
Riba sobre la poesia tràgica dels grecs

per *Jaume Pòrtulas*

«Viele versuchen umsonst, das Freudigste freudig zu sagen.
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.»
HÖLDERLIN, 'Sophokles'¹

1

Entre el ric cabal de documentació que ha aplegat Jaume Medina en la seva extensa biografia de Carles Riba,² convindria potser que no passés desapercebut l'Apèndix III (vol. II, ps. 233-265), sobre «La Traducció dels Tràgics grecs» —un document que encara no ha rebut l'atenció que, al meu entendre almenys, es mereix. Medina hi recull tota una sèrie de materials: al·lusions als progressos en la tasca de traducció, que Riba comunicava als seus corresponents, en particular a Paul Mazon, Joan Gili i Paulina Crusat; una útil cronologia del procés de les traduccions (sobretot de les de Sòfocles i Eurípidés en vers), manllevada als manuscrits del poeta; sol·licituds als amics de fora de llibres que li feien falta desesperadament;³ recensions (habitualment entusiastes) suscitades pels textos en ésser publicats; algunes notícies pe-

1. «Molts han provat en va de dir el més joiós en la joia / Ara a l'últim aquí se'm manifesta en el dol.» (tr. C. Riba).

2. J. MEDINA, *Carles Riba (1893-1959)*, 2 vols. (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989). La correspondència de Riba es pot consultar còmodament gràcies als tres gruixuts volums editats per Carles-Jordi GUARDIOLA, *Cartes de Carles Riba*, I (1910-1938), II (1939-1952) i III (1953-1959) (Barcelona, Edicions de la Magrana, 1990, 1991 i 1993, respectivament). A partir d'ara, en citar una carta, indicaré el número que porta en aquesta edició de referència.

3. El 23 de novembre de 1948, per exemple, escrivia a J. Triadú: «Tinc el Sòfocles de Pearson; quin favor m'han fet entre V. i ell!...» (GUARDIOLA II, n. 428; citada per MEDINA II, p. 240). Hom pot valorar aquesta precarietat desoladora de mitjans si es té en compte que l'edició de Pearson als Oxford Classical Texts era canònica des del 1924. En una altra carta (GUARDIOLA II, n. 493; citada també per MEDINA II, p. 242), confessa el seu neguit per no tenir a l'abast, a la FBM, l'Eurípidés complet de la Loeb —una col·lecció americana quasibé de butxaca que és probablement la més difosa al món.

riodístiques escadusseres de representacions i lectures en públic, sobretot al llarg dels anys trenta i del darrer període de la vida de Riba; i allò que bàsicament ens interessa aquí: uns esborranys força críptics que Riba emprà per a algunes lectures públiques, en particular sobre l'*Antígona*, i per a tota una visió de conjunt del drama antic.

La bibliografia en català sobre la poesia tràgica dels grecs és encara una cosa molt minsa, pràcticament inexistent: amb prou feines cal recalcar-ho; però precisament aquesta és una de les raons —una més!— per a concedir als apunts ribians una atenció reposada. Per a ésser sincer, el fet que aquesta tasca no hagi estat encara portada a terme no em sembla, gens ni mica, de bon averany per a la salut intel·lectual col·lectiva, atès el paper central de la figura de Riba en la cultura catalana del segle XX. També és veritat, però, que l'estil forçosament telegràfic i l'allusivitat d'aquestes ràpides anotacions obliguen a tirar a endevinar a cada pas, i això no conviда gaire a endinsar-s'hi.⁴

2

He oplat per comentar en primer lloc el més recent d'aquests textos, per la bona raó que és el més ambiciós i el de caràcter més general: potser així la meua exposició guanyarà en coherència. Resulta, doncs, que el 10 de març de 1956, a les 10'30 de la nit, Riba dissertà a Clam (una societat cultural installada al 222 del carrer de Casanova) amb uns «Comentaris sobre la Tragèdia grega», seguits de la lectura de passatges de l'*Agamèmon*, l'*Antígona* i la *Medea*. El que em colpeix abans que altra cosa és l'abast —i la durada— extraordinaris que, a jutjar pel resum, hagué de tenir aquella sessió. Va començar amb una presentació, no pas tan breu, de Rafael Tasis i Marca, titulada «Carles Riba, poeta i humanista», que Medina transcriu íntegrament (II, ps. 252-255). Però a continuació, Riba s'engegà, segons els apunts, amb el que semblaria un curs complet sobre el teatre antic (tràgic i còmic, grec i llatí): Orígens de la tragèdia, amb discussió d'un text fonamental d'Heròdot sobre Clístenes de Sicíó;⁵ interpretació —prou opinable— de l'antic proverbi «Res per a Dionís»; evolució i decadència del drama satíric; presència i sentit dels boc (tragoi) en el nom de la tragèdia. Tot seguit continuà amb les característiques de la representació i la descripció dels edificis (orquestra, escena, decorats, màquines: Riba remet explícitament al tractament, llavors canònic, de Dörpfeld); a continuació, parlà dels actors, cors i coreutes, màscares, vestits, funció del poeta i de l'arcont, festivals en el marc dels quals tenia lloc la representació (amb dades sobre les Dionísies rurals, les Lenees i les «Dionisíiques»⁶ urbanes). Després venia una anàlisi de la funció del Cor, seguida dels problemes de la interacció entre actors i Cor i un apunt sobre el gènere ditiràmbic. Estudi de les múltiples tasques del poeta; aprofundiment sobre Dionís i el seu culte; organització dels concursos; sentit col·lectiu, «polític» —en la dimensió grega del mot— de la festa: «Teatre, lloc sagrat; els delictes a dins = sacrilegi; executants, persones sagrades / L'art dramàtic esdevé de mica en mica una festa per a la joia dels humans; sempre el seu origen religiós, en una ciutat lliu-

4. Enllestit aquest treball, Carles Miralles em fa a mans un extret seu, titulat *Riba sobre els grecs*, de les *Actes del II Simposi Carles Riba* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995), ps. 7-22.

5. En el paper que acabo de citar, C. Miralles apunta (p. 20, n. 43), amb molta cautela: «Riba interpreta el lloc d'Heròdot força més enllà d'una traducció neutra.»

6. Riba es mostra vacil·lant en algunes transcripcions; en general, he mirat de regularitzar-les tàcitament.

re, igual, on només els déus eren els primers: històries dels herois / històries pròximes on Atenes veu els seus orígens sagrats.» Tot seguit, notícies sobre la representació: «bancs plens / multitud exuberant / tumultuosa (Aplaudiments, crits, etc.) [...] es menja, es beu, de vegades el coreuta paga». Al mig de l'orquestra, l'estàtua del déu; abans de començar, un seguit de cerimònies d'exaltació de la puixança d'Atenes.

En alguns moments, fa la sensació que Riba resol de manera un xic expeditiva, peremptòria, qüestions que han estat (i són encara) debatudíssimes; llavors és quan revela millor quina idea es feia del tràgic com a literatura. Així, dubto força que tots els especialistes es possessin d'acord sobre aquesta caracterització tallant: «*Gènere sense concessió a la plebs*.⁷ Refinat, de vegades. Obscur d'elocució / d'intenció. S'entén el mínim necessari per a la bellesa plàstica de les escenes [...] simplicitat de la línia / expressivitat de la representació...» Després, Riba exposa tècnicament les parts de la tragèdia, el mecanisme de les votacions del concurs, quelcom sobre els premis, i dibuixa sumàriament (amb anècdotes) l'evolució que menà de la primacia de l'autor a la dels actors.

