

L'AVENÇ

Literari * Artistic * Científic

REVISTA QUINZENAL ILLUSTRADA

JOSÉ ZORRILLA



N poc espai de temps dos pobles llatins, el francès i el castellà, han vist morir dos omes il·lustres que simbolisaven perfectament, cada un a sa guisa, l'idiosincrasia de

la raça dins la qual van apareixe en la terra. Em refereixo an en Renan i an en Zorrilla. Ells representen els dos pols de l'intelligència humana, dos antitetics modos d'espectar la vida i l'univers, l'un sondejant l'essència de les coses, l'altre acontentant-se de palpar-ne llur superfície. En Zorrilla va encarnar la fè, la patria, la religió, en un mot, lo tradicional; en Renan, el dupte, l'humanitat, l'immanència de Déu; aquell representa l'optimisme, la cristallisació sentimental de totes les abstraccions convencionals creades per la societat; aquêt, l'escepticisme pessimista, la destrucció corrosiva de tot quant lliga l'ome a la soca de la realitat.

Per en Zorrilla la poesia ha sigut el jog del civilisat qu'es diverteix cantant i espera la vida futura en una indolència oriental. Per en Renan l'art era la forma sagrada que dóna expansió lliure a les devinacions intuitives que l'ome descobreix en la propria contemplació íntima.

Quin contrast fa veure juntar aquells dos noms per la mort! Sembla qu'es repelleixen a l'aparellar-los, i no podem menys de fer-ho tot veient l'erència espiritual qu'ens deixen les generacions qu'ens precediren.

Pels dos citats ingenis els governs dels Estats respectius han empleiat tot el luxe oficial imaginable en llur glorificació postuma: tots

dos van obtenir ascendent sobre la generació de la que formaren part. Els pobles qu'an ells deuen alguna sensació desinteressada, molt bé està qu'els facin sacrificis i festes a l'inumarllos, mentres qu'els que no es deixen portar de l'impetu del sentiment estudien i analisen l'obra dels ingenis glorificats.

A mesura qu'anem avençant en el curs i experiència de la vida, jutjem més imparcialment als omes qu'han predominat en el present sigle; i com la nostra condició ètnica ens salva bastant dels prejudicis patriotics (puix és la meteixa la nostra afinitat am França qu'am Castella), amb igual franquesa podem dir lo qu'ens sembla de l'obra d'en Renan que de la d'en Zorrilla.

Seguint el paralel començat (sense voler dir que comparo els merits), ting d'afegir que, dins l'esfera de l'art, les obres d'aquêts escriptors són degudes a dugues civilitzacions completament refractaries l'una a l'altra.

La poesia d'en Zorrilla és producte de l'espontaneïtat artística, quasi inconscient: és la de l'aucell que canta sense saber per què canta, per a recrear-se am les propries refiledes. Renan és el poeta qu'ha deixat les formes primitives, convertint-sé en portant-veus d'una civilització madura, reflexiva, esceptica i comprensiva de tots els aspectes de la vida i la Naturalesa.

*
**

A nosaltros, els que componem el jovent del 1890, la musa d'en Zorrilla no ens deia res

an el cor, ni a l'imaginació, ni a l'intel·ligència. L'apoteosis qu'ares'ha fet a Madrid ens ha produït un efecte paregut an el que experimentàrem quand la mort d'en Fernández i González: en els dos aconteixements ens sembla veure-hi un omenatge a quelcom llunyà i que no té cap relació am les actuals generacions. A ultims del segle XIX el parlar-nos d'en Zorrilla és contar-nos les proeses d'un trobador que, junt amb en Rossini, en Walter Scott i la Ristori, avia fet passar als nostros avis les vetlles delitosament, i en compensació de la vida pansida i migrada qu'ells duïen, el poeta els enviava cançons i més cançons. Amb el romanticisme dels seus drames, narracions, poemes i llegendes, el poeta, provant una facilitat i fecunditat sorprenents, encomenava als burgesos del 1840 la set d'ideal i mantenia el caliu dels sentiments cavallerescos que dominen en el fons de l'anima castellana. En l'esperit qu'anima la poesia d'en Zorrilla, els contemporanis seus hi anaven a buscar l'exteriorització artística de l'idea qu'ells tenien de les passions humanes. L'imaginació dels espanyols de mitjans de segle, que, no podent-se esbravar en grands gestes, es desfogaven en guerres civils i pronunciaments, prenia amb entusiasme aquelles corrandes vers el passat, en què en un medi qu'ha fet d'Espanya un panteó sinistre, tot se colorejava am les rancietats esmortuïdes de l'Edat Mitjana i principis del Renaixement.

Aixís, en Zorrilla, més qu'en García Gutiérrez, el duc de Rivas, l'Hartzenbusch i l'Espronceda, és el vertader poeta que recrea a una raça extenuada, contant-li les glories d'altres epoques i consolant-la de les desil·lusions del present. S'explica clarament qu'en Zorrilla fos el poeta predilecte del poble, puix en ell veia l'exaltació de les facultats somiadores i fantasistes de la raça. L'Espronceda, am la seva declamadora desesperació byroniana, rompia am la tant cacarejada tradició nacional, a més de qu'en les seves obres guspireja de tant en tant una profunditat de pensament qu'a Espanya no s'acostuma a involucrar am la poesia. En el mateix *Estudiante de Salamanca* hi hà més sentiment qu'en els poemes semblants qu'escrigué en Zorrilla; però aquella llum a lo Rembrandt qu'irradia del magnífic quadro d'Espronceda no podia agradar a un poble enamorat dels colors llampants.

El duc de Rivas, en el *D. Alvaro*, tingué més impetu dramàtic, i en García Gutiérrez i l'Hartzenbusch rivalisaven amb en Zorrilla per l'apassionament més sencer que tenien els personatges dels llurs drames.

En quant als troços d'humanitat exhibits en la dramaturgia d'en Zorrilla, hàn de sufrir identic desvaneixement que quasi tot el teatre romàntic d'aquêt segle. La major part d'obres de Victor Hugo, Delavigne, Schiller, Alfieri, Zorrilla, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Echegaray, Soler i Guimerà, aniran a parar a les biblioteques dels erudits per satisfer l'esperit investigador dels curiosos que vulguin istoriografiar les evolucions literàries. El concepte romàntic de la vida asfixia les creacions d'aquells poetes: els omes qu'ells posaren al món senten passions aixelebrades, i alguns d'ells estan demanant el manicomi. De caracter, en Zorrilla no va inventar-ne cap: els personatges dels seus drames els hi donaven fets la tradició i l'istoria.

El rei Rodrigo, en *Pere el Cruel*, Don Joan Tenorio, el *pastelero* del Madrigal, el Cid, són trets de croniques, llegendes o d'altros monuments literaris espanyols. Se m'objectarà qu'el tenir ja un personatge realitat istorica o mitica no priva qu'en la seva interpretació el poeta pugui fer-ne una creació filla d'ell i am vida propria. Aixís sembla resultar d'alguns drames istorics o llegendaris d'en Shakspeare, Calderón, Corneille, Gœthe, perquè an els personatges aquells poetes els hi van donar una anima qu'avía d'eternisar-los, cosa que no féu mai en Zorrilla. De tots modos, l'art retrospectiu serà sempre la part més falsa de l'art, puig sempre ens recordarà l'alambic de l'escriptor. En tots els autors d'aquêt segle les obres de literatura arqueologica s'han desvanescut devant de l'inspirada en la realitat contemporania.

Del romanticisme sols ne queden les obres que, malgrat el timbre d'escola, es mantenen en una *tessitura* de passió sencera o d'intel·lectualitat simbolista, com el *Werther*, de Gœthe, i el *Rolla*, de Musset, per lo primer; per lo segon brillen altres autors celebres, com Shelley i Lamartine, qu'encarnen la poesia del panteisme naturalista, com Victor Hugo, a qui admirem per ses apocaliptiques epopeies socials. Tot lo restant ha servit per contribuir al mal gust escampat per la musica italiana,

puix la poesia romantica s'ha cuidat durant un sigle de prestar-li tots els *librettos*.

