

Josep Bargalló, Diàleg de tradició i modernitat Arnau Pons i Simona Škrabec, Un afer de traducció Ramon Llull Lluís Solà, El món i la paraula Joanot Martorell Dolores Miquel, La insolent veritat Ausiàs March Artur Quintana, Barroc alemany – Barroc català Joaquim Albareda, Catalunyai l'aposta pels Àustria Arnau Pons, Vive le Roi! Antoni Marí, El primer Romanticisme a Catalunya Francesc Serés, Marian Vayreda Lluís Calvo, El pensament de Goethe a Catalunya

Arnau Pons i Simona Škrabec, Curadors

diccionaris Antoni M. Alcover Joan Julià-Muné, Antoni M. Alcover i Bernhard Schädel Joan Solà, Pompeu Fabra Jacint Verdaguer Ricard Torrents, Jacint Verdaguer L'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, per Ferran Robles i Sabater Enric Casasses, Verdaguer i l'arxiduc Maria Antònia Perelló Femenia, Joan Alcover i el Romanticisme alemany Jordi Llovet, El *Faust* de Goethe en català Joan Maragall Glòria Casals, Joan Maragall Antoni Mora, Joan Maragall, entre els vius i els morts Heidi Grünewald, Joan Maragall: més enllà de Babel Carles Rius, Gaudí i el pensament alemany Josep Casals, Ombres nietzscheanes: de Dionís a Orfeu Joaquim Sala-Sanahuja, Wagner a Catalunya Eugeni d'Ors Antoni Mora, El Noucentisme com a moviment i paradigma de l'ordre Mercè Rius, Xènius: al principi era la figura Simona Škrabec, Recomençar Andreu Subirats, Escriptors i intel·lectuals catalans davant la Gran Guerra 1914-1918 Ferran Aisa, L'anarquisme, arrelament social i cultural a Catalunya Antoni Roca Rosell, L'estada d'Einstein a Barcelona Oriol Bohigas, L'empremta centreeuropea a l'arquitectura catalana Benet Casablanca, Schönberg i Barcelona: crònica d'una modernitat truncada Carles Riba Jaume Medina, Carles Riba i Alemanya Gerhard Ackermann, Riba i Rilke Miquel DescLOT, Ton i Guida Manuel Guerrero, El cervell de Freud com una closca de cargol Jordi Castellanos, Novel·la catalana i novel·la alemanya en l'Europa d'entreguerres Norbert Bilbeny, Alemanya en el pensament català 1900-1950 Josep Pla Cristina Badosa, Josep Pla i l'ascens dels feixismes europeus Xavier Pla, Eugeni Xammar i el periodisme català d'entreguerres Teresa Iribarren i Donadeu, Pla i el cinema expressionista alemany Josep Maria Solé i Sabaté, La República i la Guerra Civil Antoni Marí, Carl Einstein a Barcelona Josep Palau i Fabre, La Guerra Civil (1936-1939) Arnau Pons, «Munts d'enderrocs, les ànimes embruten» Julià Guillamon, Exili Carles Miralles, El lloc de *Les elegies de Bierville* en la poesia i en la consciència europees Agusí Bartra Sam Abrams, Tot el que és fragmentari vol unir-se en més vida Mercè Ibarz, Mercè Rodoreda en l'exili a Europa Mireia Capdevila i Francesc Vilanova, «Moderna arquitectura y robusta personalidad hispánica» Josefa Contijoch, Testimoni de testimonis: Montserrat Roig David Serrano, Joaquim Amat-Piniella Josep Maria Lloró, Mirades catalanes a l'extermini Maria Josepa Gallofré Virgili, Llibres sota censura: proscriïts, escapçats, tolerats Francesco Ardolino, Críticaliterària i marxisme: el Realisme Històric Pilar Parcerisas, Joseph Beuys i l'acció « Manresa» Albert Forment, Josep Renau a la República Democràtica Alemanya Manuel Guerrero, Richard Wagner i Zaratustra en sextina Salvador Espriu Enric Sòria, Llums en el laberint Des de M. Dolors i Miquel, Goethe i Renan: El canvi i l'època de Salvador Espriu Joan Vinyoli, per Jordi Julià i Simona Škrabec, La quíntessència de la poesia catalana de Joan Vinyoli Gabriel Ferrater, per Jordi Julià Jordi Julià, De la lectura a la influència Pere Ballart, El Ferrater

Carrers de frontera

Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana. Vol. I

de Gabriel Ferrater i la lingüística Sebastià Perelló, Jugar amb nines: la miniatura com excés Xavier Lloveras, Blai Bonet i Alemanya Guillem Calaforra, Joan Fuster i la influència germànica Segimon Serralonga, per Víctor Obiols Ramon Farres, El grup de Vic: perifèria i modernitat Antoni Pous, per Ricard Torrents Narcís Comadira, Tristesia Simona Škrabec, Bessons Miquel DescLOT, Traduir els clàssics Jordi Llovet, Goethe a Catalunya Martí Domínguez, L'últim il·lustrat Jordi Llovet, Hölderlin a Catalunya Manuel Carbonell, Els himnes de Friedrich Hölderlin Lluís Figuerola, Jaume Vidal Alcover i Hölderlin Segimon Serralonga, Hölderlin Jaume Medina, Rilke en el món literari català **Institut Ramon Llull** Barcelona, 2007 Damià Pons i Pons, Guillem Nadal, traductor de Rilke, Mann i Benn Josefa Contijoch, El tèrbol atzur de ser tres voltes rebel Manuel Guerrero, Paul Celan en la poesia catalana contemporània Andreu



Joan Brossa, *Poema visual*, 1988. Litografia

SUMARI

LIMINARS Josep Bargalló, Diàleg de tradició i modernitat
Arnau Pons i Simona Skrābec, Un afer de traducció

PÒRTIC Ramon Llull
Lluís Solà, El món i la paraula
Joanot Martorell
Dolors Miquel, La insolent veritat
Ausiàs March
Artur Quintana, Barroc alemany – Barroc català
Joaquim Albareda, Catalunya i l'aposta pels Àustria

CAPÍTOL I Arnau Pons, Vive le Roi!
Antoni Marí, El primer Romanticisme a Catalunya
Francesc Serés, Marian Vayreda
Lluís Calvo, El pensament alemany i el catalanisme
Maria Pilar Perea, Els diccionaris
Antoni M. Alcover
Joan Julià-Muné, Antoni M. Alcover i Bernhard Schädel
Joan Solà, Pompeu Fabra
Jacint Verdaguer
Ricard Torrents, Jacint Verdaguer
L'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, per Ferran Robles i Sabater
Enric Casasses, Verdaguer i l'arxiduc
Maria Antònia Perelló Femenia, Joan Alcover i el Romanticisme alemany
Jordi Llovet, El *Faust* de Goethe en català
Joan Maragall

Glòria Casals, Joan Maragall

Antoni Mora, Joan Maragall, entre els vius i els morts

Heidi Grūnewald, Joan Maragall: més enllà de Babel

Carles Rius, Gaudí i el pensament alemany

Josep Casals, Ombres nietzscheanes: de Dionís a Orfeu

Joaquim Sala-Sanahuja, Wagner a Catalunya

Eugeni d'Ors

Antoni Mora, El Noucentisme com a moviment i paradigma de l'ordre

Mercè Rius, Xènius: al principi era la figura

CAPÍTOL II **Simona Škrabec, Recomençar**

Andreu Subirats, Escriptors i intel·lectuals catalans davant la Gran Guerra 1914-1918

Ferran Aisa, L'anarquisme, arrelament social i cultural a Catalunya

Antoni Roca Rosell, L'estada d'Einstein a Barcelona

Oriol Bohigas, L'empremta centreeuropea a l'arquitectura catalana

Benet Casablanca, Schönberg i Barcelona: crònica d'una modernitat truncada

Carles Riba

Jaume Medina, Carles Riba i Alemanya

Gerhard Ackermann, Riba i Rilke

Miquel Desclot, Ton i Guida

Manuel Guerrero, El cervell de Freud com una closca de cargol

Jordi Castellanos, Novel·la catalana i novel·la alemanya en l'Europa d'entreguerres