Però és el que ve tot seguit allò que sens dubte havia d'interessar més a un públic, diguem-ne, normal: una ràpida caracterització dels tres grans tràgics. A propòsit d'Èsquil, Riba reitera bàsicament les opinions que havia exposat sovint als pròlegs de la FBM; en tot cas, resulta curiós —i relativament original— l'èmfasi en l'afrontament entre la vella religiositat eleusínia i l'impuls reformador de Delfos. Alguns punts de vista («la raó canvia de lloc»: fórmula bàsicament manllevada a Paul Mazon; «un públic encara no habituat a la discussió d'idees abstractes») em semblen objectables; en canvi, la discussió dels «símbols i imatges sistemàtiques»,⁸ en llavis d'un poeta del tremp de Riba, havia de resultar, per poc que s'hi deturés, fascinatoria. La presentació de Sòfocles, curiosament (i estranya, perquè sempre fou el seu tràgic predilecte) és la més breu i convencional. Sobre Eurípides, haurem de tornar-hi (*vide infra*, ps. 33-35): com que amb prou feines tenim textos *teòrics* de Riba sobre aquest poeta, les breus, sumàries remarques que trobem aquí ens resulten precioses, en la mesura que revelen una mica quina idea es feia del tercer dels grans tràgics.

Tanmateix, aquestes anotacions continuen encara, extensament: la comèdia àtica, des dels seus orígens en la farsa dòrica i els insults rituals des de sota el pont del Cefís, al pas de la comitiva eleusínia;⁹ excurs sobre les cerimònies d'arrel pagesa per a desvetllar la fecunditat, la fertilitat de la terra; un resum extens de les *Aus* aristofanesques, comparades «a una revista, més que a una comèdia d'intriga». Les remarques sobre «els déus, primer adorats sota forma d'animals» són molt d'època: no era insòlit que hom cerqués de rastrejar (amb poc fonament) supervivències totèmiques en el rerefons de la comèdia àtica. A continuació, ve un repàs de les obres d'Aristòfanes, una per una —amb una acotació tallant i que ens deixa meditatiu, quan pensem que per aquesta època Riba havia assolit un mestratge absolut en els quefers de la traducció: «Intraduïble —tot és sempre inesperat en el llenguatge.»¹⁰

7. Sóc jo qui subratlla.

8. El brau dins la xarxa de l'*Agamèmon*; el drac serpentí de les *Coèfores*; la canilla de les Erínies a l'encalç, a les *Eumènides*...

9. El mot que Medina no arriba a llegir i deixa en blanc, no fóra *γεφυρισμοί*—el terme tècnic que designa aquestes befes rituals? Potser també ens podríem arriscar a suggerir, per a la llacuna següent, on Riba parla de les noies del santuari d'Àrtemis Braurònia, el mot *ἄρκτοι*, que és com se les anomenava.

10. En aquest punt, no em sabria estar d'un fàcil sarcasme: quan per fi Aristòfanes fou anostrat a la FBM, no ho va ésser per obra d'algué, com Riba, ben conscient de les enormes dificultats de la tasca, sinó a partir, precisament, de la més pregonera de les inconsciències...

El text continua descrivint la Comèdia Nova (amb una allusió a la descoberta, el 1907, del papir de l'*Arbitratge*), i cita algunes de les màximes de Menandre més tradicionals i conegudes. Tot seguit, salta a Roma, passant pels Etruscs, i a l'*Italum acetum* (emprant l'expressió horaciana) del temperament llatí. Vénen, en ràpida successió, les Festes Lupercals, els Arvals, els Salis, la *Fescennina iocatio* i la sàtira. La contraposició entre «el caràcter llatí: massa positiu i realista» i la sobtada influència grega (a partir de la conquesta de Tarent el 272 a. C.) és presentada en termes força convencionals; però, realment, no sabria dir si llavors ja ho eren tant com ara. En tot cas, Riba caracteritza el teatre llatí amb coneixement de causa, però amb una certa antipatia, no gens dissimulada: «El teatre n'hauria pogut néixer [*de certs misteris amb procediments espectaculars*] / Però a Roma, religió sotmesa a l'autoritat civil: entre l'home i els déus cap relació directa, cap lligam sensible (com a Grècia) [...] Els models grecs... no fecunden el geni llatí, l'ofeguen [...] A Roma, cap fe col·lectiva / ardor cívic que les sostingués, com a Atenes.» Tot seguit, s'entreté a parlar de les finalitats polítiques, de vegades demagògiques, del teatre llatí: «objecte de distracció, sense lligams»; del menyspreu que colpia la gent del teatre i tot allò que s'hi relacionava: «els ciutadans lliures exclosos de l'escena (professionals, *bistriones* menyspreats); l'empresari (*dominus gregis*), titllat d'infàmia legal, fa, per negoci, el paper del coreg!» També alludeix a les atellanes i al mim («cada vegada més llicencios»). Clar que pot arribar a sorgir un Terenci «delicat, erudit, to literari... que allunya la turba del teatre». Les notícies sobre edificis i *attrezzo*, tanmateix, devien ésser força informatives; Riba subratlla, sobretot, l'espectacularitat, la riquesa imponent, l'opulència «de nou ric». Enmig d'aquesta universal foscor, brilla —per a ésser llegit, no representat!— el teatre de Sèneca («obres només escrites, brillants, precioses»). La conferència es clou amb aquestes paraules: «Gust per altres espectacles, mim, pantomima, mimodrama, que no són pas l'honra de l'antiga Roma. / Quan l'Imperi esdevingué cristià, tot era tan degenerat, a penes calgué l'anatema dels Pares de l'Església per fer-ho desaparèixer. Però en restà una llavor, que, després de les invasions bàrbares, la mateixa Església va fer germinar.»

3

Aquests apunts quasi telegràfics van acompanyats d'indicis sobre com Riba entenia desenvolupar cada punt concret; així, per exemple, a propòsit del *κῶμος* o del paper del corega, s'insinuen un munt de detalls; i hi ha allusions a escenes de diverses tragèdies. No em cap al cap, honestament, com s'ho enginyà Riba per encabir aquest devessall d'informació en una xerrada d'un parell d'hores, sobretot si a continuació venia una lectura de passatges diversos; potser ho escurçà tot dràsticament. Llavors, l'abast d'aquest paper fóra, més aviat, un altre: sintetitzar, per a ús personal, moltes hores de freqüentació dels textos i fixar les línies majors d'una mena d'introducció al teatre antic. Excepte pel que fa al problema de l'origen de la tragèdia (*vide infra*), l'orientació és més aviat tradicional; probablement, Riba coneixia, més o menys bé, l'*Einleitung* de Wilamowitz, i sens dubte admirava pregonament la *Psychè* d'Erwin Rohde.¹¹ Per altra banda, l'articulació del conjunt recorda tant la de Mar-

11. D'aquesta influència en resten força vestigis en la producció ribiana, fins al punt que potser reclamaria una investigació a part. De moment, basti recordar que, com Medina 1989 I: 415 insinua, la *Psychè* constitueix una de les fonts de la imatgeria òrfica de l'*Elegia* X. Riba certament en feia servir la traducció francesa de A. Reymond (París 1928²). Altrament, fa poc que el mateix J. Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»* (Barcelona 1995), ps. 136-137, ha pre-

garete Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, que em costa de sostreure'm a la suggestió que Riba s'hi inspirà directament.¹² Però, com acabo d'apuntar, allò que m'ha semblat més arriscat i compromès són els seus punts de vista sobre la debatidíssima qüestió dels inicis del fenomen tràgic.