Els drames d'en Zorrilla semblen a voltes autos sacramentals: tots el tipus cau en el lirisme, qu'és la superior qualitat imaginativa del poeta. Aquells drames formen part de la literatura més aprop de la multitud, la qu'ella pod sentir i apreciar més fàcilment. El poble, en aquells drames, no hi veu tipus sencers, exits del cervell del poeta creador, sinó l'objectivació de mitus que reb en erencia, qual representació mitica guarda religiosament en l'altar de la consciencia. Nosaltros, aquells drames, els equiparem an aquells grands quadros de pintura istorica, patrimoni de l'art tradicional espanyol, ont la *pose* dels personatges i el rebuscament de l'acció supleixen a la vida espectada per l'artista.

El sentiment de la Naturalesa que respèn-deix en la lirica d'en Zorrilla no és l'emoció sentida pel poeta i qu'am forma bella és tras-mesa al lector: és el desbocament d'una fantasia ufanosa, exuberant, que, prenent imatges sensibles, reuneix mots, els hi dóna cadencia i fa oblidar l'idea o el sentiment qu'avía de germinar l'inspiració. Aquesta en ell no és la fecundació del *jo* per la contemplació del món exterior: quand descriu un paisatge, una montanya, un riu, el mar, un crepuscul, el poeta no suggereix mai l'impressió d'aquells objectes: solament fa disfrutar am la musicalitat dels noms qu'els omes els donaren. De tal modo en Zorrilla continua la tradició que deixaren els poetes classics espanyols, que de la Naturalesa sols ne van treure una retorica freda i ampulosa, mai bellesa de plasticitat impecable. En la literatura classica castellana, si ún vol sentir una emoció fonda per medi

de l'art, té que raure an els mistics, encare que moltes vegades no van poder sustraure's a l'influencia italiana que desnaturalisà a la poesia indigena. Igual segell està fundament marcat en els Garcilasos, Góngoras, Herreras, Riojas, etc., etc.

En les lletres del present sigle en Zorrilla tindrà un digne company en en Castelar, que representa el destronament de la Bellesa per la Retorica. Amb en Zorrilla desapareix el cantor de lo vell, el representant genuí d'una epoca barbre. A les actuals generacions l'estre d'en Zorrilla no els podia fer sentir gens, perquè els portava l'alè d'una necropolis, d'un museu arqueologic, d'un panteó. Admirem la facilitat i l'inconsciencia que procrearen aquelles fantasmagories: però, en conjunt, la seva obra ens produeix l'efecte d'una cabalgata feta am pintures de cartró. Quand fullejem els seus millors escrits ens passa igual que quand visitem un edifici modern que vol imitar un monument arquitectonic de l'Edat Mitjana, per l'estil de les iglesies gotiques i palaus gotics que construeixen a Barcelona els rics improvisats. Per pocs moments incrustem la nostra imaginació en el record d'epoques mortes, amb un esforç d'endevinadora intuïció retrospectiva procurem assimilar-nos el *com* de l'anima dels nostros ascendents; més després d'aquell passatger eclipse de la nostra individualitat, sentim un impuls de tornar als braços de la Naturalesa, d'ubriacar-nos am sa contemplació i de llençar-nos a les lluites de la vida real contemporania, de la que no podem separar-nos, i en la qual trobem el nostro medi ambient apropiat.

JAUME BROSSA ROGER

VADE RETRO!

*Si la nit s'ennuvola, la llacuna
perd les estrelles qu'am cel clar retrata;
però ve un xic de vent, i cada una
de nou hi llu com un clauet de plata.*

*Quand el mal temps a dins del pit negreja,
tristos presagis l'esperança endolen;
més si es conjura el grop, el cor blaveja,
i al niu d'abans les illusions s'en volen.*

E. GUANYABENS

EL TEATRE A BARCELONA *

II

(Continuació)

LA novela ha pres a Rússia molta més importància que totes les demés formes d'art, fins al punt de que s'ha pogut ben bé dir que si la filosofia i les altres ciències socials no avien arribat a un grand desenrotllament era perquè tot el pensament del poble rus estava inclòs dins de la seva novela. No és estrany, doncs, qu'allí els novel·listes empenguessin ells mateixos la reforma del drama, i no en part, com ho han fet els novel·listes francesos, sinó en la seva totalitat.

L'obra més grand de la novela i del teatre russos, això qu'els ha fet més originals tant a l'una com a l'altra, és l'estudi que hi han fet del pagès, el *mujik*, com diuen ells. Però no del pagès manso i idilic dels nostros dramaturgs, sinó del veritable, d'aquell ser primitiu, de sentiments poc complicats, qu'el contacte directe i continuu amb les forces naturals ha fet grand en les seves passions, en els seus crims, en les seves ambicions, i en les seves brutalitats. En la novela moderna dels francesos i en algun dels llurs drames, també hi és aquest estudi, talment que de la llur comparació amb els dels russos es podria veure la diferencia de fondo que separa a les dugues races i civilitzacions, l'oriental i l'occidental.

Els dos grands iniciadors del teatre modern rus són en Griboiedof i en Gogol; aquest ultim, l'iniciador també de la novela realista. Les dugues obres que més els han fet celebres i qu'avui die ja han arribat a esser classiques en aquell país, són *La desgracia de tenir talent*, del primer, i *L'inspector general*, del segon. En *La desgracia de tenir talent*, Tchetsky, l'Alceste o Misanthrop rus, sublevat i ple d'odi i d'indignació contra la civilització ibrida de la Rússia del seu temps i de la de l'Occident, qu'els avençats d'aquella epoca pre-

sentaven com a l'unica salvació de l'imperi, trona i declama, sempre am tota la rude-sa franca d'un esperit independent reflexiu i original, contra tota la societat del seu temps i de la seva patria, i contra tota la gent qu'el rodejen, que no el comprenen, el rebutjen i el tracten de boig. Ell mateix acaba per fer-se la seva desgracia i la seva perdició amb el seu propi talent i amb el seu propi esperit. *L'Inspector general*, d'en Gogol, és una satira punxant contra els mandataris i cacics de les petites viles de Rússia. En una d'aquestes petites viles és anunciada la proxima arribada, de Sant Petersburg, d'un inspector del Czar. El panic s'expandeix com un llamp per tot el poble. Totes les autoritats, desde l'arcalde, el governador i els directors dels establiments publicos, fins als més infims empleiats, tots tremolen am la visió de llurs pillades, lladrocinis i estafes descobertes i terriblement castigades. La por és tanta, que fins les persones onrades, am la timidesa propria i ja atavica en els estats governats autocraticament, es consideren perduts. Bobtchiski, un bon ome, somia ja veure's dins una carreta en camí dret a la Siberia. En mitj d'aquest estat de terror, un empleiat de Sant Petersburg que s'hi troba de pas tot anant a pendre possessió del seu carreg en una altra provincia, és pres per l'inspector qu'hà de venir. Aquesta confusió dona llog a una serie d'escenes d'un comic admirable, plenes d'observació i de gracia, ont se realisa ficticiament lo que passaria si l'inspector fos el veritable. Indubtablement aquestes escenes fan veritat el dit rus que serveix de lema a la comedia: «Ets tu mateix el que fa la ganyota, i no pas el mirall». Quand el public ha vist totes les baixeses, les miseries d'aquella petita societat, cau el teló, anunciant un gendarme l'arribada de l'inspector, en mitj de totes les autoritats que s'estan tirant a la cara els uns an els altres els respectius defectes, quedant el public amb el dupte de si lo que vindrà serà una comedia com la representada o un drama

* Vegi's el numero 11 de l'any passat.

terrible. Aquestes dugues obres, a una invenció i a una facilitat dignes de Beaumarchais o Sheridan i d'una ironia com la dels més grans umoristes inglesos, junta una profunditat de concepció molieresca. El fet d'esser el punt de partida del teatre realista rus, fa que per aquêt país siguin d'una veritable importància.