Norbert Bilbeny, Alemanya en el pensament català 1900-1950

Josep Pla

Cristina Badosa, Josep Pla i l'ascens dels feixismes europeus

Xavier Pla, Eugeni Xammar i el periodisme català d'entreguerres

Teresa Iribarren i Donadeu, Pla i el cinema expressionista alemany

Josep Maria Solé i Sabaté, La República i la Guerra Civil
Antoni Marí, Carl Einstein a Barcelona
Josep Palau i Fabre, La Guerra Civil (1936-1939)

CAPÍTOL III

Arnau Pons, «Munts d'enderrocs, les ànimes embruten»

Julià Guillamon, Exili

Carles Miralles, El lloc de *Les elegies de Bierville* en la poesia
i en la consciència europees

Agustí Bartra

Sam Abrams, Tot el que és fragmentari vol unir-se en més vida

Mercè Ibarz, Mercè Rodoreda en l'exili a Europa

Mireia Capdevila i Francesc Vilanova, «Moderna arquitectura
y robusta personalidad hispánica»

Josefa Contijoch, Testimoni de testimonis: Montserrat Roig

David Serrano, Joaquim Amat-Piniella

Josep Maria Lloró, Mirades catalanes a l'extermini

Maria Josepa Gallofré Virgili, Llibres sota censura: proscrius,
escapçats, tolerats

Francesco Ardolino, Crítica literària i marxisme: el Realisme
Històric

Pilar Parcerisas, Joseph Beuys i l'acció « Manresa»

Albert Forment, Josep Renau a la República Democràtica
Alemanya

Manuel Guerrero, Richard Wagner i Zaratustra en sextina

Salvador Espriu

Enric Sòria, Llums en el laberint

Rosa M. Delor i Muns, Goethe i Rilke en *El caminant i el mur*
de Salvador Espriu

Joan Vinyoli, per **Jordi Ibáñez Fanés**

Francesc Ruiz Soriano, El vessant òrfic rilkeà de Joan Vinyoli

Gabriel Ferrater, per **Jordi Julià**

Jordi Julià, De la lectura a la influència

Pere Ballart, El Ferrater crític i la cultura alemanya: unes afinitats electives

Jordi Cornudella, Gabriel Ferrater i la lingüística

Sebastià Perelló, Jugar amb nines: la miniatura com excés

Xavier Lloveras, Blai Bonet i Alemanya

Guillem Calaforra, Joan Fuster i la influència germànica

Segimon Serrallonga, per **Víctor Obiols**

Ramon Farrés, El grup de Vic: perifèria i modernitat

Antoni Pous, per **Ricard Torrents**

Narcís Comadira, Tristesa

CAPÍTOL IV

Simona Škrabec, Bessons

Miquel Desclot, Traduir els clàssics

Jordi Llovet, Goethe a Catalunya

Martí Domínguez, L'últim il·lustrat

Jordi Llovet, Hölderlin a Catalunya

Manuel Carbonell, Els himnes de Friedrich Hölderlin

Lluís Figuerola, Jaume Vidal Alcover i Hölderlin

Segimon Serrallonga, Tres apunts sobre Hölderlin

Jaume Medina, Rilke en el món literari català

Damià Pons i Pons, Guillem Nadal, traductor de Rilke, Mann i Benn

Josefa Contijoch, El tèrbol atzur de ser tres voltes rebel

Manuel Guerrero, Paul Celan en la poesia catalana contemporània

Andreu Vidal, per **Víctor Sunyol**

Jordi Jané Lligé, Heinrich Böll i la postguerra

Jordi Llovet, Kafka a Catalunya

Arnau Pons, Entrevista a Josep Maria Murgades

Joan Fontcuberta i Gel, «Das Buch gehört jetzt euch» [«El llibre ara us pertany»]

Carme Serrallonga, per **Marta Pessarrodona**

Feliu Formosa, Brecht a Catalunya

Heike van Lawick, Traduir Brecht per al teatre
Jordi Coca, Peter Szondi
Gonçal Mayos, Per què Hegel?
Xavier Antich, Heidegger a Catalunya
Manuel Carbonell, El lèxic filosòfic català i Heidegger
Joan Ordi, Ludwig Wittgenstein i la llengua catalana
Antoni Vicens, Freud a Catalunya
Josep Fontana, Marx a Catalunya
Antoni Mora, Eduard Nicol, filosofia de la forma simbòlica
Felip Martí Jufresa, El llegat de Joan Borell
Ramon Alcoberro, La recepció de la filosofia alemanya contemporània a Catalunya

Bibliografia

UNES DECLARACIONS SENSACIONALS DE CARL EINSTEIN

MIRO I DALI — L'ART REVOLUCIONARI — EL ROL DELS INTEL·LECTUALS

—Què era aquell estranger que pilotava l'altre díed?, preguntaven la poe a Joan Miró, un dels homes que amb més fervor i sensibilitat ha treballat per fer canviar i imposar l'art nou a casa nostra.

—Carl Einstein.

—I anà? L'Einstein? I qui fa per aquí?

—L'altre an els temples del nostre país.

—Com ha anat això? Ara si que ens deixes perats!

La nostra sorpresa era justificada. No bauríem dit mai, en efecte, que Carl Einstein, del qual feia molt de temps que no sabíem res, estigués entre nosaltres i lluitant a favor de la nostra causa.

Carl Einstein... Tots els amadors de les

pid, Einstein, Dalí i els seus explotats, amb antiquitats ideològiques, com Freud, aquell vell romanista, fan una pintura podent, un ecadèmicisme falsament revolucionari, que explota una constel·lació. Evidentment una revolució estrictament estètica és inestable. Creuen la necessitat, altrament arcaica, i esdeven imitant-se als maîtres contínuament. Dalí fa sempre Dalí...

...un pànic que utilitzen provenen de la par del fet, i una pintura que correspongui als fets ha d'ésser una altra cosa que un reportatge.

Einstein omple la pipa. L'encèn. Reflexiona una mica i continua:

—Hi ha dos elements en la pintura pseudo-revolucionària. Un ecadèmicisme per

tual en un país que està en guerra? No ens referim precisament a la nostra terra. Parlem en general. Dels intel·lectuals de tot país que s'afegiu en guerra.

—Què ha de fer? Doncs intentar ocupar el rol ben compromès dels intel·lectuals, i abandonar el privilegi d'una cavardria venen-

ble i mal pagada i anar a les trinxeres. La nostra existència està i no amenaçada que no hi ha lluc d'altre per a l'art. Ja no es pot menar una vida de rendició, de somni ni de "mouquetrou" d'un fals real. En veritat, l'art és o e o e explotat, utilitzat, com un porcelet per a protegir una contemplació insul, la base de la qual és la por de morir. Ja crec que alguns intel·lectuals continuen una cosa que es diu "serenarisme". El més ridícul del cas és que no treballen gaires intel·lectuals al front. I els soldats ho saben perfectament. En realitat, els intel·lectuals continuen menant una vida mansueta com abans. Itany, dels fets. Abans, intentaven ferir el burges amb una vida pútrida. Ara, com en un conformisme teòric sense sentir car llur país, un altre conformisme. Ara, consideren l'ar-

viste com una mena de funcionari, que tot dret a una seguretat quan tothom està ca paullit. En resum, el rol ridícul dels intel·lectuals és que suporten els fets i no s'obren cregut-los. Continuen la fallida d'una



JOAN MIRÓ, CAP D'HOMME (1931)

cases d'art d'arreu del món el conecien perfectament. És un dels autòctics de més prestigi internacional. En seus llibres, els seus assaigs, els seus articles, que revelen una lucidesa de pensament, una fermesa de judici, un domini de si mateix i una ponderació no gens freqüent, no són que dicte sempre coses atreves.

Descobridor de l'art dels pobles primitius, l'artista del qual feu un dels primers a cultivar després d'un llarg sojorn a l'Àfrica, director, fa uns dos anys, de "Documents", revista viva en la qual col·laborava el bo i millor de la intel·lectualitat europea, artísticament i socialment encapçalat, Einstein ha publicat una quantitat incalculable de llibres que han estat traduïts a tots els idiomes. Ara prepara un "Sociologia de l'art a ficció i realitat" i una "Història de les llucanes en la Història de l'art", assaig per arribar a la biologia de l'art, ambdós llibres editats per la "Nouvelle Revue Française".

Cecador a l'Àfrica, esportiu cast per cast — és internacional de boca i de fet —, i actualment l'únic intel·lectual de renom mundial que lluita als nostres fronts, Einstein, amb el seu jersat incòpac de contenir les seves amples espalles i el seu pit bombat, amb el seu barret tau ríat carent, sembla un mananer de boia. Ara, convallescent d'una ferida, passa uns dies a Barcelona.