Riba afirma en termes força taxatius que la tragèdia procedeix de la *màgia animista*, la qual ensorra les seves arrels en un pretèrit reculadíssim. Esquemàticament, anota: «els morts són més forts / apaivagar-los amb respecte / obeir-los, divertir-los: danses on el desaparegut trobi la seva vida / goigs, penes, glòria / chor d'on surt el teatre.» Aquesta exegesi devia ésser il·lustrada —si no interpretem malament els apunts— amb una comparació (que, de fet, és tradicional) entre l'evocació dels morts per mitjà de les libacions d'Ulisses, a l'*Odíssea*, i l'evocació —amb danses i músiques rituals— de l'ombra de Darios en els *Perses* d'Èsquil. Riba descriu breument («per a aquests sacrificis: sovint closos circulars») quelcom que sembla ésser la *θυμέλη* —un monument rodó per als cultes funeraris i infernals, que, en la seva època (i encara avui, per part d'alguns autors) era considerat com un desenvolupament de la fossa sacrificial— i evoca de passada certs sacrificis humans («encara en època històrica, per purificar una ciutat d'un crim / impietat etc., hom recorria a una execució. Cf. danses dels salvatges. Record mai no perdut a Grècia. Creta—Kazantzakis»). El més singular de tot és la comparació —aquesta sí que no gens tradicional!— amb la mitologia japonesa d'Amaterasu i Ame-no-Uzume. O sigui que Riba es manifestava com un adepte més o menys convençut de l'escola que cercava l'origen de la tragèdia en una evolució molt peculiar, a partir de certs cultes funeraris en honor dels difunts heroics; i que malda, alhora, per reblar aquesta perspectiva amb una comparació amb el folklore de la Grècia moderna. Aquesta escola (que avui dia no gaudeix pas d'un crèdit particular) es vincula sobretot al nom de William Ridgeway, un autor que em sembla segur que Riba coneixia.¹³

Si la relació massa estreta que el nostre text probablement establia entre els orígens de la tragèdia i el culte heroic sembla avui una mica *démodée*, en canvi, l'interès pels rituals sacrificials entronca perfectament amb una de les línies d'investigació més fecundes d'aquests darrers anys. En efecte, hom ha vist una de les arrels més pregones del fet tràgic precisament en els sentiments d'angoixa i de culpa que suscita el sacrifici cruent.¹⁴ També l'interès renovat per la *θυμέλη* es deixa rastrejar en el treball d'alguns arqueòlegs, com ara F. Robert.

cisat el deute de Riba, pel que fa a l'orfisme, amb una altra obra de consulta tradicional: el *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg & Saglio.

12. La primera edició, la que hipotèticament hauria conegut Riba, és del 1939. M'és difícil confirmar la meua sospita, perquè l'únic exemplar que en tinc a l'abast correspon a la quarta edició, del 1971, considerablement ampliada.

13. Del llibre més important de W. RIDGEWAY, *The Origin of Tragedy with Special Reference to the Greek Tragedians* (Cambridge University Press, 1910), n'hi ha un exemplar al Seminari de Grec de la Universitat de Barcelona; a la primera pàgina, hom pot llegir-hi una anotació escrita amb llapis: «P. Bosch Gimpera. Berlín Febrer 1912». No he vist mai l'altra obra important de Ridgeway (a qui sembla que encantaven els títols llargs), *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races in Special Reference to the Origin of Greek Tragedy, with an Appendix on the Origin of Greek Comedy* (Cambridge University Press, 1915); però em sembla més que probable que la intrigant referència de Riba a Amaterasu en provingui, tant si coneixia directament l'obra com si no.

14. Cf. W. BURKERT, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 7 (1966), ps. 87-121 i J.-P. GUÉPIN, *The Tragic Paradox* (Amsterdam 1968).

Però el material aplegat per J. Medina no es limita, ni de bon tros, a aquest text. Hi ha, a més, com he apuntat al principi, d'altres guions amb què Riba preparava les seves lectures i conferències; alguna entrevista periodística; i tot de comentaris esparsos, sovint d'una certa extensió, inclosos en la seva copiosa correspondència. Tot seguit, intentaré de resseguir les anotacions que em semblen més significatives (espigolant-les una mica d'aquí i d'allà) sobre la tasca d'anostrament dels tràgics i, en particular, sobre la manera com Riba *els llegia*.

Comencem per Èsquil. Èsquil no és, dels tres, el més present en aquestes notes: certament, era el que Riba sentia més distant (cosa que no vol dir, en absolut, que no li interessés!); per altra banda, va ésser traduït d'una manera més seguida, en el període més serè de la vida del poeta, els primers anys trenta, quan gaudia d'una posició sòlida a la FBM i, a l'ensem, a la Universitat. De manera que pogué debatre tranquil·lament alguns punts de crítica textual amb Paul Mazon, el seu mestre de la Sorbona, el qual fins i tot es responsabilitzà de manera bastant directa de l'establiment del text,¹⁵ incorporant-hi algunes esmenes; en el cas de l'*Orestea* això representà fins i tot un avenç respecte del text de la Guillaume Budé, que li servia de model.¹⁶

Hom té la impressió que, acarat a aquesta aspra poesia, Riba actuà —si podem dir-ho així— una mica «experimentalment»: com qui desmunta el text —«des de dins», solia dir— i el torna a bastir. En tot cas, heus aquí en quins termes s'expressa en una entrevista¹⁷ a «L'Instant» del 25 de gener del 1934: «He procurat ésser tan literal com podia ésser. Però cal tenir en compte que això és molt difícil. La metàfora d'Èsquil és complicadíssima. Es tracta d'una poesia vertical, abrupta, que no s'abaixa per a donar-nos accés. Cal ascendir fins a la seva grandesa, fer-se a les dimensions de la seva majestat. I per això, en donar-me compte de totes les dificultats que es presentaven a la meua obra, vaig haver de decidir-me per una orientació a seguir en la meua traducció. Aventurar-me a una recreació del poeta [...] Èsquil no és una personalitat que es mogui en un sistema d'idees, sinó que més aviat el trobem sempre en una apassionada evolució fluctuant [...] I més que un contemplador joiós de la tragèdia, com és Sòfocles, per exemple, ell es presenta com un ordenador imperatiu.»

Segui com sigui, d'entre totes les seves traduccions en prosa, aquesta era la que —amb tota la raó del món— valorava més: fins i tot en algun passatge de la seva correspondència l'acompara amb el Sòfocles també en prosa, per percebre-hi «una

15. Cf. la carta de Riba a P. Mazon del 26 d'abril del 1932 (GUARDIOLA I, n. 199; cit. també per MEDINA II, ps. 234-235): «*Je vous serai donc très-reconnaissant si vous voulez bien m'envoyer votre seconde édition, que je ne possède pas. Etant donné que j'ai fait ma version sur le texte de la première, une liste, tout à fait sommaire, des corrections que vous y avez introduites me serait fort utile dans mon but d'obtenir un ajustement aussi parfait que possible de ma traduction à votre interprétation. Naturellement, j'aurai recours à votre conseil pour des points qui, à ma dernière révision, resteront encore obscurs pour moi (puisqu'en somme je n'ai d'autre ambition que de donner à mes compatriotes votre Eschyle refondu, selon la plasticité en certaine façon virginal que garde encore notre catalan. Ainsi donc, si ce n'est plus possible à la FBM de présenter une nouvelle édition de votre texte, permettez-nous de mettre au moins votre nom sur le titre et de reproduire l'apparat critique de votre édition —tout cela avec les indications d'origine qui sont d'usage...*» I el 30 de novembre del mateix any, li escrivia encara (GUARDIOLA I, n. 204; cit. per Medina a la mateixa pàgina que l'anterior): «*J'ai suivi pourtant, comme c'est juste, votre interprétation; mais dans un ton un peu plus littéral, à tout hasard, quand j'ai cru que le catalan me permettait de serrer le fait poétique de plus près...*»

16. Un esdeveniment del tot excepcional en la història de la FBM, que més endavant adoptà irresponsablement l'hàbit censurable d'afusellar, sovint de manera sistemàtica, els textos que hom tenia a l'abast.

