de Duchamp. Seguint aquesta tònica, tot al llarg de l'obra es passa sense solució de continuïtat d'un escenari mític a un de més o menys realista i històricament definit. Per altra banda, en aquesta escena inicial en què es

contraposa l'escultura de Praxíteles amb la capota d'automòbil a l'estil de Duchamp, s'hi pot llegir la voluntat d'apropar el mite a l'actualitat i l'actualitat al mite. Ja s'ha vist que l'aproximació del mite a la història més recent, i viceversa, era, de fet, una de les funcions de la tragèdia àtica. Ara bé, en l'antiguitat aquest procés es duia a terme de manera més subtil i sense cercar l'efecte grotesc que es produeix a *Jàson*.

Aquest efecte grotesc, que mata el somriure del lector abans no acabi de formar-se als llavis, a més d'aconseguir-se per mitjà de la barreja de referències culturals, és fruit també d'un joc de forts contrastos pel que fa als registres emprats a l'obra. Així, el diàleg còmic ple de dobles sentits que predomina al llarg del text alterna, en ocasions puntuals, amb diàlegs i parlaments de gran solemnitat. De manera semblant, abunden els desajusts entre la lleugeresa de les rèpliques dels personatges i la gravetat de la realitat a què fan referència.

5. CONCLUSIONS

Allunyant-se de la major part dels temes llegats per la tradició,¹⁵ al quals, tanmateix, no deixa de fer referència, *Jàson* reprèn el mite antic per tractar principalment la qüestió de la violència i la perversió dels ideals. Aquest tema es fa evident en el parlament que pronuncia Jàson just després de les execucions de Creont i Creüsa, i de l'assassinat dels seus propis fills a mans de Medea:

JÀSON (*abraça els cadàvers dels seus fills, plorant, en acabat mostra la roba i les mans ensangonades als milicians, que se'l miren sense entendre res*): [...] No n'heu sabut. Solament sang i mort. I la sang i la mort no us serveixen... La vida sí que us servia, i això no us ho van dir. La vida és el sí. La sang vessada és el no-res. La sang és el no. (*Solemne, encara, als milicians, ara assenyalant el cadàver de Creont.*) Tornarà. Molt a prop, els seus amics ja s'aparellen, no els

15. Sobre l'evolució temàtica que ha experimentat el mite de Medea i Jàson al llarg del temps hi ha una riquíssima bibliografia. Vegeu, per exemple, CLAUSS I JOHNSTON (1998), HALL *et al.* (2000) o LÓPEZ I POCIÑA (2002).

sentiu? (*Se sent engegar el motor del carro blindat.*) Esperen la tanda llur. I quan els toqui, us estimareu més no haver nascut. El torn d'ells serà terrible! (BAIXERAS 2018: 454)

D'aquesta manera, el destí de Jàson, que és destruït per la mateixa espiral de violència que abans l'havia beneficiat, es projecta cap al futur i es fa extensiu als qui ara poden considerar-se guanyadors. Així, l'abast de l'obra no s'escapa pas amb la referència a la guerra civil o al cas del tres per cent, sinó que gràcies al tractament que rep el mite pel que fa als aspectes argumental i formal s'aconsegueix que la realitat històricament definida s'universalitzi.

A aquesta actualització de la funció universalitzadora del mite tràgic que aconseguix Josep A. Baixeras, cal sumar-hi el fet que els seu protagonista, Jàson, compleix amb la prescripció aristotèlica de ser «un home de tal mena que, no distingint-se ni per la virtut ni per la justícia, passi a l'infortuni, no per maldat o vilesa, sinó per haver comès una falta» (ARISTÒTIL [1946] 2012: 17).¹⁶ Jàson és l'heroi que de cop i volta esdevé conscient de l'error que ha comès i, mentre intenta posar-hi remei, no aconseguix altra cosa que agreujar-lo. Es tracta d'un error inevitable, perquè conèixer les conseqüències que a la llarga tindran els propis actes supera les capacitats de la condició humana.

Per tot plegat, i en funció de la definició del gènere tràgic que s'ha exposat a l'inici d'aquest treball, es pot concloure que *Jàson* és un text digne de l'apel·latiu de tragèdia.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARISTÒTIL ([1946] 2012): Aristòtil, *Poètica*, trad. Josep Farran i Mayoral, rev. i corr. Josep Vergés, Barcelona: Editorial Alpha.
- BAIXERAS (2018): Josep A. Baixeras, *Jàson*, dins *Obra completa. Teatre original. Traduccions teatrals*, vol. 4, Valls: Cossetània Edicions, ps. 403-459.
- BOWRA (1944): Cecil Maurice Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford: Clarendon.

16. «ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά» (1453a).