Les altres obres d'aqueixos autors, com *El matrimoni* i *Els jugadors*, d'en Gogol, i *Els nuvis* i *Família*, d'en Griboiedof, són de molt menys importància, encare que ben fetes.

Am l'Ostrowsky i en Pisemsky comença el teatre dramàtic realista, aquell qu'es proposa, més aviat que l'umorisme i la facilitat en la construcció de l'obra teatral, pintar i donar l'impressió justa d'una escena real i d'un sentiment viu. L'Ostrowsky, qu'és el que té més força dramàtica dels dos, ha triomfat més aviat qu'en Pisemsky. Aquell, encare qu'observador just i molt realista, abans que tot és un gran poeta i un gran artista. Lo que l'ha fet més celebre en el teatre del seu país és l'aver-hi introduït tot un món nou, el dels petits comerciants i el de la petita burgesia, qu'abans d'ell no avien sigut portats al teatre a Rússia. *L'Oratge*, l'obra d'ell que més gran exit ha tingut en la seva patria i en molts públics d'Europa, és ermosa i profundament poètica. *Una noia jove per casa* és també una comèdia preciosa. De les altres obres del mateix autor hi hà un *Quebrat*, una comèdia de costums de petits comerciants molt ben feta i que té molta fama; després, algunes de menys importància, com *Una plaça lucrativa* i *Cadascú a son llog*. En Pisemsky és menys poeta que l'Ostrowsky, però és més observador, el seu realisme és més de debò i les seves pintures són més justes i més cruels. En *L'amarg destí* el gran sentiment religiós del sufriment umà, de la regeneració per la confessió, del poble rus, hi està portat a una grandiositat comparable a la d'en Tolstoi en *El poder de les tenebres*. Ananii Iakoveeff, en un moment d'odi i d'exaltació al descobrir la falta de la seva dona i el seu desonor, mata la filla qu'ha tingut amb ella. Comès aquêt crim, fuig; més després s'entrega ell mateix a la justícia, confessant el seu crim i dient an el tribunal que, encare qu'avés pogut escapar a la justícia humana, no auria pogut evitar ni la de Déu ni molt menys la de la seva pròpia consciència.

En *Baal* hi hà un estudi atrevit del modo com la necessitat del diner envileix i mata en la nostra societat totes les passions, per més grans i fortes que siguin. Poques vegades auran fet els socialistes una crítica més segura i més aclaparadora del diner que la qu'en la seva obra ha fet en Pisemsky. Després d'aquêts creadors del teatre rus, han tingut exit altres autors dramàtics, com Borbequine i Diatchenki; però els que verament han continuat l'obra d'aquells són els novel·listes, com Turguenef i Tolstoi. Turguenef té diferents obres, com are *La Provinciala*, *El Solteró*, i sobre tot el *Pa d'altri*, comedies plenes de l'inspiració, de la delicadesa de sentiment i de la finura d'anàlisi del gran novel·lista, qu'en ell tot-om admira. Tolstoi, amb *El poder de les tenebres*, ha arribat a la més alta perfecció que s'agi pogut arribar en el teatre. Aquesta obra és la més ample i completa del teatre rus i una de les concepcions més grosses de tota la literatura. En ella és ont està presentada am més esplendidesa i força la pintura del *mujik*, que tant han estudiat els novel·listes russos. Aquêts, com hem dit, junt amb els francesos moderns, són els qu'han fet coneixe al món per primera vegada el pagès tal com és realment. Res més interessant en l'art que l'estudi d'aquêt i de la seva anima forta i senzilla. Trobant-se directament en contacte am la naturalesa i am les seves forces, es cria més enter i més complert que l'ome de ciutat. És pausat i tardà, com la terra, per canviar el seu modo d'esser. Es pod dir qu'entre els omes del camp am prou feines hi penetra cap evolució de la societat. Les revolucions, encare que no més siguin polítiques, que desseguida afecten an els de ciutat, entre els pagesos fan el mateix efecte quasi qu'un ruixat d'istiu a la terra. El pagès conserva totes les grans tradicions, aquelles que per renovar-se necessiten sigles i sigles, i que tenen la consistència i la grandor de les obres de la Naturalesa. No més una gran evolució religiosa i social d'aquelles que capgiren tot el món hi penetra i el modifica; però a poc a poc, sense brusques transicions i sense produir-hi els neurosismes i les alteracions pròpies dels sers esquifits i desequilibrats de les capitals. El pagès constitueix el múscle i la sang de la societat que necessiten per alterar-se transformacions enteres del individu. Si d'*El poder de les tenebres*, de Tolstoi,

i de *La Terre*, de Zola, es fes un estudi comparatiu, es podria veure la diferencia de civilització de les dues grans nacions. Totes dues, amb els mateixos vicis, amb els mateixos crims, amb les mateixes passions; però la una eminentment cristiana i profundament compenetrada del sentiment religiós i de la força moral de la consciència, i l'altra pagana i individualista, que no més creu en la lluita brutal i egoista pel predomini, *fourbe* per amagar els seus crims i els seus vicis, i sense lleis ni fre en les seves ambicions i en les seves passions. En l'estat de civilització i de creences del pagès de l'Occident tal com ens el pinta Zola, es veu ben bé el període de transformació dret a un nou estat social que li dongui el sentiment del respecte a gè i l'amor al treball com a símbol de la regeneració individual. En canvi, de l'obra d'en Tolstoi es desprèn el sentiment intern de religiositat del camparol rus. Déu i la consciència són els seus guies i la seva salvació fins en mitj dels crims més grans. *El poder de les tenebres* és difícilment explicable en detall: és una obra d'una transcendència social que no més veient-la s'en pod un fer una idea general. En les obres teatrals d'en Tolstoi qu'han seguit an aquesta, com en el *Què fer?* i en *Els fruits de la ciència*, se n'ha anat a un simbolisme, no abstret, comprensiu i científic a la vegada, com el de l'Ibsen en algunes de les seves obres, sinó místic i religiós. Són obres dedicades contra la civilització moderna i d'exclusiva propaganda, sense tenir cap fonament de vida real ni sintetisada.

El grand desenrotllament de la novel·la a França i a Rússia ha impedit qu'el teatre prengué més extensió en aquells dos països. Els literats francesos i russos, amb el molt cultiu de la novel·la, s'han acostumat a ésser més analítics que sintètics. Més les condicions que són tant necessàries a la novel·la, com ara els matisos d'observació, el detall extrem en la pintura dels caràcters, la grand amplitud en l'estudi minuciós de les passions psicològiques dels personatges, i la descripció exuberant plena i colorida de la novel·la, són absolutament impropies pel teatre i pel drama. Aquell exigeix simplicitat i justesa en el detall característic, i grans i fortes delinacions en la presentació dels personatges, passions o idees. Per poc detingudament que s'examinessin la majoria dels drames francesos i russos, sobre

tot els dels novel·listes, desseguida s'hi trobarien aquelles qualitats tant pròpies de la novel·la i del llibre.

En els països escandinaus, en canvi, ont el teatre modern ha aparegut sense cap prèvia influència de la novel·la, s'ha creat també un teatre més natural, més perfecte, més espontani, i, si val el dir-ho, més teatral.

Allí el realisme hi va apareixe de sopte. El romanticisme hi havia dominat en absolut i sense cap competència fins pels vols del 70. Schiller i Shakspeare van tenir-hi una grand influència. Wagner mateix, amb els seus drames místics cavallerescos i amb el seu entusiasme per fer reneixe les antigues llegendes dels pobles germanics, va contribuir molt a la marxa de la literatura dels pobles escandinaus. Amb influències com les d'aquells és natural que la revolució romàntica es realités allí en el teatre. Els escandinaus van fer revivre també les llurs llegendes i mitologies primitives, compreses totes elles en els Eddas, ont hi ha contingut tot el fons de les epopeies llegendàries dels pobles del Nord; però sobre tot la Noruega, la patria dels veritables norsos, els qui en els primers segles del cristianisme van refugiar-se en l'Islandia, ont hi van conservar fins a molt tard les grans tradicions dels pobles gòtics, avia d'ésser la que més intentés fer reneixe totes aquestes tradicions i llegendes.