17. Cf. MEDINA II, ps. 236-237.

tensió» que trobava a faltar en aquest darrer. Clar que, per aquests anys, a Riba cada cop se li feia més costerut, més enutjós de prescindir del vers en les seves versions dels tràgics. Vegeu en quins termes s'adreçava a Paul Mazon:¹⁸ «*Cette version [el Sòfocles en prosa] ne me plaît pas trop. C'est peut-être un effet de la distance à laquelle elle apparaît à mes propres yeux; mais j'y trouve souvent je ne sais quoi de plat, un certain défaut de tension, que je ne voyais pas, que je continue à ne pas voir dans mon Eschyle. Je pourrais mener très loin et très profondément mon analyse. Je préfère m'arrêter à une expérience personnelle, intervenue pendant les dernières années, et qui n'a pu qu'accroître ma méfiance à l'égard de mon premier Sophocle. C'est que j'ai traduit les sept pièces en vers [...] Plus je me jetais dans le mouvement du vers sophocléen, plus je découvrais la merveille de son économie dramatique, ce qu'il y a de serré dans sa trame, de noble, de sombre, d'implacable dans son expression, et dans ses cadences. C'est troublant, qu'un si grand poète de la douleur garde pour lui tant de joie à vivre et à faire vivre ou mourir.*¹⁹ *Après cet exercice, comment éviter que ma première version en prose ne me paraisse pauvre, ténue, même disloquée? Mais c'est la seule qui puisse avoir de place dans la collection Bernat Merge*²⁰ [...] *Alors, l'annonce de votre version à vous, mon cher maître, me tombe comme un bienheureux secours. Sur elle, j'espère améliorer mon propre travail... jusqu'à ce que la prose ait repris à mes yeux son rôle et ses droits [...] Ainsi, nous aurions l'honneur de donner au monde savant une avance du travail de M. Mazon sur Sophocle —travail qui ne peut qu'éveiller une expectation tot à fait justifiée!*»

Com és natural i lògic, Riba no canvià pas els seus criteris sobre la vàlua respectiva de cada una de les versions; així, amb data del 5 de novembre del 1951, escrivia a J. Puig i Ferrater:²¹ «Es tracta d'una de les aventures més curioses de la meua carrera literària, i tracto d'explicar-la en el prefaci de la traducció en vers. En rigor és aquesta que paradoxalment m'ha costat menys i que de cor estimo més. Els criteris que han presidit l'una i l'altra han estat, és clar, diferents: l'una té un caràcter i una exigència d'ordre científic; a l'altra la poesia ha manat i informat sobiranament. Treballo també en una versió en vers d'Eurípides...»

És, doncs, sobre el tràgic de Colonos que Riba ha deixat una documentació més copiosa. Cal dir d'entrada que, bo i acceptant sense reserves la sobirana perfecció formal, tècnica, de Sòfocles, es refusava rodonament a restringir-se, a tancar-se en aquesta dimensió. En una carta a Paulina Crusat del 11 de novembre de 1953,²² li escrivia: «...he llegit estudis en els quals es pretén explicar les tragèdies de Sòfocles, per exemple, purament com obres d'art, com si tot fos organitzat d'una certa manera en vista a uns efectes.²³ Un resta convençut que l'habilitat d'aquell dramaturg és sobirana, sí, i que era necessària, sí, però sent que no s'ha mogut de la superfície, del

18. Carta del 12 de març de 1949 (GUARDIOLA II, n. 435; citada també per Medina II, ps. 240-241 [i per C. MIRALLES, *op. cit.* (a la n.3), p.17].

19. Aquesta fórmula, resum admirable (i en termes que no per casualitat són reminiscents de Hölderlin) del nucli essencial, duríssim, de la fascinació que Riba experimentava pel tràgic de Colonos, es retroba literalment en el pròleg de l'únic volum del Sòfocles en vers que veié la llum en vida del poeta traductor.

20. M'agradaria saber quina misteriosa laxitud s'ha produït a la FBM aquests darrers anys, perquè algun col·laborador irresponsable hagi tirat al dret sense manies en un terreny on un Riba o un Miquel Dolç foren tan respectuosos i circumspectes.

21. GUARDIOLA II, n. 501; citada per MEDINA II, p. 243.

22. GUARDIOLA II, n. 567; citada també per MEDINA II, ps. 249-250.

23. Qui va inaugurar, un xic agressivament, aquesta manera de llegir Sòfocles fou Tycho von Wilamowitz, el fill del gran Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, el mestre berlinès de Bosch Gimpera. No sé si Riba coneixia el llibre pòstum d'aquell (editat pel pare; Tycho caigué a la Guerra Gran), *Die dramatische Technik des Sophokles* (Berlín 1917). Però, en canvi, és segur que havia llegit amb força profit (la cita sovint) una obra que prolonga aquesta tendència: A. J. A. WALDOCK, *Sophocles the Dramatist* (Cambridge University Press, 1951) (en tinc a la vista la reedició en *paperback*, Cambridge 1966).

que és mecànic i eficaç, sí; però el que realment opera és més profund, en un pla on tragèdia i comèdia ja no formen dos gèneres literaris diferents,²⁴ sinó que es confonen dins el mateix misteri de la llibertat, de la relació de l'home amb Déu, etc. Diria que sempre hi ha un punt en l'evolució del conflicte, des d'on la tragèdia es podria deslligar en comèdia i la comèdia (pensi en Molière) resoldre's en tragèdia; determina la qualitat del desenllaç un petit fet insignificant en si, potser en si absurd, casual, del qual el mateix dramaturg sembla no adonar-se; la impressió final en l'espectador és la de trobar-se davant d'una cosa alhora il·lògica i necessària, que invita a la revolta i que amb tot cal serenament acceptar...»

5

Tanmateix, és l'*Antígona* (qui podria sobtar-se'n?) la tragèdia sofòclia sobre la qual aquestes anotacions conserven un material més copiós. El 29 de febrer de 1952 va tenir lloc una lectura comentada d'aquesta obra al Centre Excursionista de Terrassa: MEDINA II, 243-248 conté les cinc denses pàgines de notes (en el mateix estil telegràfic de la conferència sobre el Drama Antic ja discutida) que Riba va prendre per a aquesta ocasió. Clar que, en rigor, amb prou feines es podria dir que aquest material és inèdit: frases, expressions, paràgrafs sencers són represos de la «Notícia Preliminar» (ps. 109-123) que encapçalava la versió de l'*Antígona* publicada a la FMB l'any abans. Molt menys estructurades, naturalment, que el text destinat a la publicació, resulten, tanmateix, valuoses: ens permeten d'entreveure allò que Riba considerava verament fonamental, allò que volia «deixar imprès» en un públic que acudia amb bona disposició a una lectura pública de la peça.