—Per començar, trolou dir-nos quatre mots sobre Miró i Dalí, els dos pintors catalans de més fama internacional?, li hem demanat.

—Miró és un pintor molt català, sobretot pels colors de les seves totes. Un català primari. Però algunes vegades fa ho el seu per haver fet obres que són més projectes de pintures que quadres. És que el somni és massa limitat. Sobretot davant la violència dels fets actuals. Davant la competència seriosa d'aquests fets, pintors com ell perdien sovint la partida. Amb tot, Miró és el sicut que tot més talent de la seva generació.

—Dalí?

—Terja postal del 1860, contacte, ra-

—Es parla molt a tot el món d'art revolucionari. Ara mateix una important revista francesa ha obert una enquesta sobre aquest tema. Què en penses?

—En principi, fer art avui és un periclit per a evitar el perill. Tota contemplació és posterior als fets. I és ara que cal exposar-se sense porar-se. Les metralladores es burles dels poemes i dels quadres. La parafresis s'ha d'acabar.

—Però l'art revolucionari d'el qual us parlers?

—La majoria dels pintors que fan quadres d'antidote revolucionari no han vist res del que passa i deman solament la indicació d'un assumpte de manera colgado. Expressiòisme del 1905.

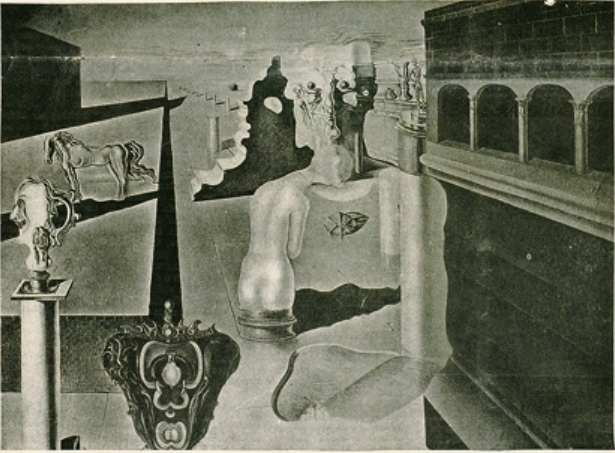
Aquests pintors reemplaçen els esperes del senyor Manent per visions de pacífiques tormentats perquè no han vist res de la guerra. Les deformacions produïdes per



CARL EINSTEIN

mirja del qual hem aros afatagar les masses i els dirigents de partits i organitzacions, i d'altra banda, un dilettantisme en front dels fets, és a dir, que es pot pintar una barricada de manera ecadèmica i el quadre serà reaccionari a causa de la concepció pictòrica que no correspon a l'època. De més a més, hi ha un altre aspecte: l'explotació del sofriment i de la mort d'uns desconeguts. Nam dóna solament la ficció d'una col·lectivitat, però el treball intel·lectual ha servit massa sovint per a evitar el sacrifici i el mestor col·lectiu.

—Quin ha d'ésser el rol de l'intel·lec-



SAVADOR DALI, L'HOMME INVISIBLE (1930)



SAVADOR DALI, EL JOG (1929)

generació. Els intel·lectuals havien parlat sempre d'aventura i ara l'eviten a tot preu.

—Per què heu reemplaçat el llibre pel fustell? (Per què heu vingut a Espanya a defensar la nostra causa?)

—És l'únic cosa útil en aquests moments. Perquè no vull suportar la mena de d'una Europa feixista. Des del 19 de juliol que lluito amb vosaltres. He vingut perquè Espanya és el sol poble que no consisteix a ésser venut, a despar que tot el món s'eforceva per vendre'l. Aquesta guerra forma nous tipus d'espavells.

Meu ací el que ens ha dit Carl Einstein. Uns punts de vista molt personals, com heu pogut llegir. Molt personals i molt passionalts. No cal dir que no compartim molts de les seves afirmacions tan categòriques. Però les publiquem per tractar-se d'un dels més eminents esteticistes europeus i sobretot per tractar-se d'un anticatòic insubornable — Einstein es troba ja al costat de Liebknecht en les jornades memorables de l'hivern alemany del 1918 —, que ha abandonat benestar, glòria i fortuna per posar-se amb les armes al servei de la guerra que sostenim contra l'inevas.

Sebastià GASCH

Aquest número ha passat per la censura

Sebastià Gasch, «Unes declaracions sensacionals de Carl Einstein. Miró i Dalí.

L'art revolucionari. El rol dels intel·lectuals», Meridià. Setmanari de literatura, art i política, [Barcelona], número 17 [6 de maig de 1938], p. 4

Diàleg de tradició i modernitat

El fet que la cultura catalana sigui, aquest 2007, la convidada d'honor de la Fira del Llibre de Frankfurt ens dona una magnífica oportunitat per donar a conèixer la realitat d'una llengua i una cultura amb més de mil anys d'història, que necessita aparadors internacionals per projectar aquesta tradició, però també per remarcar la seva modernitat. I, encara millor, per posar èmfasi en la seva voluntat de diàleg, la seva capacitat de permanent contacte amb la resta de cultures, especialment les europees.

La nostra és una cultura mil·lenària i moderna, plural, diversa, oberta i transfronterera. Estesa en quatre estats —de Barcelona a València i Mallorca, a l'espanyol; Perpinyà, al francès; l'Alguer, a Sardenya, Itàlia; i l'Andorra pirinenca i sobirana—, les seves ciutats són i han estat creatives i dinàmiques.

Oberta com és per definició, la nostra cultura ha pouat, de sempre, d'altres cultures capdavanteres, del Mediterrani i de tot Europa, en un procés fluid i constant d'interconnexió i diàleg. I, malgrat la llunyania geogràfica i la dissimilitud de les arrels lingüístiques, la cultura alemanya ha estat, i és, un d'aquests referents. Per això, en el marc de la programació de la nostra presentació com a cultura convidada, hem plantejat un projecte d'anàlisi profunda de les relacions entre ambdues cultures i, en especial, de les petjades de la cultura alemanya en la cultura catalana als segles XIX i XX, en àmbits diversos (pensament, art, arquitectura), però molt especialment en l'àmbit de la literatura.

Aquest projecte, intitulat *Passatges*, inclou dos volums que recullen les investigacions de cent quaranta autors, el primer dels quals, *Carrers de frontera*, teniu a les mans. Si aquest primer volum, tant en la seva edició alemanya com en la catalana, ha estat presentat en el marc dels actes mateixos de la Fira 2007, el segon ho serà a Barcelona, ja el 2008, tot coincidint amb una exposició que recollirà altres components de les investigacions generades per aquest ambiciós projecte.

Josep Bargalló Director de l'Institut Ramon Llull

Un afer de traducció

Fins a quin punt s'és conscient de l'impacte que la cultura alemanya ha tingut a les terres de parla catalana al llarg dels segles? La qüestió es pot plantejar al·trament: per què Friedrich Nietzsche, Franz Kafka o Peter Szondi han estat traduïts al català abans que a l'espanyol? No és que ara pretenguem abordar en aquest llibre els diferents aspectes de la recepció cultural amb un anhel de competició; el fet és que qualsevol tipus de transferència literària o artística afecta no tan sols l'àmbit estètic sinó també el polític, i les dates són, pel que fa a aquests casos, ben significatives.

En certa manera podríem dir que molts autors catalans han cercat en la literatura i en el pensament alemanys una mena de model o de significació, però també un gaudi o una inquietat perllongació, no solament per mesurar-se amb aquelles forces seductores, o per construir-se i créixer col·lectivament com a cultura, sinó també per pensar-se amb relació als conceptes que aleshores estaven en circulació, emperò sobretot per inserir-se, de manera autònoma, en el context intel·lectual europeu. No és casual que en aquest afer els poetes hi hagin tingut un paper rellevant. Tot i això, la tasca del traductor, del traductor en tant que escriptor, passa sovint desapercibuda, i no se sol recordar que rere Georg Büchner, Friedrich Hölderlin, Arthur Schnitzler, Thomas Mann o Ludwig Wittgenstein hi ha hagut una ploma atenta i meticulosa, sense la qual les altres plomes no haurien pogut continuar ratllant, tal com ho han fet fins ara, els espais multiplicadors de la creació i del pensament.

