



DE PUIXKIN A MAIAKOVSKI

Malgrat la seva grandesa, el *Boris Gudonov* de Puixkin no és tampoc una tragèdia. No és tampoc el problema de la llibertat allò que hi és escatit, sinó el de la lluita interessada pel poder. Les dues forces que s'hi contraposen—personificades en els dos rivals, Boris i Gregori—no duen aquella càrrega d'absolut que caracteritza les forces tràgiques en lluita. Boris deu el poder a un homicidi; Gregori, a la impostura; Xiulski el deurà a l'astúcia. El xoc entre aquests personatges, moguts per motius bastaijos, no és d'altura tràgica en cap moment, bé que sigui, molt sovint, d'una alta qualitat dramàtica. Àdhuc suposant que Puixkin hagi volgut mostrar als ulls del poble el seu engegament i la manera com és burlat pels seus governants, el poble, que en aquest cas seria l'element a contraposar als anteriors, tampoc no actua com a força tràgica, primerament perquè és passiu, i en segon lloc perquè és víctima de la seva pròpia volubilitat. Però potser és simplement tot això que Puixkin pretenia d'oferir com a mirall al poble rus.

L'únic exemple de tragèdia autèntica que hem sabut trobar en la literatura dramàtica russa és el *Pugatxev* d'Essenin. I, una vegada més, la relació interna, en aquest cas minuciosament reveladora, entre tragèdia i llibertat, se'ns fa palesa en aquesta obra.

L'anomenada Revolució Desembrista no fou sinó una revolta aplacada, com *Boris Gudonov*, que correspon psicològicament a aquest moment històric, no és pas una tragèdia, sinó el drama de la revolta. Hi ha una semblança aparent entre l'argument de *Boris Gudonov* i el de *Pugatxev*; però aquesta semblança, que és intencionada, no fa sinó subratllar el que aquestes dues obres tenen de dissemblant. Calcant l'esquema de la seva tragèdia sobre l'esquema popular del *Boris Gudonov*, Essenin ha volgut subratllar-ne la diferència. Boris Gudonov o, més exactament, el Gregori que es revolta contra Boris Gudonov, és un impostor, un frare escàpol que es fa passar pel fill mort d'Ivan el Terrible per conquerir el poder, per pura ambició personal, sense que hi hagi, darrere la seva ambició, cap mòbil de més altura. Pugatxev, en canvi, s'identifica, per amor al poble, amb l'ombra de Pere el Gran, al moment en què comença a circular la llegenda que aquest ha ressuscitat i que va errant a través de Rússia per venjar-se de Caterina. Un fragment del monòleg que decideix Gregori a l'aventura i un moment del monòleg que decideix Pugatxev a l'acció ens aclariran aquesta disparitat fonamental. Escoltem, d'antuvi, Gregori:

Quin enuig! Quina tristesa! Les hores i els dies s'escolen monòtons i sempre iguals. No es veuen sinó hàbits negres, i no se sent cap altre soroll que el de les campanes. No queda més remei que passejar-se tot badallant o anarse'n a jere quan no se sap què fer. Les nits passen sense que pugui aclucar els ulls, i, quan ve la son, somnis espessos em turmenten l'ànima. Hom acaba per sentir-se feliç escoltant el soroll de les campanes i essent despertat amb un cop de bastó... No, no ho suportaré més: no tindria forces... Saltaré el mur i fugiré... El món és gran... Els quatre punts de l'horitzó seran la meua ruta.

És molt difícil, després d'aquest plantejament, que hi hagi tragèdia. És tràgic, en canvi, el plantejament de l'acció d'Emilià Pugatxev:

Heu de saber que entrar en un nom mort
És com entrar

en una tomba pudent.
Em fa mal, em fa mal d'ésser Pere,
tenint el cor i la sang d'Emilià.

Però Gregori obté el poder i triomfa, mentre que Pugatxev és vençut. Així, quan el primer serà, al seu torn, vençut per Xuilski, tampoc no hi haurà tragèdia; en canvi, en el cas de Pugatxev, aquesta és clara, car ell s'ha identificat amb Pere el Gran per amor al poble, i és abandonat al moment en què hom comença a dubtar sobre el resultat de la batalla i és lliurat pels seus per obtenir, amb aquesta traïció, el perdó de Caterina. *Pugatxev* és la tragèdia de la solitud del revolucionari, com ho és *Prometeu encadenat*, com ho és *Mariana Pineda*.