Riba va començar pedagògicament, resumint l'argument, intentant esbossar què és un mite, referint-se a la perenne actualitat del tràgic; dibuixant amb quatre trets bàsics el context de la primera representació: el Partenó acabant-se, un públic on s'haurien barrejat Sòcrates i Pèricles, Tucídides i (potser) Anaxàgoras infant, etc. Tampoc no s'estava d'alludir a «l'agitació d'idees en l'Atenes contemporània: sofística, teories físiques / idees sobre el ciutadà i l'estat, [el qual comença a gaudir] d'importància pròpia, tendeix a fer-se autònom en les seves lleis morals. No tothom unànime. Els poetes tràgics opinen, alligonen [...] Sòfocles opina a través del conflicte i per ell, per les figures dramàtiques i els desenllaços. Tot en dialèctica i xoc...» (p. 244).

En efecte, contra el sentit banal del terme *tragèdia* (= sofriment, tristesa, catàstrofe), cal recordar —amb Hegel— que la tragèdia és, més que altra cosa, un conflicte, un xoc. Un conflicte, però, «que no apella a la nostra pietat, sinó al nostre esperit profund». La tragèdia es nua en tot allò que «forma la substància ètica de l'home»; i, a l'inici, «el conflicte [és] entre forces amb drets iguals». Del passatge que ve tot seguit, particularment el·líptic i obscur, em sembla capir-ne que la naturalesa de l'heroi tràgic radica alhora en la seva grandesa i en el seu fat —entenen amb això que es lliura i s'identifica a una força (essencialment justa), però, alhora, que «al món no en reconeix cap altra de justa»: és la unilateralitat, la intransigència que tants crítics han reconegut com a consubstancial a l'heroi tràgic —o a l'heroi sofocli, en tot cas. Quan Riba afirma enigmàticament (p. 244, encara) que la naturalesa de l'heroi és particularment rica: «en el conflicte es concentra tot germà»,

24. Heus aquí un inesperat, torbador reaprofitament d'una de les paradoxes més singulars entre les que empeden el *Simposi* platònic!

sembla com si insinués allò que R. Girard ²⁵ ha denominat no fa gaire temps la naturalesa *especular* del desig, que provoca que qualsevol caràcter enèrgic, pel fet mateix de voler quelcom, ho assenyalava *inexorablement* a la volença *contradictòria* dels altres: dels germans enemics. El paràgraf següent és manllevat al pròleg de la FBM: «El veritable protagonista és una força misteriosa que hi passa i que, passant-hi, organitza el drama i el crea, escena per escena, fins a respondre d'allò que en darrer cas s'hi descobreixi de més difícil d'explicar, de relativament més feble (hi ha incongruències, coses deixades, etc.).»

Tot seguit, Riba enfoca Antígona: «ella domina la peça. Tot és disposat per isolar-la / fer-la ressortir; [é] donada en positiu i per contrast; el que manca als altres (a una Ismene, per exemple, que constitueix una innovació de Sòfocles) ella ho té: la responsabilitat de l'ésser superior. / Personatge complex; es presta a interpretacions diverses, que no s'exclouen. Però [cal evitar] l'error que empetteix la tragèdia, de barrejar sentimentalisme en l'admiració. Ni Creont és "un tirà estúpidament cruel" ni Antígona és "una noble màrtir que té noblement raó, mentre que ell, innoblement no en té".²⁶ Però [constitueix també un] malentès que la raó de l'un i de l'altra tinguin igual validesa. Per a Sòfocles no; parcial a favor d'Antígona; parcialitat evident, més que expressa: l'orgull és castigat; però la frase final és per Creont, no per Antígona.»²⁷

Confrontant les anotacions amb el text publicat, hom pot deduir que Riba va plantejar en termes tallants al seu auditori la disjuntiva moral sobre la qual pivota l'*Antígona*: enterrar l'enemic vençut (és, des dels poemes homèrics, un deure religiós; però l'edicta emanat per Creont (que comptava, en la realitat històrica immediata, amb precedents prou recents) no resultava, de cap manera «repugnant dins la nova idea de l'estat i de la pàtria»;²⁸ i, de bon principi, el mateix Cor no hi té res a dir: «accepta aquesta mesura excepcional», puix que Polinices era un sacríleg i un parricida (crims per als quals el mateix Plató ordenava un càstig pòstum d'aquesta mena). Llàstima que Riba, que ha començat, com és de norma, evocant Hegel, no lligui més íntimament aquesta dicotomia a allò que ha dit abans sobre les exigències de l'estat, el qual «tendeix a fer-se autònom en les seves lleis morals». D'acord, tanmateix, amb l'exegesi hegeliana, que ha marcat amb la seva empremta de ferro *rotas* les interpretacions modernes de la nostra tragèdia, Riba subratlla com *dos absoluts* s'encaren: el d'Antígona, el de Creont. En el pla de la lògica humana, es podria afirmar realment que l'un té més importància que l'altre? Probablement, no: s'equivalen i, per tant, el conflicte no té eixida, desemboca en l'absurd (mot, però, que Riba evita curosament). Ara, la tragèdia es desplega en *dos* plans: i en l'etern, el de les idees, no es dóna aquest empat; triomfa, per emprar expressions ribianes, «l'ordre just del món / el misteri de la transcendència de la seva responsabilitat. Ella [Antígona] hi és perquè està amb els seus morts, que en certa manera realitzen llur destí i s'han transcendit». Però no ens abandonéssim pas a un fàcil optimisme: «Els déus que han proclamat les lleis no escrites dins el cor d'Antígona *callen*,²⁹ els morts són febles dins l'ombra.»

25. R. GIRARD, *La violence et le sacré* (París 1972) i *Le bouc émissaire* (París 1982).

26. També aquestes frases són represes literalment del pròleg de la FBM.

27. Aquest punt, molt significatiu als ulls de Riba, és reblat en els *Mots finals* de la conferència (p. 248), que repeteixen, també literalment, un passatge de la «Notícia» de la FBM: «Sòfocles només deixa vivent Creont: resta perquè no sigui menys que un home, un home responsable, ara amb la raó humiliada, convicte d'insensatesa, sumit en el dol, capcot a l'espantosa lliçó rebuda.»

28. Aquesta terminologia resulta —amb prou feines cal emfasitzar-ho— lleugerament anacrònica.

29. Sóc jo que subratllo.

Riba no s'abandonà mai a l'error de rastrejar un excés de subtileza psicològica en el traç dels personatges sofoclis: en aquest domini reconeixia espontàniament —i d'acord amb la tradició— la superioritat d'Eurípides; però la caracterització d'Antígona enfrontada a Creont, que devia ocupar (si ens atenem als apunts) la part central de la seva dissertació, sembla extraordinàriament feliç. De l'heroïna («més enèrgica que tendra») recorda com ha estat durament posada a prova. «Però no arrogant, Sòfocles no la hi jutja, aprova les seves raons implícitament, conclusivament. Apreciem llavors el valor d'un cert *τὸ*³⁰ que no ha deixat mai les paraules d'Antígona, per exasperades que siguin: el *τὸ*^{30bis} d'allò que és plenament humà, irreductiblement lliure i digne. Tot el que ha dit en la resolució, intransigència o feblesa [*constitueix*] un testimoniatge per la consciència humana. Diu no com [...] com... tants i tants avui (no a l'absurditat d'un ordre que l'estat garanteix, sinó a un edicte de Creont que vulnera el vincle familiar, res més, tingui's en compte). Però no per cap veu que hagi sentit, per cap raonament jurídic.»