El primer període de les obres d'Ibsen i de Bjørson és ple dels drames històrics i romàntics informats en les idees del romanticisme alemany de mitjos d'aquell segle. Aquesta exagerada influència de l'Alemania sobre els pobles escandinaus va ésser lo qu'ells va tenir apartats del moviment positivista i realista qu'els filòsofs i literats francesos i anglesos avien iniciat aquí en l'extrem occidental de l'Europa. Però quand va tenir lloc la guerra de la Prússia amb la Dinamarca i a l'ésser derrotada i desposseïda aquesta, els pobles del Nord van començar a desfer-se del predomini que sobre d'ells avia tingut fins aquella època l'Alemania. Allavors van entrar de ple a ple allí dalt totes les idees de Darwin, Comte, Spencer, Balzac, Dickens, Stendhal, etc. La Noruega, qu'am l'Ibsen i en Bjørson tant enlairada tenia la seva literatura, i qu'am les seves aspiracions autònòmiques estava treballant fortament per tenir un art i una literatura inde-

pendents i originals, va esser la primera que va iniciar el moviment en el Nord dret a les idees modernes i la que més promptament va realitzar d'una manera més acabada la transformació de la literatura romàntica cap a la moderna. En l'obra d'Ibsen, els drames filosòfics *el Brand*, *La comedia de l'amor*, *el Peer Gint*, *L'Emperador* i *El Galileu*, són els que formen aquèl període de transició, i en ell figura també el de Bjoerson *Els joves casats*.

Per últim, de l'any 70 ençà, els dramaturgs noruecs s'han llençat decididament en el realisme contemporani. Pels volts de l'any 70 tot senyalava un canvi en les tendències de la literatura de tot Europa. Per un cantó l'èxit creixent de Flaubert i dels Goncourt, les grans lluites de Zola contra els romàntics, l'acceptació que ja començava a tenir per tot arreu el teatre de Dumas, Sardou i l'Augier, l'importància qu'anava prenent la novel·la russa, i per un altre cantó els progressos cada dia més atrevits de les ciències, tant fisiològiques com psicològiques, afegint a tot això qu'amb la derrota de França i el triomf d'Alemania els pobles escandinaus, amb la por d'esser absorbits per aquesta, van voler-s'en separar i distanciar resoltament, s'explicar qu'allí s'abandonés per complert tota forma romàntica i s'adoptés en absolut i quasi soptadament les idees realistes. Aquèl període de la literatura noruega del 70 ençà és, doncs, el qu'ens és més interessant d'examinar.

La Noruega és, de totes les nacionalitats del Nord, la que pod-ser més a fondo ha conservat el sentiment i el caràcter dels pobles germànics, és a dir, l'esperit d'independència i l'individualisme més exagerat. El cristianisme romà i llatí de l'Edat Mitjana amb prou feines hi va arribar a penetrar. Unicament amb la Reforma, o sigui el cristianisme adaptat an el sentiment de lliure examen dels germans, va tenir aquell a Noruega una influència realment seria. Després, aquella nació, trobant-se sempre subjugada, ja per la Dinamarca, ja per la Suecia, ha tingut que treballar constantment per puguer obtenir o conservar l'autonomia. Això ha contribuït encara a donar an els noruecs una tal aspiració de llibertat, d'independència i d'individualisme, qu'en tota la seva literatura es transllueix. Amb aquesta aspiració, tant contradictòria amb el sentiment

comunista del cristianisme, amb l'absolutisme uniformador de quasi totes les grans nacions d'Europa i amb el reglamentarisme igualitari de bona part del socialisme modern, el teatre noruec s'ha presentat com una gran innovació i com un gran ideal qu'ha somogut a tot el jovent d'Europa. Seguint el moviment iniciat pels noruecs, les altres d'algunes nacions germanes, la Suecia i la Dinamarca, també han vulgut tenir una literatura moderna. La Suecia ha donat lo Strindberg, que representa un pas endavant dintre de la literatura escandinava, i fins dintre de la europea, i que junt amb l'Ibsen i en Bjoerson és el que més ha contribuït a enlairar la literatura d'aquelles terres.

Dels tres autors, el més vell, el més perfecte i el que més aviat ha triomfat i més influència ha tingut per totes les nacions del centre i del mitjà d'Europa, és l'Ibsen. En Bjoerson, essent tant genial com ell i avent fet drames d'una transcendència filosòfica i d'un realisme com *Mires massa elevades*, *El guant* i *Leonarda*, no ha sigut tant aviat comprès. Pod-ser qu'es degui a que, dedicat activament a la política, com a *leader* del partit més radical i autonomista de la Noruega, la seva fama i els seus èxits agin sigut empetits i enredats per les passions polítiques i per l'odi qu'en moltes nacions hi hà contra les idees autonomistes. Després, i això és un distintiu qu'el separa dels altres dos rivals seus, Bjoerson és més optimista. Els seus drames no estan impregnats del fatalisme tràgic i pessimista que predomina en tot l'art i la literatura moderna i del qu'estan impregnades les obres dels altres dos, sobre tot les de l'Ibsen, el seu rival de tota la vida. Bjoerson creu en la regeneració, siga per l'educació suggestiva, com Guyau, siga per l'amor, com Dumas.

La manera de comprendre l'amor és un altre dels distintius dels tres dramaturgs. El problema de l'amor ocupa quasi tota l'obra dels escandinaus. Però ells el consideren en absolut, com una qüestió de transcendència social per la manera com influeix en les relacions de l'home i de la dona, en la vida de la família i en l'efecte qu'el caràcter d'aquesta produeix en l'evolució de tota la societat. El problema de l'amor és, per ells, una qüestió de gran importància qu'hà de resoldre tot l'estat actual de la societat moderna. Això és al revés

del modo com generalment es tracta l'amor a França. En aqueix país, fora d'algunes obres de Dumas fill i d'uns quants moderns, l'amor ha sigut estudiat com una força mecànica fisiològica o psicològica, essent-ne analitzats tots els diferents matisos, tots els aspectes en la quantitat i en la qualitat, però no en la llur transcendència. No obstant, dins de l'aspecte general del modo de veure i de tractar el problema de l'amor, cada un dels tres autors dramàtics el considera amb un aspecte distint. Ibsen, el partidari decidit de la llibertat de la dona i del seu dret d'ésser atesa com un ser lliure i independent i d'ésser compresa en tota la grandor del seu cor i dels seus sentiments, vol que l'amor sigui lliure i complet, qu'els dos sers que s'estimen puguin comprendre's de tot en tot, i que cap traba social no alteri ni falsifiqui el llur amor. Bjoerson, el que més s'assembla an els francesos, ha presentat el problema de la puresa dels dos amants abans del matrimoni: per ell cap taca anterior té qu'entelar la puresa de sentiments dels dos amants. Strinberg, per últim, el partidari de les teories de Schopenhauer i de Nietzsche, presenta la lluita en l'amor i el maridatge de les dos meitats del gènere umà: l'Ome i la Dona. L'Ome, com a més fort i complet i d'una naturalesa més bona i més equilibrada, ha de manar sobre la Dona per dret natural. No obstant i això, la Dona, durant els segles i aprofitant-se

de la seva mateixa debilitat, ha conseguit anar-se imposant dins del matrimoni fins a predominar sobre de l'Ome. D'aquesta anomalia en resulten tots els vicis, totes les indignitats de l'ome i totes les seves baixeses davant de la dona. Però aquesta, no contenta d'això, és a dir, amb el predomini moral sobre dels ome, vol tenir tots els drets polítics i manar en absolut, arribant a fer servir dins del matrimoni an el pare no més que com a procreador, i expulsant-lo i inutilisant-lo després en la família tant bon punt ha complert el seu acte de mascle.