En afirmar que la tragèdia és minuciosament reveladora de la relació que existeix entre la llibertat i un individu o un poble, pensàvem especialment en *Pugatxev*, i heus ací per què. *Pugatxev* és una obra de teatre, en tant que construcció dramàtica pròpiament dita, seria més aviat una obra primitiva. *Pugatxev* és una obra de teatre naixent. El diàleg, que sembla ésser la condició essencial d'aquesta llibertat reflectida en el teatre, hi és també en un estat primitiu o, almenys, tendre i delicat com un infant que cal protegir i preservar perquè pugui créixer i enfortir-se. En la tragèdia grega, nascuda també, a través del cor, de la poesia, el diàleg esdevé un veritable requisitori. La solidesa de cadascuna de les parts dialogants, l'aprofundiment del problema i el plantejament dialèctic de la situació ens indiquen que la llibertat, o les condicions per a fonamentar-la, eren arribades, a Gràcia, a una quasi perfecta maduresa. El que de poemàtic té encara el *Pugatxev* d'Essenin sembla indicar-nos, doncs, que les condicions de la llibertat, tal com les conegué el seu autor, es compleixen, sí, però en un estat de fragilitat extrema. La llibertat que sembla anunciar-nos el *Pugatxev* d'Essenin és una llibertat nounada. El diàleg no ha pres possessió plena de l'escena. El problema hi és ben plantejat i ben resolt, però tan fugaçment, que sembla esmunyir-se'ns d'entre les mans. I quan Maiakovski escriu l'obra que porta el seu nom, *Vladimir Maiakovski*, i que ell anomena tragèdia, no escriu ja una tragèdia, sinó la impossibilitat d'escriure-la. *Vladimir Maiakovski*, que és una obra més poemàtica que no *Pugatxev*, és un col·lapse de tragèdia, perquè hi manca aquella condició indispensable a tota obra dramàtica, que és la capacitat d'objectivació. Hi manca tant, i el seu autor n'és tan conscient, que no li queda altre remei que subjectivar-la, posant-se ell mateix en escena, monologant estranyament, enmig d'un món esdevingut hostil o estrany. La tragèdia de Maiakovski és la de no haver pogut escriure una tragèdia, és la d'haver-se-li ofegat el crit a la gorja, car, si la tragèdia hagués vingut, potser no hi hauria hagut suïcidi. La tragèdia *Vladimir Maiakovski* sembla ésser el final d'una cosa, d'aquella mateixa cosa de la qual el *Pugatxev* d'Essenin sembla ésser el començament.

Després, anys més tard, apareixerà *La tragèdia optimista* de Vitxnevski, títol que es destrueix ell mateix, puix que la tragèdia, com hem vist, és sempre, en el fons, optimista. *La tragèdia optimista* és, vista així, una negació de la tragèdia i de les seves qualitats específiques, i delatària, més aviat, un pessimisme latent. (Observem, de passada, que es tracta de teatre dirigit, i que aquest final feliç que el seu títol mateix anuncia coincideix amb la concepció de final feliç—el *happy end*— del cinema nord-americà. No sembla, poc com en coneixem, que el teatre d'aquest país hagi donat tampoc cap tragèdia, car no solament certs temes, com el de *L'emperador Jones* d'O'Neill, que ho podrien ésser—que ho haurien d'ésser—no ho són, sinó

que fins i tot certs temes originàriament tràgics, com l'*Electra* del mateix O'Neill, es converteixen en dramàtics.)

La tragèdia no és, en conclusió, el regne de la fatalitat, ni el de la llibertat tampoc, sinó, com ara se'ns precisa, el de la *possibilitat humana de mesurar-se en llibertat*.