En aquestes pàgines plurals que ara teniu a les mans presentem una primera valoració de les diverses influències que la cultura alemanya ha exercit en la cultura catalana durant els segles XIX i XX i en tots els àmbits de la lletra. Aquesta ha estat, per a molts de nosaltres, la manera de viure la catarsi de Frankfurt.

Ningú no negarà que en aquesta vehiculació d'idees, d'estils, de formes, d'autors o de tendències d'una llengua a una altra i d'una història envers una altra, no sempre hi ha hagut l'alemany d'un costat i el català de l'altre. No són pocs els escriptors que han fet servir de vegades, a la manera d'una creu o d'un compàs, la vara del francès i també de l'espanyol. Per exemple, algú encara ens ha d'explicar si Apelles Mestres, en traduir *l'Intermezzo* de Heine, escriu *visatge* perquè té l'ull posat en el mot *visage* més que no pas en «Gesicht».

La recepció implica sempre, com veiem, un afaiçonament de la llengua d'acollida. Què podem dir, per tant, de les traduccions al català i dels comentaris en català d'autors en llengua alemanya? Hi ha alguna mena de deix rilkèa en

Vi nyoli o de deix celanià en Pous? Què diu aquest deix? Quina mena de tractament han tingut els textos de filòsofs indefugibles com ara Hegel, Nietzsche o Heidegger? I si tenim en compte la llarga i consolidada trajectòria teatral de Catalunya, com és que alguns autors com ara Bertolt Brecht o Thomas Bernhard han estat rebuts gairebé com si fossin del país? En el fons, aquest reguitzell de preguntes no pretén sinó esperonar un cert deure de memòria per mitjà d'una actualització.

Els continguts del llibre *Carrers de frontera* estan estructurats en quatre grans períodes històrics de la Catalunya contemporània en funció del cronòmetre europeu, i vénen precedits d'un pòrtic amb un seguit de voltes que ens condueix als orígens de l'expansió de la llengua i a personatges i situacions que hem cregut que havíem de presentar perquè el lector que ens descobrirà tingui presents els avatars de la cultura catalana al llarg del temps. El primer capítol abraça l'últim terç del segle XIX i els primers vint anys del segle XX. El segon capítol ens acosta a la Guerra Civil passant abans pels anys de la Segona República. Segueixen, després, els anys de la dictadura franquista, i finalment, se'ns ofereix un repàs molt succint de la recepció de la cultura alemanya en català des d'una perspectiva més actual.

El llibre aplega textos i citacions en què determinats autors catalans parlen de la pròpia tradició, de les lectures o del lligam particular que els ha unit a la cultura alemanya. Alhora, però, hem donat veu a especialistes que han esbossat en alguns casos els retrats dels poetes, escriptors i traductors concernits, o que han aprofundit en alguns detalls concrets. Hem procurat que la nostra intervenció com a curadors en aquest procés de recopilació d'opinions i de dades fos mínima, i que els col·laboradors poguessin proposar i elaborar textos sobre les qüestions que més els interessaven. D'aquesta manera s'ha anat construint en pocs mesos un llibre en trencadís que conté els articles de més d'un centenar d'autors de diferent estil i amb punts de vista i aproximacions metodològiques diverses. La interacció entre les dues cultures ens ha obligat a situar els autors en el seu context polític, històric i artístic, com en una mena de prisma de les mentalitats. Confiam que les imatges heteròclites que reflecteix aquest conjunt contribueixin a desfer malentesos i alhora ajudin a comprendre la complexitat, la vitalitat, la tenacitat i la riquesa de la cultura catalana.

Arnau Pons i Simona Škrabec Curadors



Joan

MARAGALL

(Barcelona, 1860-1911)

«Maragall sap —i potser això ho ha après de Goethe, en el *Wilhelm Meister*— la importància cabdal que per a un poble té el teatre. En el teatre és on verament el poeta dialoga amb el poble. Un veritable teatre és un espill on es troben reflectits els batecs més profunds d'una societat —o la manca de batecs també. Digueu-me quin teatre teniu i us diré qui sou. El teatre aconpleix en l'organisme social una funció comparable a la del fetge en l'organisme animal. La funció del teatre és, d'ençà de Grècia i en totes les seves grans èpoques, la d'obtenir, mitjançant la catarsi, una desintoxicació de la consciència col·lectiva. Maragall sap això i sap l'esforç reiterat de Goethe per a crear un teatre nacional alemany. Seguint de prop el seu exemple, Maragall intenta de crear un teatre nacional català. Maragall sap, per altra banda, que el teatre sorgí, a Grècia, de la poesia. Aquesta doble certesa són els dos ulls de la visió que ell té sobre quin ha de ser el camí a seguir. Així, la idea de *Nausica*, espigolada en Goethe, se li imposa amb claredat. Puix que no posseïm una tradició teatral, ¿on millor cercar-la sinó entre els grecs, poble mediterrani com nosaltres? De la mateixa manera que, enfront de Verdaguier, Maragall imposa una nova concepció de la poesia, esbossa, enfront de Guimerà, un nou camí per al teatre. Contrastant amb el dramatismes de fi de segle, amb el melodrama, amb els finals de sang i fetge, amb l'ampullositat retòrica o amb el llenguatge artísticament barroer del teatre immediatament anterior o contemporani seu, Maragall ens en proposa un altre d'acurat, sobri, mesurat, fins a caure gairebé en l'extrem oposat. Maragall vol demostrar que, perquè hi hagi tragèdia, no cal que hi hagi mitja dotzena de morts sobre l'escena, i ni un mort tan sols, i aquest afany el duu a evitar la tragèdia. Car *Nausica* és un poema dramàtic, però, no una tragèdia. Ho hauria pogut ser si Maragall hagués respectat el desenllaç previst en el projecte de Goethe. Analitzar les causes vitals que el dugueren a aquesta decisió literària seria segurament una bona manera d'analitzar, gairebé de psicoanalitzar, Maragall.»

Josep Palau i Fabre, *Pensar Maragall*, 1956

WAGNER A CATALUNYA

Joaquim Sala-Sanahuja

A la Barcelona de la fi del segle XIX, un atemptat esborronador trasbalsa la ciutat i projecta una ombra que hi perdurà encara al cap de cent anys: la nit del 7 de novembre de 1893, durant la representació de *Guglielmo Tell*, de Rossini, Santiago Salvador, un anarquista d'origen aragonès llança dues bombes Orsini a la platea del Gran Teatre del Liceu. Durant un moment el brogit de l'explosió es barreja amb els aplaudiments: la soprano acaba de cantar la cèlebre ària del segon acte («Tu, bell astro, al cui dolce riflesso / Il mio passo vagante sen va...»). Enmig del desconcert, l'assassí s'esmuny per la sortida del carrer de Sant Pau, per la qual s'accedeix als pisos quart i cinquè, reservats als proletaris. Aquest atemptat, en què van morir vint persones i en van resultar ferides una trentena més, Salvador l'havia concebut com una revenja per l'execució de Paulí Pallàs, l'autor d'un altre atemptat –frustrat– contra el governador civil Martínez Anido, la màxima autoritat política a Catalunya. Uns quants mesos abans, el *desperado* ja havia intentat robar el cos –ajusticiat– de Pallàs. El gest suprem d'odi que Salvador aconsegueix al cor de la sociabilitat burgesa de la Catalunya de la *fin de siècle*, aquest any de 1893, engloba i cobreix tota la sèrie d'atemptats anarquistes que somouen la vida barcelonina durant aquesta dècada i la següent: encara no tres anys després té lloc un altre gran atemptat terrorista, contra la processó de Corpus Christi, al carrer de Canvis Nous. Ramon Casas hi dedicarà un dels seus quadres

més cèlebres (*Sortida de la processó del Corpus de l'església de Santa Maria del Mar*, c. 1898, Barcelona, Museu d'Art Modern de Catalunya). Aquest nou atemptat i la repressió cega i violenta que el seguirà, acaben de donar un relleu internacional a totes les accions de terror protagonitzades per individualistes desesperats. La premsa anarquista europea amenaça en termes quasi lírics: «Barcelona serà una rosa de foc de tantes bombes que esclataran contra els capitalistes.»