Aquèts tres modos de presentar l'amor, semblants els de l'Ibsen i Bjoerson i contrari el de Strinberg, i el grand estudi que cada un, baix el seu punt de vista, n'ha fet, és lo que dona la grand importància i la grand transcendència ane les obres d'aquells tres genis. Veritablement, cada un de llurs drames té un fondo de transcendència moral qu'obliga a l'espectador a reconcentrar-se en sí mateix i a pensar seriament, i que li dona una ensenyança real de la vida. Quand un om ha llegit un d'aquèts drames sembla qu'es trobi elevat en un món superior, desde el que veu més bé i més en grand la vida social i qu'el fa guiar-se millor i més segurament per entre la lluita de l'existència.

A. CORTADA

(Acabarà)

L'ENSENYANÇA DE LA LLENGUA FRANCESA A L'INSTITUT DE BARCELONA *

III

Chartrou

NO es confongui Chartrou am Chantreau. El Chantreau, am tots els defectes que pugui tenir, és de lo milloret que tenim en qüestió de gramàtiques franceses. És antig i encare fa servei. El Chartrou és, com aquell qui diu, d'are, i ja no es ven. Es va vendre molt quand era obra de text: avui ja dingú s'en re-

corda. I a les ores, com are, si bé per diferents raons, convenia no confondre les dugues gramàtiques. El mateix Chartrou va fer per a la última pagina de la seva obra aquestos versos:

Lecteur, ne confonds pas les noms *Chartrou*, *Chan-*
[treau:

L'un termine par *trou*, l'autre finit par *eau*;
Et si l'eau par hasard un jour dans le *trou* tombe,
En bon frère le *trou* préparera la tombe,
Lui réservant le *char* accompagné de *chant*
Afin qu'il puisse aller *ad patres* triomphant.

* Vegi's el numero darrer.

Perquè Mr. Chartrou, ademés de moltes altres coses que trobareu especificades a la portada de la seva gramàtica, era poeta. En el seu *Recueil Littéraire*, llibre de lectura de quand ell era catedràtic, hi ha no pocs sonets seus alternant amb poesies dels millors poetes francesos. En aquella mateixa portada, assota d'un *Preclarum est opus adolescentes docere*, hi ha aquets quatre versos, que venen a ser, junt amb els de l'última pàgina, dignes cap i peus de la gramàtica:

Instruire la jeunesse est un digne et noble art...
Jeune homme applique-toi: l'admirable nature
De ses lois aux mortels offre la source pure
Qui révèle un seul ETRE et confond le hasard.

La primera part del Chartrou (Lectura i Prosodia) comença amb un «Alfabeto francés, en el que se notan las diferencias de pronunciación de ambas lenguas». Segons aquest alfabet, *é, è, ê, ai i ei* sonen *e*, és a dir, *e* castellana (!); *an, en, in, on i un* sonen respectivament *an, an, en, on i e* muda amb *n* (!!); i *am, em, im, om i um* se pronuncien respectivament *am, am, em, om i e* muda amb *m* (!!!). De manera que, per l'alfabet o *cartilla*, l'alumne es queda sense saber qu'en francès existeixen *e* de la sèrie *i* diferents de la castellana i quatre vocals nasals, que l'espanyol no coneix. Encare suspitarà menys l'existència de aquets sons francesos després d'aver llegit la primera nota explicativa, que diu aixís: «*E* muda y las letras *u, v, j, ch, z*, no tienen en Castellano consonancia correspondiente, por lo que precisa la viva voz.» Lo qual sembla voler dir que, fora de l'*e* muda i de l'*u* francesa, el francès no té altres vocals que les castellanes. ¿Com suspitarà, doncs, mai l'alumne que *am* i *em*, qu'en l'alfabet aprèn a pronunciar *am*, no sonen *am*, sinó que representen una vocal nasal, és a dir, un *sò* que no tindria corresponent en castellà?

En les notes explicatives no és esmenada l'errada de la *cartilla*: *an* sona *an*, *am* sona *am*, etc. En la pàgina 8 llegim: «En final de verbo, *tion* suena como en castellano». I en la pàgina 10: «Este diptongo (*ien*) suena generalmente como en castellano. Sin embargo, suena como *ian* en las palabras *orient, escient, client...*» Vèus-aquí tot lo qu'el Chartrou ens diu sobre les vocals nasals franceses, afegint-hi

això altre: «*Amp, amps, emps*. En estas tres finales de dicción no suena nunca la *p*, y la *m* suena *n* NASAL.»

Respecte a la pronunciació de l'*e* accentuada, res en totes les notes explicatives. Més en avant, en la pàgina 15, aprenem qu'existeix una *e* oberta, que «suena con la boca muy abierta», i una *e* oberta i llarga, sons no consignats en la *cartilla* i dels quals no s'ens havia parlat en la primera nota explicativa: l'*e* amb accent agut (*é*) és l'*e* tancada, que M. Chartrou fa equivaldre a la castellana; amb accent grave (*è*) és l'*e* oberta; amb accent circumflexe (*ê*) és l'*e* oberta i llarga. Res més: ni una paraula de quina *e* francesa representen els dos grups *ai* i *ei*; i si no fos per una regla ortogràfica que hi ha a la pàgina 16, i per la pronunciació figurada d'alguns mots acabats amb *er* (pàgina 14), dingú ensumaria que l'*e* sense accent pod deixar de ser muda.

La regla ortogràfica és aquesta: «Se acentuará la *e*, en francés, siempre que suene *e* española (vol dir *e* oberta o tancada), siendo además final de sílaba.» Regla completada per aquesta altra: «Se usará del acento agudo (') siempre que la sílaba siguiente no sea muda; y si lo fuere se usará el acento grave (˘)». *Décevoir, déjeter, éperon, médecin, prévenir*, podrien servir d'exemples an aquesta regla. En quant a la primera, lo únic que s'hi aprèn de bo és que l'*e* sense accent pod representar una *e* oberta o tancada, de lo qual no es parla en llog més (!).

Si les *e* de la sèrie *i*, que M. Chartrou anomena castellanes, estan tant mal estudiades, pitjor ho estan encare les *e* mudes. Sembla que no n'hi agi més qu'una, i és difícil endevinar si amb això d'*e* muda vol designar-se l'*e* sense accent (signe), lo qual seria un disbarat (exemples: *cher, les*), o la vocal francesa (*sò*) que l'autor defineix aixís: «*E* muda, se pronuncia con los labios casi cerrados y produce un sonido oscuro.» Segons el Chartrou, *Dieu, avèu, milieu*, aurien de pronunciar-se *di, av, mili*. Llegiu, si no, la *cartilla*: porta que *eu* se pronuncia com *e* muda, i en una nota: «*E* muda final de dicción se calla siempre».

Amb el Chartrou ignorem fins l'existència de sis o set vocals franceses. En quant a les consonants, no creg que se n'agi oblidat cap, perquè fins n'ha inventat una. En conjunt

estan millor estudiades que les vocals, sense qu'això vulgui dir qu'en les notes explicatives dedicades al llur estudi deixi d'aver-hi disbarats a dojo.

La nota septima és un *chef-d'œuvre*. Comença així: «X. Dicha letra tiene dos pronunciaciones, una fuerte y otra suave,» i en la mateixa nota es veu qu'en té quatre i pod ser muda. Tota ella és una desgracia. Per mostra: el qu'x soni ss en *soixante* és considerat com excepció d'una regla que diu: «X es fuerte y suena qs: 1.º En los nombres propios. 2.º En principio y fin de dicción. 3.º En medio de dicción, *quando va seguida de consonante*.»

Aquesta nota septima va precedida de la sis i seguida de la vuit, és a dir, precedida d'una nota en la qual hi hà aquêt disbarat: «En final de verbo, *tion* suena como en castellano», i aquesta bestiesa: «*T* suena como en castellano comprendiendo las palabras acabadas en *ti-que*»; i seguida d'una altra en la qual es diu que *ch* sona *q* en les paraules de derivació llatina, com efectivament succeeix en *chaleur*, *chameau*, *cheval*, *chèvre*, etc., etc. Com se veu, no és la septima l'única nota explicativa estafeta: ho és més que les altres perquè és més llarga, senzillament.