Haurem de deplorar sempre que els dos *Prometeus* que seguien el *Prometeu encadenat* d'Èsquil i que formaven trilogia amb ell s'hagin perdut, perquè sens dubte el problema de la llibertat hi era escatit en forma excepcional, puix que hi és plantejat en forma excepcional. Com ja ho hem insinuat, allò que fa la característica dels herois tràgics és la plena consciència del propi sacrifici i la plena acceptació d'aquest. «Volent, volent he errat, no ho negaré: per socórrer els mortals jo mateix m'he cercat sofrències», diu Prometeu. I Antígona, en *Set contra Tebes*: «Així, pren la teva part en els seus mals, ànima meva, voluntàriament per a qui ja és sense voluntat, vivent per a qui ja és mort, amb un coratge de germana». Tomàs Becket, en *Assassinat a la catedral* (Anouilh fa d'aquesta tragèdia d'Eliot un drama), sense fer res per provocar ni precipitar l'acció, però pressentint els esdeveniments i acceptant-los, pressentint el seu martiri i acceptant-lo, sense provocar-lo ni buscar-lo, diu als seus feligresos: «...estimats, crec que no predicaré mai més per a vosaltres, i és possible que aviat tingueu un altre màrtir». El fragment que hem citat del *Pugatxeu* d'Essenin prova la perfecta coneixença, per part d'aquest, de l'acte que es disposa a accomplir. Perlimplín, en l'obra de Lorca que porta aquest nom, diu a Belisa: «Como soy un viejo, quiero sacrificarme por ti... Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes». Shakespeare, en el seu testament, *La Tempestat*, sembla donar-nos la mateixa resposta que Èsquil. Ariel serveix, com els homes de la nostra generació hem après de Carles Riba, per a conquerir la llibertat.

Aquestes reflexions, com el lector mitjanament sensible haurà pogut observar, no són gens apriorístiques, sinó nascudes espontàniament i després de constatar, en un quadre sinòptic, aquest fet elemental: que les dues més grans escoles de tragèdia que coneixem coincideixen amb les dues més grans democràcies que ha conegut l'Occident: Atenes i Anglaterra.

El mètode que, a partir d'aquesta petita, aparentment insignificant descoberta, hem seguit per a continuar la nostra exploració, no ha estat mai el de buscar quines eren les més grans democràcies per a descobrir quines eren les més grans tragèdies—cosa que, com hem dit, hauria estat obrar apriorísticament—, sinó al contrari: llegir, i buscar innocentment, a través de la lectura, quines són les millors tragèdies per a saber on hi ha hagut un autèntic sentiment de llibertat. Aquest, com he vist, suposa una grandesa no corrent, puix que la llibertat és la victòria per als altres. No basta, per tant, per a engendrar una tragèdia, que hom senti l'opressió, la tirania i el desig de desempallegar-se'n. En aquest sentiment, perfectament lícit, pot haver-hi egoisme. Sembla que l'heroi tràgic hagi d'ésser primordialment altruista. D'aquí la seva excepció, perquè molt sovint la llibertat dels altres suposa el propi esfondrament.

Sigui com sigui, aquest mètode, per a aquell qui vulgui aprofundir el problema, em sembla interessant àdhuc des del punt de vista sociològic, perquè, procedint com hem dit, sense precipitacions, sense prevencions ni premeditacions, interrogant pacientment l'obra tràgica i tornant a aquesta en el moment del dubte, relacionant-la amb l'autor, el país i l'època en què

ha estat engendrada, ens pot arribar a donar, d'una manera minuciosa, una mena de diagnòstic sobre l'estat de salut d'un poble des del punt de vista de la llibertat.

Car el problema sembla reduir-se a aquest esquema: o bé considerem una obra d'art—l'aparició d'un artista i d'una obra d'art—com un fruit perfectament atzarós, cosa que em sembla difícil de defensar, o bé hem de creure que llur aparició obeeix certes lleis recòndites, que respon a un cert nombre de condicions bastant precises. I aleshores hi cap preguntar-se: ¿com s'explica l'aparició d'un tràgic? I ¿per què n'hi ha tan pocs al llarg de la història de la humanitat? ¿Seria, el sentiment de llibertat—l'autèntic sentiment de llibertat, que sembla implicar sempre el de l'amor, «Yo soy la libertad porque el amor lo quiso», diu la Mariana Pineda de García Lorca—, un sentiment tan rar i tan excepcional en l'espècie humana, com sembla demostrar-ho l'anàlisi que hem fet de les comptades tragèdies que posseïm?

Car, una vegada més, aquest sentiment de la llibertat que la tragèdia ens il·lustra, el que té d'interessant és, justament, la seva aparició imprevista—i imprevisible. Sembla com si, en haver de passar per la prova de foc de la tragèdia, quedin automàticament eliminades les declaracions grandiloqüents, el fals proselitisme i la demagògia. La tragèdia resulta, vista així, un testimoniatge, una prova.

¿Quants pobles, quants homes, resisteixen aquesta prova? La pregunta esdevé aclaparant, si ens la posem d'una manera més directa: ¿quantes tragèdies posseeix Catalunya? ¿Quantes obres, que mereixin el nom de tragèdia, podem exhibir a la faç del món?