La Rosa de Foc

L'onada de terror, reflux tardà de la que havien provocat Rava chol i els grans magnicidis europeus de les dues darreres dècades del segle, coincideix a Catalunya amb la transformació cultural i política que coneix el país al mateix moment: l'eclosió amb força del catalanisme burgès, amb la fundació del Centre Català, que unifica momentàniament, més enllà de les tendències polítiques, el sentiment nacional de tot el poble; i l'embranchida del modernisme, que també ha arribat tardanament a Catalunya, sobretot des de París, que en aquest moment es pot considerar la capital cultural del nostre país. Paradoxalment, l'ambient de violència i de por, i alhora d'entusiasme, en un país petit, sense poder polític, però en un moment d'apogeu industrial i cultural, explica que el modernisme català d'aquest primer moment tingués un caràc-

ter més radical que no pas a la resta d'Europa: és un modernisme quasi orgiàstic en què tots els projectes semblen sorgir d'una rauxa irrefrenable: la «Rosa de Foc», en aquest context, sembla arborar, oxímoron perfecte, les energies de tot un poble, i el wagnerisme català, que arrenca amb una força inèdita els darrers anys del segle, participa, amb una gran base popular, de la voluntat de trencament quasi malèfica que traïx l'allegoria.

Un poeta d'aquest moment, que és alhora un dels personatges centrals del wagnerisme català, Jeroni Zanné, aplica curiosament a la Venus de *Tannhäuser*, en un dels seus poemes, «Rosa d'infern», la mateixa allegoria orgiàstica. En transcriu el començament:

ROSA D'INFERN

Ur-teufelin! Höllen-Rose! Wagner

*Com una immensa rosa d'humida carn impura,
del negre infern la filla superba s'expandeix:
somriu, i al seu somriure de foc un riu fulgura
i una alenada forta del món s'ensenyoreix.*

No fóra gens estrany que els anarquistes alemanys haguessin extret de Wagner –que tenia un passat anarquista, és prou sabut– la figura de la malèfica «rosa de foc» (*Höllen-Rose*, rosa infernal), igual que Baudelaire, que en té la visió en el preludi mateix de *Tannhäuser*, com relata en la cèlebre carta a Wagner: «Servint-me de comparances manllvades a la pintura –escriu l'autor de *Les flors del mal* a Wagner, en sortir de l'estrena de *Tannhäuser* a París, el febrer de l'any 1860, a propòsit del preludi–, m'imagino davant meu una vasta extensió d'un roig foc. Si aquest roig representa la passió, el veig arribar gradualment, a través de totes les transicions de roig i de rosa, fins a la incandescència del roig viu. Semblaria difícil o fins i tot impossible d'arribar a un extrem més ardent; i això no obstant, una última fusada ve a deixar un solc més blanc damunt el blanc que li fa de fons. Es tracta, si voleu, del crit de l'ànima en el límit del seu paroxisme.» (Charles Baudelaire, «Lettre à Richard Wagner», 17 de febrer de 1860, in *Vues sur la France*, París, Mercure de France, p. 95. Vegeu

igualmente, del mateix autor, «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», *Ceuvres complètes*, París, Éditions du Seuil, 1968, p. 510.)

Un petit país, doncs, jove i esperançat –la revista del moment, que divulga el modernisme, Wagner i Nietzsche, s'intitula justament *Juventut* (1900-1906)–, cerca els seus mites nacionals, potser per «dramatitzar», a la manera nietzscheana, i fer explícita de retop la seva identitat. És si fa no fa en aquest moment que Joan Maragall, ràpidament esdevingut poeta de la nació, formula la seva teoria de la «paraula viva»: el poeta es transcendeix en una mena de vident, en un intèrpret intuïtiu i únic dels valors col·lectius. Desapareix la noció d'escola –lligada a un estil– per exaltar per damunt de tot la individualitat del poeta, la «naturalitat» de la seva paraula. D'altra banda, de Verdaguer, el gran poeta romàntic que mor el 1901 enmig del fervor popular, els modernistes en valoren sobretot l'obra èpica: *L'Atlàntida* i *Canigó*, poemes que són vistos com grans construccions mítiques en què, a més a més, la paraula del poble, que Verdaguer ha espigolat per valls i per muntanyes, resorgeix amb tota la seva força original.

La «dramatització» que Nietzsche preconitzava uns anys abans, Maragall la cerca en una nova formulació dels mites de la nació: el mite de sant Jordi i el drac, per exemple, omnipresent en la imageria modernista catalana. O la reescriptura d'una llegenda medieval, una de les mostres més admirables de la nostra poesia popular, «El comte Arnau», que adopta en la seva versió un to visiblement germànic, sobretot amb la cloenda, una resolució en la qual sorgeix el tema típicament wagnerià de la redempció per l'amor. Wagner, en el context del país naixent, aporta als modernistes catalans els materials per a la construcció d'una estètica nova i sense limitacions.

Traductor dels poetes alemanys –amb *Himnes, cançons i chors*–, de l'Enric d'Ofterdingen de Nova Iis, i sobretot d'una versió adaptada a la música de *Tristany i Isolda*, realitzada conjuntament amb el mestre Antoni Ribera, Joan Maragall és, de tots els poetes catalans del tombant del segle, el més amarat de germanisme. Un germa-

nisme que representa no pas només un efecte de moda, sinó també un intent de transgredir les limitacions doncs, de la nostra tradició literària, de cercar nous camins pels camins del Nord. Nerval, un altre admirador de Nova l'is, h havia fet com ell trenta anys abans. Al mateix moment, el jove arquitecte Josep Maria Jujol estampava amb mangra, a les façanes de molts edificis medievals de Barcelona, les seves inscripcions gòtiques allusives als mites fundadors de Catalunya –unes inscripcions que sovint encara són visibles avui, tot caminant per la ciutat.

L'ortodòxia wagneriana

Tot i que l'obra de Wagner es comença a divulgar a Catalunya força aviat –Josep Anselm Clavé, el pare dels populars «cors d'en Clavé», i antic cabetià, ja havia programat en concert la marxa del segon acte de *Tannhäuser* l'any 1862–, *Lohengrin* no s'estrena, al Teatre Principal, fins al 1882. Com arreu d'Europa, a Catalunya es produeix en aquesta època la cèlebre divisió entre partidaris de l'òpera italiana i partidaris de Wagner. Allò que es discuteix és en realitat la funció mateixa de l'espectacle operístic: l'òpera italiana instituïa sobretot un àmbit de sociabilitat que predominava sobre el drama, i l'estructura mateixa de la composició s'havia concebut per fer-la avinent. Amb Wagner, igual que havia succeït a París, i especialment a partir de les representacions de *La Walkíria* de 1899 al Liceu, l'òpera, esdevinguda «obra d'art total», se sacralitza i acaba suplantant gairebé del tot l'espai de sociabilitat. Les «normes» wagnerianes –sala a les fosques, impossibilitat d'entrar i de sortir durant la representació–, que ja eren molt reclamades pels devots wagnerians durant la dècada dels anys vuitanta, s'apliquen a Barcelona per primera vegada en aquesta representació. Tot i que la llengua en què es representa, de moment, és encara la italiana. L'any 1901 es funda, finalment, al cèlebre cafè modernista Els Quatre Gats, l'Associació Wagneriana. Els seus estatuts detallen que ha de vetllar

per la divulgació de l'obra wagneriana, per la qualitat de les representacions i finalment per la traducció al català de totes les òperes del mestre de Bayreuth. En aquest sentit, l'Associació vo l fomenta igualment una escola de cant i declamació catalana especialitzada en la interpretació del drama líric wagnerià. Allò que despunta a l'horitzó dels wagnerians és un Wagner escenificat íntegrament en català: és a dir, un Wagner català. En són els promotors un grup d'estudiants barcelonins, però compten amb la col·laboració de Joaquim Pena, crític musical de *Juventut*, al qual Josep Pla dedicarà al cap dels anys un dels seus *Homenots*; d'Antoni Ribera, compositor i director d'orquestra, que forma part de l'staff dels festivals de Bayreuth d'aquells anys, i que encara hi participà durant els anys de la Segona Guerra Mundial; o del pianista i crític Miquel Domènech Espanyol, director artístic de l'Associació a partir del 1904. Entre 1901 i 1906, l'Associació Wagneriana publica les traduccions d'*El Capvespre dels Déus*, *L'Or del Rhin*, *La Walkyria*, *L'Holandès errant*, *Siegfried*, *Els mestres cantaires de Nurenberg*, *Lohengrin*, *La Posta dels Déus*, *Rienzi* i *Tristany i Isolda*, a càrrec d'un equip de traductors format per Jeroni Zanné, Antoni Ribera, Salvador Vilaregut, Xavier Viura i Joaquim Pena. Aquestes edicions estan acompanyades de l'exposició temàtica. L'associació wagneriana publica igualment diverses obres de divulgació crítica: *El drama Wagnerià* de Houston Stewart Chamberlain (traducció de Joaquim Pena, 1902) i *L'art de Ricart Wagner* (traducció de Jeroni Zanné [s i c], 1909). I finalment *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique. Parsifal de Wagner* (1902), una interpretació singular de la darrera obra del Mestre, a càrrec de Miquel Domènech Espanyol, que serà objecte d'una dura polèmica.