Amb el que ve tot seguit (p. 245), em costa més d'estar-hi d'acord; segons Riba, Antígona fóra «sana, de cara a la vida, que no nega»; apreciaria «la llum, els goigs i deures de la seva naturalesa femenina...». Al meu entendre, en canvi, Creont té raó, quan li etziba que, a la vida, li ha girat l'esquena; el mateix Riba admet que «viu en una comunió contínua amb els seus morts, en un pensament constant pel que és el fet de la seva estirp». I la mateixa Antígona és concloent al respecte: «Cor fort! Tu vius; en canvi la meua ànima / temps ha que és morta, per serví els qui són difunts».³¹ La clara llum del sol, els amables goigs i deures de la seva condició, només sap i pot apreciar-los *en la seva pèrdua*. Podria gaudir certament, com recorda Riba, de la vida i la comoditat (casada amb Hèmon, reconciliada amb Ismene...?); «sap que no és per a ella des que creu que ha de dir que no: hi renuncia, no ho desdenya». De debò, que no ho desdenya?³² D'Antígona a Ismene, encara:

«... No t'envejo d'esse'escàpola.
[...]
Tu has optat per viure i jo... jo per morir.»³³

«És una convicció del seu deure, de la llei divina que l'hi imposa», sí, d'acord; però per què dissimular que l'obstinació, la tossuderia,³⁴ fins i tot una mena d'agres-

30. i 30^{bis}. Sóc jo que subratllo.

31. Vv. 559-560, adreçats a la germana Ismene. No cal insistir que, encara que Riba no hagi triat d'emfasitzar aquest aspecte, la seva traducció és, com d'habitud, tibant, superba. Per a una anàlisi filològicament impecable d'aquest motiu de 'girar-se vers la mort', que serpenteja al llarg de tota l'obra, hom pot consultar un estudi ben recent: R. REHM, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy* (Princeton University Press, 1994).

32. J. FERRATÉ, *Papers sobre Carles Riba* (Barcelona 1993), p. 141, sosté una opinió només fins a cert punt distinta: «¿No diríem que l'amenaça de mort, més que no pas un perill assumit, ha estat per ella l'ocasió de la seva determinació? No és pas certament que basti a endur-se-la la fascinació de la mort...»

33. Vv. 553 i 555. No seré pas jo qui faci retrets a Riba per no haver exhaurit tots els sentits de la petita frase οὐ φθονῶ σ' ὑπεκφυγῆν (en paraules pobres: «No experimento cap mena de gelosia pel fet que *r'escaquegis*»). Hom hi pot llegir, segons els gustos, des de la magnanimitat més despresa al sarcasme més esqueixat.

34. És de justícia, però, afegir que aquest aspecte no és en absolut negligit per Riba, com en un primer moment potser podria semblar; una mica més endavant (p. 246) hi fa referència en termes particularment ajustats: «Creont i Antígona raonen cadascun dins la seva lògica; xoquen les argumentacions / voluntats / determinis. No és aquí el tràgic pur; perquè en aquest pla, mentre s'hi mantenen, l'un es contamina de la feblesa de l'altre: Antígona esdevé tossuda / feble femeninament; Creont s'irri-

sivitat impertinent no són pas absents del seu determini? Això no exclou pas, és clar, que cerqui «la pau i la conciliació amb les potències celestes, que exigeixen una misteriosa expiació, fins a la part dels més purs...»

Sens dubte, Riba dona tot el nivell de la seva sensibilitat literària (i humana!) en les breus anotacions sobre el tema, tan tradicional, de la solitud d'Antígona. Respecte al Cor, és presentat en termes particularment agres per a un vell professor (hom no se sap estar d'evocar certes experiències duríssimes que a Riba segurament li tocà de viure, en particular durant l'ocupació de França pels alemanys): «Els homes polítics, cívics del Cor són els... "*nous sommes vaincus, il faut être raisonnables*", els col·laboracionistes que tot ho esperen de cedir, del compromís (mentre tinguin assegurat l'ordre es reserven amb generalitats i evasives).»³⁵ I, acarat a Antígona, Creont. Seria senzill de ridiculitzar-lo, rebaixar les seves raons a un nivell miserable i mesquí, de manera que Antígona, atrapada en el pitjor dels destrets, humiliada i desfeta, resplandís tanmateix amb l'esclat d'un martiri. Però «la sobirana habilitat de Sòfocles [*radica en el fet de*] provar fins a la fi la nostra convicció fent que Creont oposi a la pietat d'Antígona els únics arguments / sentiments que enfront d'ella mereixen d'ésser atesos. No són ells que duen la catàstrofe, sinó la imprudència amb què s'hi infatua. El drama així més intens: construït sobre un conflicte de principis, es desenrotlla en la concretesa més pura» (p. 245).

Tot seguit, Riba apunta ràpidament els eixos de l'oposició que pauten l'enfrontament individual dels personatges (home / dona;³⁶ ordre / rebellia; príncep / sotmès); evoca l'exigència aristotèlica («les coses van d'una certa manera perquè els protagonistes són i procedeixen d'una certa manera»),³⁷ i fa una allusió fugissera, però fonamental, a aquella enigmàtica expressió heraclítica que el fascinava³⁸ —i no només a ell, sinó a tots els que en algun moment hem estimat l'ambigüitat vertiginosa de la tragèdia sofòclia: ἦθος ἀνθρώπων δαίμων (fr. 22 F 119 DK): «Cadascun segons el seu caràcter / destí / situació. Cadascun representant un paper que vol com a seu però que eternament l'ultrapassa. Cadascun necessita totes les seves forces: es tesa fins a ésser més ell que del mort.» Dit d'una altra manera (i espero no malinterpretar Riba excessivament), si per la boca dels personatges, sobretot d'Antígona, hi parlava en principi un poder transcendent —el fat de la seva estirp, el *dèmon* que se l'ha feta seva—,³⁹ ella, voluntat en tensió, és capaç d'assumir aquest destí radicalment, de fer-se'l *propi*: el destí (δαίμων), doncs, ha esdevingut caràcter (ἦθος).

ta fins com a mascle, fàcilment també s'espania i a la fi vol rectificar, però és massa tard (motiu tràgic etern)...»

35. Unes remarques d'una amargor quasibé *espriviana* —hom diria!

36. Aquest aspecte, d'una gran importància en l'estructura dialèctica de la tragèdia, ateny un desenvolupament considerable i una expressió feliç en l'anàlisi de Riba: «Molt més: l'etern conflicte entre home i dona; ella no en parla: actua, per raonament, pel sentit de la vida, de la mort i del seny, del que es toca i del que no es veu; Creont està situat en la seva superioritat / el seu punt de mascle: no vol que una dona governi. Sembla com si Antígona es volgués sentir i mostrar lliure, com a pura dona, deixant de banda el seu amor a Hèmon, que no anomena —error dels editors sentimentals, que li han atribuït un vers d'Ismene...» (El v. 572; en realitat, l'error remunta a alguns manuscrits).

37. *Poètica* 54a.

38. La cita també en el segon volum del Sòfocles de la FBM («Notícia Preliminar» a l'*Edip Rei*, p. 117).

39. Cf. vv. 857 ss. (Antígona entona el darrer plany en presència del Cor): «Toques un pensament que per mi és dolorosíssim / la llàstima del meu pare / tres voltes remoguda / tot el destí (πότημος) que ens ha escaigut / als il·lustres Labdàcides...»