Després de l'alfabet i les notes explicatives (Lectura), ve la Prosodia, definida així: «Prosodia significa canto, armonía, y trata de las diferentes inflexiones de la voz en las sílabas y de la relación hablada que existe entre dos voces francesas consecutivas.» En la Prosodia van compreses les dugues regles *ortografiques* que més amunt hî copiat i es parla de l'accent *grafic*, de l'apostrof, del guió, de la *cédille*, de la dièresis, del parentesis i de tots els signes *ortografics*. No cal dir, doncs, que la *Prosodia* és digna companya de la *Lectura*, am lo qual resulta superior tota la primera part del Chartrou.

I les altres tres parts! També són exquisides.

D'aquestes en diré ben poca cosa: pensava no parlar-ne. Creg impossible i per altra part inútil fer un estudi detingut d'obres com el Chartrou, el Miracle i el Bosque. Per a convence's que són uns veritables nyaps, basta fullejar-les, llegir-les per alt; si massa es vol, estudiar-ne una sola part. Fent-ho així, no més qu'així, un les veu prou dolentes, un se troba prou embafat. No cal, i seria insuportable, fer més. Jo no hî fet pas més. De cada gra-

matica no hî llegit detingudament més qu'una part, la que tracta de la pronunciació, qu'és la primera; i no pensava dir una paraula de les altres, qu'hî fullejat tant sols. Però en aquestes, llegides per alt i tot, es troben tals coses qu'un no pod estar-se de parlar-ne, fins a riscos de fer-se pesat. En parlaré am moderació. Però penseu qu'els nostros estudiants s'han agut d'empassar aquestes obres, l'incomplerta lectura de les quals és capaç de marejar i fastiguejar a qualsevol, i qu'una d'elles és encare obra de text.

Traduint l'analogia d'una gramatica francesa es té feta l'analogia d'una gramatica espanyola francesa; i m'estranya que fins en aquesta part es trobin disbarats en les obres dels nostros catedratics de francès. Mentres posen les regles tal com les dóna qualsevol gramatica elemental francesa, bé, si no es té en compte el mal castellà en què aquelles apareixen; però quand l'autor vol dir alguna cosa pel seu compte, disbarat segur. I els disbarats abunden. En el Chartrou hi hà ademés omissions incomprensibles, com la de la formació del femení en els substantius i de l'ús del *ci* i del *là* derrera dels noms precedits de l'adjectiu demostratiu (*cet homme-ci*, *cet homme-là*).

Tot fullejant l'analogia del Chartrou: «*Bétail*, ganado, no tiene forma de plural, por ser colectivo.» Hi hà *bestiaux*. «Los adjetivos que en el masculino terminan en *ot*, duplican la consonante final y toman *e* muda para femenino (*sin excepción*).» Exemple: *Sot*, *sotte*; però *dénot*, *dénote*; *falot*, *falote*; *manchot*, *manchote*, etc. Aquesta regla: «El plural de los adjetivos se forma, en general, con añadir una *s* al singular,» amb aquesta excepció: «Los adjetivos *bleu*, *fou*, *mou*, hacen en el plural masculino *fous*, *mous*, *bleus*.» Regles com aquesta: «El pronombre *dont* concierta en francés con la palabra que precede y no con la que sigue».

I en el verb? En la pagina 60 s'ens diu que la radical dels verbs models de *totes* les conjugacions és invariable, i en la 65, que *recevoir* cambia la radical *recev* en *reçoiv*; i això altro, qu'és un bon disbarat: «En el verbo *recevoir*, la radical *recev* pierde *ev* (!) en ciertos tiempos y personas, como se puede echar de ver.» En els verbs de la primera pod aver-hi també cambis de lletres radicals. Una de les regles referents an aquêts cambis és dignissi-

ma de ser coneguda per lo ben redactada: «*En los infinitivos* de la primera conjugación, cuya penúltima vocal es *é* cerrada ó *e* muda, como *espérer*, *peser*, dicha *é* ó *e* se convierte en *è* abierta cuando la sílaba que sigue *acaba* en *e* muda» (*j'espère*). Afegim que M. Chartrou observa que dita regla *exclou* el verbs en *éler* i *éter*, els quals, segons ell meteix ensenya, cambien *él* i *ét* en *èl* i *èt* devant d'*e* muda (*répéter*, *je répète*).

Però allí aont se revela la *traça* del mestre és en l'estudi dels pronoms personals. La llista dels meteixos no pod ser més ordenada, més clara. Vêus-la aquí:

SINGULAR DE AMBOS GÉNEROS

Je, me, moi: yo, me, mí (el 1.º, sujeto; los demás, complementos).

Exemple de *moi* no complement: *Moi je pleure...*

Tu, te, toi: tú, te, ti (id.).

Il, elle: él, ella (el 1.º sujeto, y el 2.º sujeto ó complemento).

Il i *elle* són de *ambos gèneros*?

PLURAL DE AMBOS GÉNEROS

Nous: nosotros, nosotras, nos (sujeto y complemento).

Vous: vosotros, vosotras, vos (id.).

I os espanyol no és també *vous*?

Ils, eux: ellos (el 1.º sujeto y el 2.º complemento).

Exemple d'*eux* no complement: *Eux chantaient...*

Elles: ellas (sujeto y complemento).

Ils, eux i *elles* són de *ambos gèneros*?

SINGULAR MASCULINO

Aquí hi auria d'aver l'*il* i el *lui* no datiu.

Le: le, lo (complemento directo de verbo).

Le no sempre es masculí.

SINGULAR FEMENINO

Aquí hi auria d'aver el pronom *elle*.

La: la (complemento directo de verbo).

SINGULAR DE AMBOS GÉNEROS

Per segona vegada.

Lui: le (complemento indirecto de verbo).

Precedit de preposició no és pas de *ambos gèneros*: *Jean? J'ai parlé avec lui. Marie? J'ai parlé avec elle* no pas *avec lui*.

Lui no complement: *lui dormait*. En aquêt cas tampoc és de *ambos gèneros*.

PLURAL DE AMBOS GÉNEROS

Per segona vegada.

Entre les advertencies que venen darrera de la llista, n'hi hà dugues de notables. La 4.ª: «Los pronombres *en*, *y*, se anteponen inmediatamente al verbo, y se usan siempre que se ha hablado de personas ó cosas»; i la 5.ª: «En contestación á una pregunta, *yo*, *tú*, *él*, *ellos*, se traducen por *moi*, *toi*, *lui*, *eux*; y cuando en una misma frase hay comparación de personas, el primer pronombre se expresa con pronombre sujeto; y el segundo, con pronombre complemento.»

La sintaxis és llarga i incompleta. La meitat són regles sintactiques comuns a les dugues llengues francesa i espanyola, entre les quals estan diluides les que no ho són, i l'altra meitat són regles d'acord del participi passat amb el complement, del verb amb el collectiu, regles de formació del plural en els noms compostos, i altres, sintactiques unes, *analogiques* altres, que trobareu infinitament més ben explicades en qualsevol gramàtica elemental francesa. I l'estudi de les preposicions ocupa quatre miserables planes!

Parts *notables* de la sintaxis Chartrou: «Género de algunos sustantivos; colocación del adjetivo calificativo; sustantivos compuestos y *concordancia* de sus diferentes partes; etc., etc.»