Dalt: Joan Brossa i Antoni Tàpies, *Carrer de Wagner*, Barcelona, Edicions T, 1989

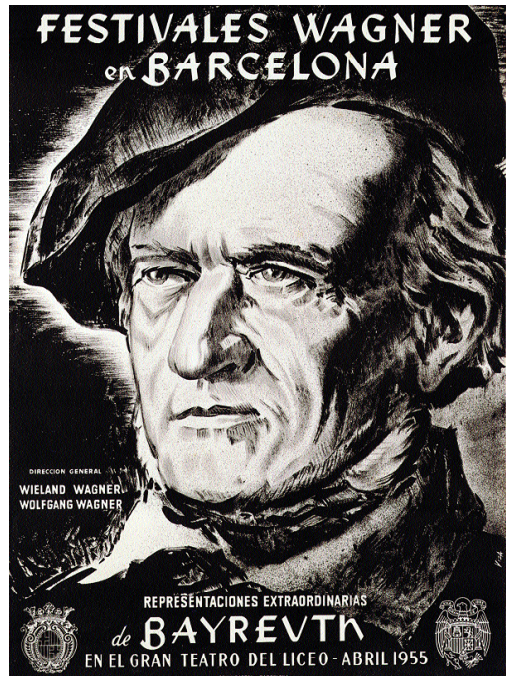
Baix esquerra: La Rambla de Barcelona decorada amb els cartells del Festivals Wagner (1955). Fotografia de Carlos Pérez de Rozas

Baix dreta: *Festivals Wagner en Barcelona*, Barcelona, 1955. Cartell



Carrer de Wagner

Joan Brossa
Antoni Tàpies



Al mateix temps comença un projecte ambiciós d'edició de totes les partitures wagnerianes per a cant i piano, en versió alemanya i catalana (aquesta darrera derivava de l'edició corrent, adaptada a la música). D'ençà de 1901, també, l'Associació Wagneriana és present als festivals de Bayreuth amb una representació nodrida. El 1900, el Gran Teatre del Liceu havia enviat l'escenògraf Soler i Rovira a Bayreuth i a Munic per conèixer els darrers avenços de l'escenografia wagneriana.

A partir de 1906, la tasca de traducció de les obres wagnerianes pren una nova embranzida. Es publiquen *Tannhäuser*, *Les Fades* i *Parcival*, i es refan les versions de *L'Or del Rhin* i *La Walkiria*, totes a càrrec de Geroni Zanné i de Joaquim Pena. També s'hi afegeixen nombroses monografies, traduïdes per Manuel de Montoliu, Geroni Zanné i Alfons Par. Finalment, cal esmentar les versions en què va intervenir Maragall, al marge de l'Associació: *Tristan y Isolda* (1904, en col·laboració amb Antoni Ribera) i també *Els mestres cantaires de Nuremberg*, de Josep Lleonart, el seu nebot, autor d'*Elegies germàniques* (1910) i traductor del *Faust* de Goethe. Finalment, en una etapa posterior a la Guerra Civil, durant els anys cinquanta i començament dels seixanta, cal destacar l'activitat traductiva d'Anna d'Ax (Núria Sagnier), que produeix unes versions més adaptades al català corrent.

De fet, les versions wagnerianes de l'Associació, especialment les dels anys 1901-1914, proposen un model de llengua adient als textos i a la música de Wagner, un model plagat d'alliteracions, de germanismes i de localismes. Zanné i Pena, d'altra banda, pertanyen a la generació modernista marcada pels gustos simbolistes més arriscats, i escullen en les seves versions una poètica adaptada, radicalment adaptada, a les necessitats del drama wagnerià. Però el 1906, amb la publicació de *La nacionalitat catalana* de Prat de la Riba i sobretot amb el començament del *Glosari* de Xènius (Eugeni d'Ors) i amb el Primer Congrés de la Llengua Catalana, que propugna el model normatiu de Pompeu Fabra, la situació canvia radicalment. I el noucentisme ixent es decanta per un estàndard literari força més classicitzant

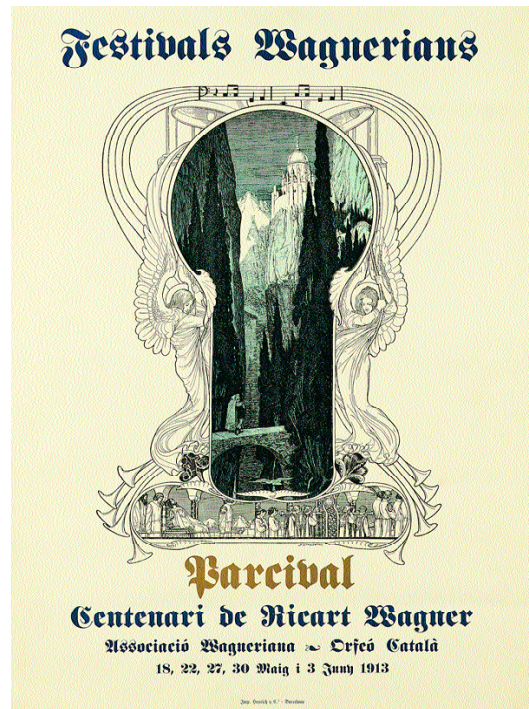
que no s'adiu gens amb els models modernistes i fins a cert punt medievalitzants de Pena i de Zanné –i fins i tot de Maragall. Zanné optarà finalment per una mena d'exili a Buenos Aires, on funda una nova Associació Wagneriana.

Wagner i el poble

En la conjuntura del tombant del segle l'obra de Wagner tingué a Catalunya un gran paper «social» –en l'expressió de Maragall, que vol dir «nacional». N'hi ha empremtes encara avui una mica pertot: nombrosos carrers duen el nom de Wagner, tant a les viles com a les ciutats. Les masses corals, els orfeons, que es creen arreu de Catalunya durant la segona meitat del segle XIX, divulguen Wagner en àmbit popular. I els wagnerians prove-

Parcival, Barcelona, juny de 1913.

Cartell del centenari de Richard Wagner



nen, tant o més que de la burgesia, de les masses populars, que acudeixen a les representacions del Mestre amb un fervor quasi religiós, el llibret amb l'exposició dels temes a la mà. Els fragments que el tenor Francesc Viñas o que Maria Blanchart canten en català, a partir del 1903, desvetllen l'entusiasme del públic. L'estrena de *Parsifal* al Liceu, la nit de l'1 de gener del 1914, en el mateix moment que prescrivien els drets de l'obra, representa un dels moments culminants del wagnerisme de l'època. Viñas, que s'havia convertit en el Parsifal per excel·lència, hi assolí un dels seus grans èxits, tot i que els diaris van criticar que l'escenografia no hagués adoptat el paisatge de Montserrat per a Monsalvat, la muntanya sagrada que custodia el Sant Graal. De fet, els escenògrafs wagnerians francesos i belgues ja feia temps que havien anat a Montserrat per inspirar-s'hi. I no trigarien gaire a anar-hi també els esoteristes del moment, que, en una mena de superposició mitològica i geogràfica alhora, derivada de les versions de Chrétien de Troyes i de Wolfram von Eschembach, identifiquen Montserrat amb Montsegur, on la llegenda càtara situava també el Sant Graal. Els grans oculistes dels anys trenta, des de Himmler, el capítol nazi, fins al doctor Jinarajadasa, president de la Societat Teosòfica d'Hadjar, a l'Índia, van visitar Montserrat, la muntanya nacional dels catalans. Per això *Parsifal*, de totes les obres de Wagner, és la que assolí, tot i que tardanament, més èxit i més fervor entre els catalans. A Montserrat, també s'havia projectat de crear-hi un teatre wagnerià a l'estil del de Bayreuth. Wieland Wagner va sospesar-hi el projecte en una visita memorable, l'any 1955, en ple franquisme, tot i que finalment es prengué la decisió de crear-ne un de nou a la gran sala del Palau Nacional de Montjuïc, que finalment no es va realitzar. D'altra banda, el viatger que arribi avui a Moià, la vila natal de Francesc Viñas, hi trobarà encara el Cafè del Sant Graal –Viñas hi havia fundat el Cor dels Cavallers del Sant Graal– i també, en un museu oblidat, els seus records i el seu vestuari wagnerià. És un exemple més de la impregnació wagneriana en la nostra geografia.