La descripció de Creont i del seu comportament (que és menada, també, amb una gran acuitat) possiblement resulta menys problemàtica: en realitat, Riba segueix força de prop la «Notícia» de l'edició d'un any abans (i és per això que ens hi detindrem menys): «Creont així que apareix en escena se'n defineix amb trets vigorosos. L'incumbeix l'humà que té a la seva cura (liquida en pocs mots l'agraïment al cel); programa de govern; racionalisme doctrinari. El seu gran pecat, que determina la tragèdia: parteix de consideracions humanes, temporals; no es mou quan Antígona li invoca les lleis eternes; tot el problema de la justícia (essencial en la crisi de la nostra cultura d'Occident) es pot plantejar / debatre seguint cap on mena l'objecció de Creont (l'enemic sempre enemic / traïdor —mai com un lleial»: la mort no sabria fer-ne un amic.⁴⁰ Doctrinari, mogut pel seu zel de governant que s'estrena i per l'amor propi, «resta en una justícia abstracta / geomètrica, posada cegament / potser hipòcritament al servei de les necessitats de la vida. Antígona no és als seus ulls una persona que ha obrat en unes circumstàncies particulars, és una sotmesa culpable, com qualsevol altre / és una unitat sense nom, una fixa classificable, pertany a una categoria.⁴¹ «Serà ell [= Creont] que, superb d'unes idees depurades en matèria de religió, no s'adonarà que la raó li fa conculcar el dret dels déus i que la ira l'ofusca fins a la blasfèmia.⁴² S'hi va perquè hi ha les potències celestes, l'ordre diví, implacable, que no pot ésser conculcat. Els cants del Cor ens hi duen gradualment: en el seu cant, parlen dels déus que vetllen perquè les lleis de la Ciutat coincideixin amb les de la Justícia (ironia: ells pensen en el culpable que ha enterrat!)⁴³ [...] «Què sabem del que pensen els déus?», diu el Cor al centre del drama. Ho diuen per Antígona i en realitat va per Creont [...] Sòfocles *ens* fa sentir l'ordre diví com dins l'aire; per damunt, per signes visibles, d'ordre poètic, no per fórmules ni llur discussió o exposició [...] és més explícit que Shakespeare, però té alguna cosa de la tempesta del rei Lear. Va envaint l'escena i l'orquestra el sagrat horror d'una acció directa dels númens. Els personatges tendeixen a concentrar-se, per instint, en llur nivell humà: trobem en ells encara imatge i raons; però també dubte, misèria, impotència.»⁴⁴

40. És exactament el que afirma el v. 522: οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ἔσαν θάνη, φίλος.

41. Quan Riba escriu que no és tan sols que «Antígona s'oposi a l'ordre de Creont perquè afecta els seus sentiments», sinó que, sobretot, «és la qui menys pot obeir [...] per les raons del seu cor, que la raó no coneix», deixant a banda la seva agudesca, dóna mostres també del seu talent com a filòleg de raça: ha sabut restituir un valor «fort» a una frase que traductors i intèrprets solen menystenir com a trivial i que, tanmateix, vehicula tota l'escandalitzada indignació de l'heroïna: σοὶ κάμοι, λέγω γὰρ κάμει... (vv. 31-32: «per tu i per mi mateixa, sí, per mi...») Cf. J. FERRATÉ, *op. cit.* (a la n. 31), p. 140: «... Antígona, ja en el punt de no poder reprimir el moviment autèntic que ha consentit a la seva ànima, ha de sostenir el "jo" amb un parèntesi enèrgic: "Sí, també per mi". Tot el sentit d'aquesta entrada en el seu tema tràgic, Sòfocles l'ha sabut contreure en una lleu variació en l'ús de dos mots aparentment negligibles.»

42. Passatge manllevat directament a la «Notícia» de la FBM, p. 114.

43. Riba fa referència al famosíssim *estàsım* primer de l'*Antígona* (vv. 332-75; i més en partic. vv. 367-371): «Fent, doncs, una part a les lleis / de la terra i al dret pels déus jurat, / un home ocupa el cim / més vistent d'una pàtria; de la pàtria / s'exclou qui amb el mal / fa companyia, per bravata...» La ironia sofòclia és suprema aquí: el Cor pensa clarament en el(s) desconegut(s) que han desobeït Creont i han sebollit el cadàver; però el desenvolupament de la peça demostrarà que la impietat rau, molt precisament, en la prohibició de Creont. Sobre aquest cant coral, val la pena consultar, entre una bibliografia exuberant, G. CERRI, *Legislazione orale e Tragedia greca* (Nàpols 1979).

44. Passatge manllevat literalment a la «Notícia» de la FBM, p. 120. Em sembla bastant clar que a la línia 5 de final de la p. 247 la transcripció no és correcta: la frase «que més *terre à terre* en el coneixement del cor, feia que Antígona, salvada, es casi amb Hèmon» és difícil que tingui com a subjecte Ismene: quin sentit podria tenir que aquest personatge modifiqués pel seu compte el desenllaç de la

Encara quelcom a destacar: poeta abans que altra cosa, Riba alludeix breument, però en termes eficaços, a la manera com les figures poètiques, les escenes de puixant patetisme senyoregen una obra que no és, que no sabria ésser un tractat teòric, una àrida reflexió de teologia. La veu divina parla pels avisos de Tirèsias: els mots són ferotges i la imatgeria estranya.

8

Aprofitant l'avinentesa d'una representació del *Filoctetes* en vers a la Cúpula del Coliseum, Del Arco entrevistava Carles Riba per a «La Vanguardia» del 17 de juny del 1955. Algunes de les seves rèpliques⁴⁵ resulten força instructives: «*Todo el teatro de Sófocles gira alrededor de ¿qué es un héroe, y qué es uno que no es héroe, sino simplemente hombre razonable y responsable?*» No pot sobtar ningú que el format periodístic obligui Riba no direm que a simplificar, però sí a condensar molt el seu pensament: «*[Filoctetes] tiene la naturaleza del héroe, como ya se ve en Homero, lo entendían los griegos.*» Aquesta manera de plantejar les coses força Riba a deixar de banda, fins a un cert punt, el trencacolls tradicional dels intèrprets d'aquesta peça: Filoctetes, al capdavant, acaba cedint i anant a Troia a contracor, quan cap altre dels herois sofoclis no dóna mai el seu braç a tòrcer, per cap pressió humana ni tampoc divina.⁴⁶ Però no costa gaire d'entreveure per on aniria la línia d'argumentació de Riba: «*No va a Troya Filoctetes, hasta que puede decir sí, sin coacción.*» Un hom es demana si Riba hauria simpatitzat amb aquells, entre els intèrprets contemporanis, que insinuen que l'anada a Troia constitueix per a Filoctetes, a despit de la intervenció dels mateixos déus, una derrota intolerable, l'ensulsiada del refús que constitueix la seva raó, el seu sentit d'ésser. Qüestió ociosa; en aquelles circumstàncies, i davant del periodista, Riba està molt més interessat a recalcar la dimensió genuïnament política de la tragèdia: «*El problema dramático que se plantea es: ¿es lícito recurrir al engaño, o a la fuerza, es decir, forzar la libertad de resolución de Filoctetes?*» Però tinguem en compte que a Riba no l'interessa especialment, tampoc llavors, de donar una imatge devaluada, irrisòria, del polític: «*El Ulises de Sófocles no es un malvado, como le parece a Filoctetes, es un político realista que piensa, no precisamente en el mal menor, sino en el bien del mayor número; de modo que entre este bien, que él considera superior, y lo que individualmente le pueda ocurrir a Filoctetes, escoge aquél.*» Bé cal reconèixer que a molts intèrprets de l'obra els ha mancat aquesta lucidesa.