- BURIAN (1997): Peter Burian, «Myth into Muthos: the Shaping of Tragic Plot», dins: Patricia Elisabeth Easterling, ed.: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, ps. 178-208.
- CARTLEDGE (1997): Paul Cartledge, «Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life», dins: Patricia Elisabeth Easterling, ed.: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, ps. 3-36.
- CHAUCER (1990): Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, dins: *The Complete Works*, Oxford: Clarendon. També disponible en línia a: <<https://www.gutenberg.org/files/22120/22120-h/22120-h.htm>> [Consulta: 15-7-2021].
- CLAUSS I JOHNSTON (1998): James J. Clauss i Sarah Iles Johnston, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton: Princeton University Press.
- CODINA (2011): Josep A. Codina, «Les meravelloses traduccions mal aprofitades de Josep Anton Baixeras», dins Montserrat Palau *et al.*: *Josep Anton Baixeras, literatura i acció cívica*, Benicarló: Onada Edicions, ps. 93-98.
- GARCÍA (1999): Carlos García Gual, «Sobre la interpretació literaria de mites grecs: ironia e inversió del sentit», dins: Darío Villanueva, Antonio Monegal i Enric Bou, ed., *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid: Castalia, ps. 183-194.
- GARCÍA (2002): Carlos García Gual, «El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria», dins: Aurora López i Andrés Pociña, ed.: *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Universidad de Granada, ps. 29-48.
- GOETHE (2018): Johann Wolfgang Goethe, *Egmont*, dins: Josep A. Baixeras, *Obra completa. Teatre original. Traduccions teatrals*, vol. 4, Valls: Cossetània Edicions, ps. 611-708.
- HALL *et al.* (2000): Edith Hall, Fiona Macintosh i Oliver Taplin, *Medea in Performance, 1500-2000*, Oxford: Clarendon.
- JANÉ (2018): Jordi Jané, «Les traduccions de Josep A. Baixeras», dins: Josep A. Baixeras, *Obra completa. La narrativa breu*, vol. 4, Valls: Cossetània Edicions, ps. 463-469.
- KASSEL (1966): Rudolf Kassel, *Aristotle's Ars Poetica*, Oxford: Clarendon Press.
- LESKY (2001 [1966]): Albin Lesky, *Tragedia griega*, pres. Jaume Pòrtulas, trad. Juan Godó Costa, rev. Montserrat Camps, Barcelona: Acontilado.
- LÓPEZ I POCIÑA (2002): Aurora López i Andrés Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Universidad de Granada.

- MACINTOSH (2000): Fiona Macintosh, «Introduction: The Performer in Performance», dins: Hall *et al.* 2000: 1-31.
- MALGRAT (2010): Lourdes Malgrat, «Josep A. Baixeras: la narrativa del refinament», dins: Josep A. Baixeras, *Obra completa. La narrativa breu*, vol. 1, Valls: Cossetània Edicions, ps. 13-46.
- PEIPER I RICHTER (1921). Rudolf Peiper i Gustav Richter, *L. Annaeus Seneca. Tragoediae*, Leipzig: Teubner.
- PÒRTULAS (2001): Jaume Pòrtulas, «Presentación», dins: Lesky 2001: 47-55.
- RIBA (1951): Carles Riba, «Introducció», dins: Sòfocles, *Tragèdies*, vol. 1, Barcelona: Editorial Alpha, ps. 7-40.
- ROIG (1981): Francesc Roig, «Josep Anton Baixeras. Una veu entre dos silencis», *Treballs de la Secció de Filologia i Història Literària*, 2, Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV - Diputació Provincial de Tarragona, ps. 143-172.
- ROMILLY (2019): Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega*, trad. Jordi Terré, Madrid: Editorial Gredos.
- SANTAMARIA (2011): Núria Santamaria, «Modalitats i modulacions humorístiques del teatre de Josep Anton Baixeras», dins: Montserrat Palau *et al.*: *Josep Anton Baixeras, literatura i acció cívica*, Benicarló: Onada Edicions, ps. 111-128.
- SÈNECA (2013): Luci Anneu Sèneca, *Medea*, intr., trad. i notes Mercè Otero Vidal, Barcelona: RBA - La Magrana.
- STEINER (2011): George Steiner, *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Madrid: Siruela.
- VERNANT I VIDAL-NAQUET (1989): Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. Mauro Armíño, rev. Antonio Piñero, Madrid: Taurus.
- WALLACE (2007): Jennifer Wallace, *The Cambridge Introduction to Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ZIMMERMANN (2012): Bernard Zimmermann, *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, trad. José Antonio Padilla Villate, rev. tècnica Carlos García Gual, Madrid: Siglo XXI.