Epileg

Amb el pas dels anys, aquesta sedimentació popular del wagnerisme ha anat minvant. Potser també ha minvat el poble, que avui és una categoria que fa de mal identificar. Però Wagner és present encara en molts àmbits de la vida social, en l'arquitectura de Gaudí –explícitament a La Pedrera (als sostres, al cèlebre terrat), al Parc Güell, en molts detalls de la Sagrada Família, etc. I també en la dels altres grans arquitectes modernistes: Jujol, el seu col·laborador, o Domènech i Muntaner (al Palau de la Música Catalana), etc. I encara en l'arquitectura modernista menor, disseminada en petits habitatges d'arreu de Catalunya, cases senzilles, torres d'estiueig. Wagner perdura en els subsòls de la nostra cultura i hi ressorgeix regularment, de vegades impensadament, com ara en l'obra dels autors d'avui (em refereixo, per exemple, als creadors de la generació de Dau al Set –Joan Brossa sobretot–, i també, de més ençà, a Perejaume, per exemple). *L'anostrament* de Wagner per part de l'Associació Wagneriana –que es dissolgué, si més no oficialment, l'any 1942, per les circumstàncies polítiques del moment, però que ha perdurat en realitat fins als nostres dies– en féu un referent constant, un pòsit que ha romàs fins avui. El foc wagnerià, els catalans el van mantenir encès durant els anys difícils de la Segona Guerra Mundial (que corresponen a la nostra postguerra), amb la companyia del Teatre de l'Òpera de Frankfurt, que protagonitzà, entre 1941 i 1947, al Liceu, uns festivals Wagner. O amb els festivals Wagner del 1955, amb l'assistència de Wieland Wagner i de tot l'equip que regia el festival de Bayreuth. I després amb les representacions regulars del Liceu, que han presentat any rere any els grans cantants wagnerians de cada moment. També hi hagué la projecció cinematogràfica del *Parsifal* de Hans Jürgen Syberberg, l'octubre de 1982, al Liceu. Floracions de foc en la vida de Catalunya.

MERCÈ RODOREDA EN L'EXILI A EUROPA

Mercè Ibarz

Quan l'exèrcit de Franco la va expulsar a l'exili, Mercè Rodoreda era una escriptora moderna, d'empremtes avantguardistes com la paròdia de la narrativa popular del moment, el pastix de la tradició i l'aguda influència del cinema. Era aleshores una escriptora de trenta-un anys que havia publicat cinc novel·les, tingut presència en el periodisme barceloní i en debats col·lectius des de la proclamació de la república, i que durant la guerra havia fet intervencions a la ràdio i acudit a una conferència internacional d'escriptors. L'última novel·la, *Aloma*, havia tingut molt bona acollida entre els lectors el 1938, en plena guerra. Era una novel·la força diferent de les quatre anteriors, però encara conservava alguns dels trets de la primera modernitat que, en llengua catalana com en d'altres idiomes europeus, havien de permetre la transformació de la novel·la del XIX en la novel·la d'un segle, el XX, on la societat de masses ja es veia aleshores que constituïa una lògica cultural sense retop. Però quan Rodoreda refà *Aloma* el 1968 i la publica l'any següent, ja no és una escriptora moderna dels anys trenta sinó una escriptora del tot contemporània. És a dir, que ha hagut de reconstruir les estratègies creadores des de les runes de la postguerra a Europa i que ho ha fet amb plena consciència. Així va ser per a tots els creadors exiliats d'aleshores que han deixat obra i petja en la literatura, en efecte, però amb un accent greu en el seu cas: si el context comunicatiu i de debat de la seva joventut havia estat anorreat pel franquisme

completament, tampoc no podia disposar del de l'exili. L'exili català no crearia un context editorial allà on potser hauria pogut, a Mèxic, com era el cas de l'exili literari alemany. Fou a Mèxic on van establir-se finalment uns quants dels autors, entre els quals només els joves, gairebé sense obra anterior, aconseguirien de fer obra. Com a grup, però, vells o joves, hi fundarien revistes literàries o polítiques i no pas, paral·lelament, cap xarxa editorial significativa, com havia fet l'exili alemany en aquell país i a París l'exili rus. És evident que la història social de la llengua catalana no és comparable ni a l'alemanya ni a la russa, però les diferències no em semblen prou explicació al fet que l'exili català no constituís un marc de treball i edició com l'alemany i el rus. Més aviat, fent un excurs i una deriva cap a un altre exiliat, el cineasta Luis Buñuel, podríem traçar un paral·lisme amb la Santa Cena de *Viridiana* –del mateix any, 1962, de *La plaça del Diamant*, de Rodoreda– en tant que al·legoria de l'exili, que en el film serien els pares que han quedat fora de la casa, desterrats de la història, que assalten la casa i s'aboquen a lluites acarnissades entre ells i a la violació de *Viridiana*, símbol aquí de la terra perduda i alienada. Car si Buñuel va haver de bregar contra l'exili espanyol, el qual no podia tolerar que acceptés de treballar a l'Espanya franquista, Rodoreda va haver de veure com l'exili català li girava la cara quan aquell any de 1962 va reaparèixer al cautelosament reconstruït context editorial

de Barcelona amb un relat i un personatge com els de *La plaça del Diamant*. Que Colometa no sigui ni una exiliada ni una resistent políticament organitzada, que la seva veu no sigui ni èpica ni heroica, no va agradar gens als altres escriptors exiliats. *La plaça del Diamant* –l'obra més coneguda a Alemanya, amb continuades edicions des de la traducció el 1979– no va agradar tampoc a Barcelona, al jurat del premi on l'havia presentat, ni va interessar a la crítica quan finalment es va publicar el 1962. Es va imposar l'any següent gràcies als lectors, que des d'aleshores són els qui, titol rere titol, van sostenir i sostenen Mercè Rodoreda. D'altres creadors havien començat a tornar a Catalunya, durant la Segona Guerra Mundial (Joan Miró i Carles Riba, des de França) o, que assumien la decepció que el franquisme continuava, a la fi d'aquesta altra terrible contesa (Joan Sales, des de Mèxic). Va ser l'opció per la reconstrucció de la cultura des de l'interior. Mentre que Rodoreda no ho va fer ni va travessar l'Atlàntic sinó que es va quedar a Europa. Va viure sencera una altra guerra i una postguerra, en carn viva. N'ha deixat document i memòria, poètica en suma, en moltes de les seves cartes, en la seva poesia i en els contes, escrits la majoria entre 1939 i 1953. La seva notable poesia supera de llarg les mostres publicades en revistes de l'exili. Poesia i contes constitueixen en l'obra rodorediana un díptic en què la pèrdua de la terra natal i la guerra i l'exili europeus es viuen de forma primera. Com a poètica definitiva, significativament transmutada en una geopoètica radical, l'autora afrontarà els temes de l'exili i les guerres al seu retorn definitiu a Catalunya, quan escriu els *Viatges a uns quants pobles* (que acabaran formant part de *Viatges i flors*) i *Quanta, quanta guerra...*, publicats tots dos després de la mort de Franco, el mateix any, 1980, i els únics projectes amb *El carrer de les Camèlies* que no tenen el seu origen i primeres versions els anys cinquanta. Una poètica radical, irrealista, que Rodoreda feia temps que practicava. L'havia iniciat amb les *Flors de debò* i *La mort i la primavera*, i la combinava amb la d'obres més arrelades en imatges reconeixedores, figuratives, de nissaga kafkiana, que

esmento per ordre de gestació: *Jardí vora el mar*, *Mirall trencat*, *La plaça del Diamant*. Kafka és una referència declarada, que Rodoreda proclama als pròlegs de les seves novel·les d'un signe i un altre. Aquest és el moll de l'os, els anys cinquanta i la seva *koiné*, la llengua comuna i fragmentada en diverses direccions que renaix entre els creadors de la postguerra que havien començat la seva obra abans de les guerres de 1936-1945.