9

La primera aparició significativa d'Eurípides en les anotacions que ens ocupen es troba en una carta a P. Rouquette⁴⁷ del 24 de febrer del 1939, i en un to que no puc evitar que em deixi una mica perplex: «Penso [...] d'emprendre, segurament, la versió d'Eurípides. Aquesta segona feina m'encanta; me la reservava per a la meua maduresa; em servirà per a cultivar deliciosament aquest *désabusement* serè en què em

tragèdia? Deu haver caigut quelcom com ara (*ex. gr.*) «la versió de la contalla per Eurípides», el qual sabem que, efectivament, s'aviava vers aquest final feliç.

45. Cf. MEDINA II, ps. 250-251.

46. El Creont de l'*Antígona*, que acaba doblegant-se i canviant de parer, demostra per aquest fet mateix que no es mereix d'ésser tingut en compte dins la rígida, arcaica concepció sofoclia de l'heroi.

47. Guardiola II, núm. 273. Citada per MEDINA II, p. 238.

sento.» Deixant a banda que no sembla gaire que la serenitat, més o menys *désabusée*, sigui un mot particularment adequat per a descriure l'estat d'ànim amb el qual Riba sortia de la guerra civil i de la desfeta, aquesta actitud no és, gens ni mica, (el poeta ja en faria la comprovació) la més oportuna per a endinsar-se en la traducció del tercer dels tràgics. Hom no pot deixar de reconèixer que són bastant més justos —i, també, més acordes amb la imatge que hom habitualment es fa de Riba— els termes amb els quals donava compte a Joan Ferraté⁴⁸ de la culminació de la tasca: «Tinc totes les tragèdies que resten d'Eurípides traduïdes en vers, dins un calaix. Tinc por que hi restaran molt de temps. Caldria un altre mecenatge per a editar-les. És un poeta desconcertant, amb una mena d'irritació continguda,⁴⁹ més ben dit, dis-fressada de romanticisme ultrat o d'humanisme lleuger a força de sequedat. Personalment, prefereixo Sòfocles, amb el seu foc subcorrent i el seu orgull.»

De totes maneres, la millor anàlisi de la poesia d'Eurípides per part de Riba es troba a l'extensa conferència sobre teatre antic a la qual ens referíem al començament —tot i que tampoc allí amb prou feines li arriba a consagrar més d'una pàgina.⁵⁰ Riba començava per fer-se eco (no sabem si aprovatòriament o en termes crítics) de les llegendes sobre la naixença humil, l'educació precària, la manca d'èxit en vida que afligiren Eurípides (en contrast amb la seva popularitat extraordinària després de la mort); tot plegat ho atribueix —també d'acord amb la tradició— al seu «gust pel patètic i per les idees abstractes» (p. 260). Sembla com si Riba pensés que el problema d'Eurípides va ésser de venir després de dos genis enormes; i, de fet, és ben veritat que, escorcollant el seu teatre, no és impossible de rastrejar-hi vestigis d'aquest sentiment d'incomoditat: probablement no es tracta (o no del tot) d'una invenció nostra, dels moderns. «Pessimisme absolut» és una etiqueta que respon molt bé a una part de la producció euripídea, però *només a una part*; i quelcom similar cal dir d'expressions com ara «món on l'atzar sol regna, una humanitat gairebé sempre dolenta o tova». En canvi, sospito que Riba no s'havia plantejat gaire a fons el problema de la *religiositat* d'Eurípides, bé que estés prou familiaritzat amb alguna de les seves manifestacions més vistents. Jo, almenys, la frase «Eurípides ja no admet que hi hagi déus si no són justos i fan mal» més aviat la capgiraria; allò que el tràgic ve a dir, al meu entendre, seria quelcom com ara això: «La meva raó *no pot acceptar* l'existència dels déus tradicionals, tan frívols i absurds; però, frívols i absurds com són, probablement existeixen: la prova és que ens fan sofrir. *Entre la meva raó i el meu dolor, no puc deixar de fer cas, per força, a aquest segon.*»⁵¹

La síntesi que ve a continuació sembla inobjectable: «Inquiet (pensament sempre en moviment / idees segons els papers), subtil (pintor de caràcters, creador de situacions, teatre psicològic, déus a dins: passions, etc. / més prop de la prosa / més concret / més modern). Introdueix els seus herois en el món real (Electra, casada amb un pagès venjatiu,⁵² Menelau un covard...)» (ps. 260-261). En general, hom té el

48. Carta del 6 de febrer del 1956 (GUARDIOLA III, núm. 644. Citada per MEDINA II, p. 252) [i també per C. MIRALLES *op. cit.*, p. 18].

49. Amb un llenguatge gens ni mica acadèmic, el meu amic Xavier ROCA-FERRER s'hi referia en aquests termes: «No sé pas què li han fet, però en el fons dels seus ulls hi fa niu la mala bava d'un déu ultratjat: no m'estranyaria que algun dia arribés a ser un poeta de debò...» (Cf. *El cap de Penteu*, Barcelona 1993, p. 25).

50. *Vide supra*, ps. 22 ss. Recordem, a més, que l'Eurípides no havent estat publicat a la FBM (ni enlloc, en vida de Riba), el poeta no pogué deixar-nos-en cap estudi aprofundit.

51. Cf. aquell vers atroç de *Hèlena* 593: τούκέι με μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὺ δ' οὐ.

52. Aquí la memòria (si no es tracta d'un petit problema de transcripció) ha jugat una mala passada a Riba: és Electra, la venjativa, no el seu marit. El pagès més aviat resulta l'únic personatge decent, enmig d'una barreja d'aristòcrates degenerats i criminals.

sentiment que Riba extrapola la imatge global d'Eurípides a partir de les peces que s'estima de debò i que, d'acord amb les seves pròpies manifestacions, són la *Medea*, l'*Hipòlit* i *Les Bacants*. De la *Medea* (que, al meu entendre, *no és* «una de les més característiques» ni tampoc «pot ésser la base per a un estudi sobre Eurípides»)⁵³ fins i tot en forneix una anàlisi força pormenoritzada. Així, apunta amb subtileza que la tragèdia neix del fet que Medea «forgi un pla» (no es tracta pas que, de bell antuvi, ja estigui resolta a dur-lo a la pràctica); però «des d'aleshores ja no el pot aturar». Penso que molts comentaristes no subratllen prou fins a quin punt ho voldria, si *encara* fos possible; tanmateix es produeix —com diu Riba— «un moviment espantós, irresistible, que ho fa acceptar tot» (p. 261).⁵⁴

Amb aquest retrat sumari d'Eurípides —retrat en el qual, com hem intentat d'indicar, les percepcions subtils i originals van de costat amb una perspectiva bàsicament tradicional— acabem el nostre camí, una mica giragonsant, de la mà de Riba, tot al llarg de la poesia tràgica del grecs. No sé pas si el viatge ha estat «llarg i ple de coneixença», com exigia un altre poeta, també anostrat per Riba; però, en tot cas, crec fermament que ens fóra difícil de fer-lo sota un guiatge millor i més segur que el de l'autor de les *Elegies*.

JAUME PÒRTULAS

53. De fet, si hom s'entossudia a fer cas al peu de la lletra a la *Poètica* aristotèlica (la qual, però, no es refereix concretament a la *Medea*), el tema d'aquesta tragèdia no és tan sols impossible de cara a assolir l'emoció tràgica, sinó també *μιαρός* ('fastigós'). Es tracta d'un exemple particularment flagrant de «l'antiga discòrdia» entre poesia i filosofia.

54. Ara, que jo potser no afirmaria que es tracti exactament d'un «drama d'amor-passió».