L'ortografia és ben minça. Comença a la pagina 189 i, am tot i explicar-s'hi l'ús dels signes de puntuació i aver-hi un llarg tema, a la pagina 197 un se troba ja amb aquells versos que tanquen l'obra:

Lecteur, ne confonds pas les noms *Chartrou*, *Chan-*
L'un termine par *trou*; l'autre finit par *eau*... [*treau*:

Un llibre com el Chartrou hà sigut obra de text. Un curs, tot-om ha agut de comprar-la. An els pobres alumnes de l'Institut no sols els era necessaria per als examens: els ho era fins per a poder assistir a classe, perquè al principi del curs no es permetia entrar a qui no dugués la gramàtica. I els alumnes es venjaven, un cop

a dintre, parlant alt, cridant, cantant, picant de peus, tirant boles, barallant-se, fent un xi-barri indescriptible. I al carrer el seguien xiulant-lo. I els més grans no el deixaven tranquil ni a casa seva, aont l'anaven a trobar mentre sopava, amoinant-lo amb queixes, enternint-lo amb prometes d'espitar els esbalotadors de la classe. Aixís es venjaven. I

diuen qu'un die que li van fer a classe un escandol sense precedent, al sortir-ne va caure al carrer meteix i va morir a les poques ores.

Pobre Chartrou! Els seus successors l'han fet anyorable.

ESTEVE ARNAU

(Seguirà)

EL BATLLE DEL CASTELL DE PERELADA

UN ALTRO BON GUZMAN CATALÀ EN 1464

FINS ara registra l'istoria patria dos fets de sublimat eroisme, dos grans figures de pares, governadors de fortaleses que, intimats de rendició per sos contraris, baix amenaça de veure sacrificar a sos propis fills, presos a traïció, no duptaren ofegar els més poderosos instints de la naturalesa i els més tendres sentiments del cor en ares del compliment de llur deute, de la llei de feultat i de la responsabilitat sagrada que demunt ells pesava.

Se pondera en Castella l'enteresa del bon Guzman, governador de Tarifa, contre els moros, an els qu'ell meteix llença son punyal per a qu'immolessin a son infant. No menys famós és en Joan Blancas, consul de Perpinyà, qui durant un siti dels francesos, en situació molt parescuda, va obrar amb igual esperit i decisió.

Are, mercè a una casual troballa, podem senyalar un fet identic d'un altro català, posat encare en major compromís, perquè no sols li presentaren davant el fill, sinó sos parents, tots am dogals al coll per esse penjats; més ell, no volent trencar l'omenatge prestat a son senyor, com batlle del castell de Perelada, comanat a sa defensa, respongué en els resoluts termes del document qu'anem a copiar. És aquêt una senzilla carta o comunicació enclosa en el *Registre de Letres Comunes* del nostro Arxiu Municipal (núm. 215, volum de l'any 1464), dirigida al Concell per un seu missatger o embaixador, Perejoan Serra, tramès a les parts de l'Empurdà quand més ardia la guerra del Principat contre son mal aconsellat rei en Joan II, complicada am la dels pagesos de remença, que fou causa de tantes malvestats,

entre elles la qu'en la susdita carta se refereix amb una senzillesa estoica, con si es tractés de la cosa més natural del món, sense emfasis ni jactancia, n'i solament esmentar-se el nom d'aquell brau patrici, a qui bastava el compliment de sa obligació de lleal vasall, estricte guardador i ome onrat, segons per naturalesa ho eren llavors tots els bons catalans.

Hèus-aquí, doncs, un fragment de la dita correspondencia, ont se fa relació del succés qu'ens ocupa:

«Molt honorables e de gran saviesses senyors: per lo sotsveguer de Girona he largament stat informat, de totes les cosses occorrents fins en aquellà iornada, e no contrastant que fosseu avissats de la pressa e destrucció de la vila de Navata, encara apres havem sabut longament delles cosses com se son seguides a gran culpa del bescompte de Rocaberti, lo qual ha comportat los pagesos en tenir la vila, qui es estada gran folia, car lo seny e discreció era atès no eren asats fort per voler la fer tenir, pus avia bon castel damunt qui es bona fortalesa, es podien recollir les persones, vitualles e bens; hoc encara gran culpa den Vilafrezer procurador del dit bescompte, qui tres ho quatre dies li fonch dit per nosaltres que metés gent de Perelada en la dita vila de Navata, atès que noy avia compliment de gent, ni encara cap quilhs governés, e el pres ne carrech e ay donat mal recapte a nosaltres: vist açò, avem atès en lo quins ha semblat en restaurar lo castel, lo qual pres, so que Deus no vulla, seria un gran dapnatge de Figueres e de Beselú, e de totes les altres viles entorn. Hoc encara tenintse aquest castel, no pot aturar ningú en la vila

sens hun gran dapnatge; e per tots aquets esguarts vist e sabuda nova per hu del dit castel, lo qual es exit en la nit e tramès per lo balle del dit castel a nosaltres, notificantnos com avien portat hun fill e parens del balle fins a les portes del castel los enemichs, dienli ques retés sino que li penyarien son fill e parens, davant el, dogals al coll, e el respòs que nou estimava res, sino que fessen so que bels vingués, car el volia fer lo degut e so que devia en servir lo sagrament e homenatge que prestat avia al dit bescompte, e axí els sen anaren e no executaren res. Mes avant nos informà com no tenien farina en lo castel, ni compliment de gent per deffendra aquell, ni encara polvora ni passadors, e nosaltres vista la necessitat, aquella nit matexa acordam XIII homens los quals non trobam pus, car mes ni aguessen messòs, ab salari de V florins lo mes, e polvora quels trametem e hun conestable qui

sen anà ab els, bon home e be valent; e axí trametemlos per aquella nit, per quant no aviem disposició de trametre les altres cosses demanades per ells ab veritat, tant en farines e en sarabatana, quant altres cosses; de tot auran bon compliment si a Deus serà placent. Hoc encara mes per lo fet de Beselú, quant encara per ferlos estar apretats en no donar combat al castel, e siu fan que en tot cas fossen desbaratats. Avem tramesos L rocins a Figueres qui es una leuga e miga del castel, los quals son pagats per hun mes e mig: avem fiança en Deu que tant en lo dit castel quant en la vila de Beselú se donara algun bon recapte, ab tot se fassa ab gran peril... De Castelló a XXVI de deembre any M.CCCC.LXIII. Aparellat a la hordinació de vosaltres, Moss.^{rs}, Pere Johan Serra, embexador per aqueixa Ciutat.»

JOSEP PUIGGARÍ

LA CIGONYA CAPTIVA

*A la vora del pou que hi hà a l'eixida
una cigonya es ten sobre una cama.
Prou voldria volar sobre les ones!
Més ai! està aixelada!*

*D'aburriment i d'anyorança es migra.
D'estar sobre una pota aviat se cansa
i es posa sobre l'altra; però inutil.
Què fer? Tornà a mudar-la.*

*Baixa el cap. L'oritzó prou miraria,
però quatre parets are la tanquen.
No hi val l'esforç per a poder-hi veure
a través la muralla!*

*Però pod mirà al cel. Altres cigonyes
veu volar totes juntes a llur patria
sense aturar-se mai. Hi hà no més qu'ella
enrera abandonada!*

*Pobre foll! Pobre aucell! Ah! No confis
en la creixença de tes plomes blanques,
perquè la gent dolenta hi tornaria,
a tallar-te les ales!*

*Espera que les ales li rebrotin,
i el creixe de les plomes com li tarda
per a volar cap a una terra lliure
i en sos estanys banyar-se!*

*Ve la tardor. Ni una cigonya queda
en els nostros sorrals. Sols, endolada,
una en resta en el clos plorant captiva,
consumint-se debades.*

*Les garces deixen el bassal... i fugen.
Però ja no les veu. Més sent com passen
per sobre del seu cap, les sent com volen,
i com van allunyant-se.*

*Algun cop ha provat d'una embranzida
sortir-se d'aquell clos que la té esclava.
Per què no? Si a lo menos no li aguessin
tallat tant curt les ales!*

Del poeta magiar ARANY JÁNOS

REVISTA GENERAL

LA CONFERENCIA D'EN ROSSINYOL A L'ATENEU BARCELONÉS.—La conferencia que va llegir en Santiago Rossinyol a l'Ateneu el vespre del die 21 va ser un aconeteixement. No semblava pas cosa d'aquella societat *numerosa*. Tot hi era nou, tot fora de la costum.