És el cas d'Anna Seghers i l'*exil roman*, un dels paral·lelismes alemanys que convenen a Rodoreda. En els seus repetits i costosos esforços de 1939-1959 per tornar a la novel·la, l'autora catalana segueix un mètode similar al de Seghers a *Trànsit*, novel·la d'altra banda que exemplifica les diferències abans esmentades entre els contextos de l'exili alemany i del català: les primeres edicions de la novel·la de Seghers, exiliada a Mèxic entre 1933 i 1940, foren en castellà (Mèxic, 1944) i en anglès (Estats Units, 1944); la primera edició alemanya fou de 1951.

Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, 1962



Quan Meier morí vaig guardar-lo dos dies al llit. Els feia veure que encara estava malalt i així em podia menjar la seva sopa. A la nit no era tan desagradable mort, perquè ja no s'orinava. I de morts... Ja feia nits que dormia amb el cap separat per la llata de fusta de la barraca d'una muntanya de cent o dos-cents cadàvers. Al segon dia el belga se'n va adonar. No va dir-me res, però quan repartíem la sopa em prengué el pot de Meier i em mirà fixament. «Lladre!», li vaig dir, i tot jo tremolava de ràbia. S'acostà el pot a la boca i m'anava mirant. Vaig saltar-li al damunt. Ens separaren a cops de matracca. Ell tenia tota la boca plena de sang. Jo vaig quedar amb la cara inflada tres dies. Quan vaig estirar-me al llit vaig veure que ja se l'havien emportat. M'entrà una tristesa infinita i gairebé vaig plorar. Va ser el darrer eco d'aquell món lluent d'on m'havien tret atennallat pel nas; la darrera palpació dels seus sentiments complicats i sumptuosos. Aleshores encara pensava, de vegades: «Si surto d'ací viu, com seré? Sempre em semblarà que duc a passejar un riu de cadàvers. Que només puc engendrar fills amb aquells ulls immensos dels famèlics, amb els sexes monstruosos penjats dintre l'arc prim de les cuixes.»

Mercè Rodoreda, «Nit i boira» a
Semblava de seda i altres contes, 1978



Pàgina esquerra:

Mercè Rodoreda al jardí de casa seva a Romanyà de la Selva, 1973.
Fotografia de Pilar Aymerich

Seghers i Rodoreda parteixen de la immediatesa de la percepció, deixen que la realitat les impressioni i, després, modulen literàriament el real a partir d'aquesta percepció impressionada. Les dues componen amb una poètica conformada pel fet que tot allò anterior a la gran crisi no serveix en la postguerra. Seghers retorna a fórmules de la literatura popular com el thriller i Rodoreda experimenta a partir de l'aliè a la tradició cultural. Recorren a veus de crònica, a relats orals. Monòlegs que no són del mateix ordre que el flux de consciència dels anys vint i trenta en Proust, Joyce i Woolf i la seva certesa sobre el subjecte, ambigua però de base, per comparació a la de Rodoreda i de Seghers a la postguerra. Les narradores i els narradors, anònims sovint en Rodoreda, anònim a *Trànsit*, ja no són subjectes, són no-ningú. Ofereixen la seva història com a part d'un procés terapèutic de recuperació de les claus de la identitat personal que de cap de les maneres no pot ser reconstruïda amb el llegat anterior. Per respondre a la crisi de l'individu, aquesta concepció novehística, que Rodoreda assaja de primer amb els contes, apella a la forma primera, fins primària, de la comunicació personal.

Eren davant una herència sense testament, havia constatat el poeta René Char durant la guerra. Calia en conseqüència actuar com a primitiu i preveure com a estrateg, afegia.

En llengua catalana, l'envit significaria la paradoxal i prodigiosa ocasió de treballar amb el registre parlat i donar-li per fi novella i context europeu, exigència dels anys trenta a Catalunya que Mercè Rodoreda complirà plenament.

Però els escriptors no havien trobat sols el cofre de l'herència violat i sense testament. He esmentat Joan Miró, amb qui Rodoreda hauria volgut col·laborar. El 1940 Miró pinta les *Constel·lacions* a Normandia, assisteix a l'entrada nazi a París

i torna a Barcelona, on tem que no pintarà més. Aquell mateix any mor Paul Klee. A París, Jean Dubuffet esmola l'art extracultural, l'*art brut*, i Henri Michaux l'*art autre*. L'escriptura de Michaux és tan decisòria per a la Rodoreda de postguerra que plausiblement la doble condició d'ell –escriptor, pintor– l'empenyí a practicar la plàstica. L'obra a partir de 1940 d'aquests artistes és l'estímul principal per a Rodoreda en el seu solitari procés de reconstrucció, a París, entre 1945 i 1954, després d'haver passat la guerra europea a Bordeus i Llemotges. Mentre també escriu poesia, dedica força temps a la plàstica: *collages*, aiguades, aquarel·les. Segueix meticulosament Klee, Miró, Dubuffet, i es transmuta. Després podrà escriure finalment novel·la un altre cop, renovada pels recursos («temes, elecció de materials, mitjans de transposició, ritme, forma d'escriptura, etc.», havia escrit Dubuffet) adequats al temps de reconstrucció. El centenar d'obres sobre paper que ha deixat constitueixen l'extraordinari carnet de notes d'una autora en el seu laboratori i cuina. Llibertat, lleugeresa i independència eren les tres claus de Klee. Foren recursos imprescindibles per a Miró i Dubuffet, artistes que el sobreviuen, no abandonaven Europa i hi afegien una clau més: el grotesc. Una estratègia calculada que implicava actuar com un primitiu, un alienat, una criatura, el boig del poble. Són les veus de Mercè Rodoreda a la postguerra. Constitueixen el seu llegat literari perdurable. Una herència en efecte sense testament i tanmateix plena de lliçons sobre la creació a Europa després de les bombes que van alterar el segle XX de soca-rel.

PROJECTE “PASSATGES”

Cap de l'Àrea d'Humanitats i Ciència Institut Ramon Llull
Carles Torner

Comissari
Arnau Pons

Coordinadora de continguts
Simona Škrabec

Comitè científic
Manuel Carbonell, Ramon Farrés,
Joan Fontcuberta i Gel, Feliu Formosa,
Josep Murgades, Lluís Solà, Ricard Torrents

Coordinació per part de l'Institut Ramon Llull
Marc Dueñas

Assessorament
Manuel Guerrero, KRTU, Departament de Cultura i Mitjans
de Comunicació, Generalitat de Catalunya

Equip de l'Institut Ramon Llull
Domènec Almerge i Julià Florit

Una producció de:  **institut
ramon llull**
Llengua i cultura catalanes

Amb la col·laboració de:   **Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació**

Amb el suport de:  **Generalitat de Catalunya
Institució de les Lletres Catalanes**

EDICIÓ DEL LLIBRE

Curadors
Arnau Pons i Simona Škrabec

Edició
Àrea d'Humanitats i Ciència i Àrea d'Imatge
i Comunicació, Institut Ramon Llull

Disseny gràfic i maquetació
Mariona Garcia

Documentació
Annette Blattmacher

Traduccions alemany-català
Pilar Estelrich

Correcció
Emma Terés
Anna Coll-Vinert

Bildrechte
p. 2: © Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona, 2007
p. 12: Arxiu Joan Maragall, Barcelona
Fotos: Biblioteca de Catalunya
p. 17 (superior): Fotografia: Martí Gasull
p. 17 (inferior a l'esquerra): Arxiu de La Vanguardia,
Barcelona
p. 127 (inferior a la dreta) i 128: Biblioteca Wagneriana,
Jordi Mota i Maria Infesta, Barcelona
p. 21: Biblioteca de Catalunya, Barcelona
p. 22: © Pilar Aymerich

Primera edició: setembre 2007

© 2007, d'aquesta edició: Institut Ramon Llull
Diputació 279, planta baixa E-08007 Barcelona
www.llull.cat

Producció i distribució:
EADOP

Preimpresió
Ormograf, SA

Impressió
Gramagraf, SCL

ISBN: 978-84-393-7553-1
ISBN Volum 1: 978-84-393-7554-8
Dipòsit Legal: B-45298-2007

Exemplar promocional no destinat a la venda