S'avien collocat artísticament una porció de ferros de la collecció d'en Rossinyol: canalobres, picaportes, cabotes i altres obres petites i grosses de l'art del cerraller, lluint tots el rovell i la crosta del temps com insignies de llur vellura.

Entre-mitj de tot aquèl ferram, illuminat am ciris vermells, la simpàtica figura d'en Rossinyol, pel meteix contrast, hi anava bé.

Tot tenia un aspecte inusitat, fins el to am què el conferenciant va embestir la lectura, fins el *doble* de cervesa substituïnt el bolado de sempre.

Però res tant nou com lo qu'anava dient en Rossinyol. Qualsevol altre que s'agués posat entre-mitj d'aquells trastos ens aguera aburrit am l'explicació arqueològica dels objectes col·leccionats, am coses més per ser estudiades que per ser sentides a llegir.

En Rossinyol, qu'entre altres qualitats té una dosis de bon sentit que l'ajuda a compendre els públics i el món, tirant per ont li varen dictar el seu cap i el seu cor, ens va donar una sessió d'humanitat, pintant-nos amb umorisme la passió del col·leccionador, i am sentiment de debò (d'aquell sentiment qu'en toca tant bé la corda) les anècdotes referents a l'adquisició d'alguns dels seus objectes més estimats. ¡Ens en va donar a dojo, d'aquelles teories que tant bé practica en pintura, entreficades amb observacions de col·leccionista, apuntades entre idees d'art de grand volada!

Però no tot va ser nou aquell vespre. Aquell treball tant original (com tots els literaris d'en Rossinyol), tant íntim, tant català d'ànima com d'istil, va *esse* llegit, no en la llengua en qu'ell pensa i parla, sinó en la de Cervantes, com se la sol anomenar. En això el treball d'en Rossinyol es va assemblar a tots els que s'acostumen llegir demunt d'aquella tarima. Vêus-aquí com un xicot tant independent, tant atrevit en la seva obra artística, aquí a Barcelona, sentint els aplaudiments de catalans, ens ha contat en castellà les interioritats de la seva collecció de ferros.

En l'Ateneu n'hem sentit de tota mena, de discursos en castellà: desde els *pur sang* fins an els que més traeixen la nacionalitat catalana. Ja va

esse una decepció, fa un quant temps, quand en Casellas ens va fer a saber desde la meteixa catedra, en un castellà ben fet i llastimosament pronunciat, que la nostra pintura antiga és filla de la Flandes (!). Però ni en Rossinyol, el simpàtic Rossinyol, que no té cap perjudici en res i en el qui s'encarna un dels moviments més modernistes de Barcelona, tampoc ha gosat a trencar d'una vegada am tanta comedia! Ell, tant sincer i independent, no ha tingut la franquesa de parlar-nos en públic com ens parla a cadescú de nosaltros, i s'ha vist en el cas, com tots els demés, de dir *pelabras* i *cabelleresca*, *nesecidad* i *mesquina*.

Quina pena no feia, l'endemà, el llegir el magnífic discurs, entre dos vuides paragrafs de gasetilla encomiastica, com Jesús entre els lladres, fent caldo gras a la literatura ibrida de la quarta plana de *La Vanguardia*!

Si algun escriptor pertany a la seva llengua és en Rossinyol, en primer llog perquè és un artista sincer, i després perquè el seu umorisme trist i seriós és ben català: els castellans no l'entenien.

¿Per què, si fa veritat amb els pinzells, ens hà de mentir am la ploma, per altra part tant traçada?

¿Qui començarà a trencar aquesta crosta feixuga i cursi del castellanisme en els actes públics? ¿Quand se treuran tots els catalans la carreta de la llengua castellana, que, fora dels actes oficials, cada die es fa més inservible?

Ja és ora de convence'ns qu'el castellà el manejem malament i qu'el temps preciós qu'empleiem en perfeccionar-nos en aquesta llengua el perdem en l'estudi d'altres en les quals ens és precís llegir els llibres científics i els literaris si tenim ganes d'apendre i de delitar-nos. No hi hà dupte que fan més bon paper els qu'en castellà no més hi saben escriure una sol·licitud i una carta de negoci, que no pas els que hi fan articles o discursos; i per redactar una carta o una sol·licitud (qu'és a lo qu'amb el temps es deurà concretar l'ús del castellà escrit entre nosaltros) no calen pas gaires coneixements de cap llengua.

Malgrat totes les illusions dels castellanistes, això de les llengües oficials s'en va a rodar; i si tard o d'ora hà de venir-ne el desús, per què no empaitar la tendència natural de l'humanitat? ¡Quin paper més onrós no resultarà, temps a ve-

nir, el dels qu'auran precipitat la decadència del castellanisme a Catalunya!

Deixem el castellà encarcerat (tot compadint an els infeliços que l'hàn de fer servir per força) pels presumits que cerquen l'aplaudiment immediat, acoblant-se a l'entorn del primer qu'ens ve del sud a ensenyar de fer periodics, o pels joves i vells que desde el *Brusi* tenen la trista missió de protestar contre tot lo dels nostros temps. Però els qu'entrem dintre les idees noves, els entusiastes de la veritat en totes les seves manifestacions, els qu'ens trobem bé en la corrent naturalista, qu'aixeca l'art i refà els pobles, siga grand o reduit el public, vinga dejorn, tard o mai el premi, escriguem exclusivament en català, perquè és l'única llengua qu'en les lletres respon, per nosaltros, an els nostros sentiments artístics i de raça.

LA LOCA DE LA CASA, comedia en 4 actes, per B. Pérez Galdós.—Al meteix temps que s'ha estrenat l'obra a Madrid, n'ha aparegut una edició complerta, sense les alteracions exigides pel mal gust del public.

La critica madrilenya està absolutament viciada, i, si exceptuem an en *Clarín* i l'*Altamira* (i no sempre), no pod fer-se cas de lo que diuen els critics *impressionistes* de la premsa d'allí. Parellament a lo qu'ha fet am motiu de la pintura moderna que s'aparta de la nacional, quand a Madrid algú es deixa portar per les corrents del Nord, els periodistes *soi-disants* literaris posen el crit an el cel. Per xò part de l'oposició i censura dirigides a la comedia d'en Galdós són conseqüència de l'horror qu'a Espanya hi hà contre lo septentrional.

La loca de la casa no és una obra declaradament idealista, ni realista, ni simbolista: té de tot. No pod esser jutjada segons el patró d'una escola. Sembla un quadro en que la Naturalesa està entre dos llustros: l'espectador no sab si el sol ix o es pon. Lo patent és qu'en Galdós va proposar-se presentar la lluita entre dos principis forts, energics, eterns. L'un simbolisa la força bruta, egoista, legalisada; l'altre, l'idea altruista, el sentiment de la caritat i el renunciament a la vida. Més com els personatges que sintetisen amdós principis no són enters, no estan ben definits, el lector no sab quin té raó.

Victoria, la loca de la casa, perteneix an aquella familia d'eroines d'en Galdós que, mogudes de l'isteria religiosa, curen el seu descontent de la vida am les delícies de la vida monastica. És d'aquelles que resen, o ensenyen, o curen malalts, o fan confitura de cabell d'àngel.

A l'entrar an el convent del Socorro va abandonar a l'ome am qu'avia de casar-se. Quand el

seu pare, en Moncada, ric banquer de Barcelona, perd la fortuna, la verge i esposa de Jesucrist, proposant-se salvar-lo, es decideix a casar-se amb en José María Cruz, un monstre enriquit a California, ex-criat dels Moncada. En Cruz xifra ses illusions en obtenir una de les dugues filles d'en Moncada: el millor modo de reparar venjativament les ofenses qu'el seu amò li avia inferit quand ell era son criat. Al començar l'obra, un se troba devant el problema vell de les dugues germanes Marta y Maria qu'el simpatic novelista Palacio Valdés ha descrit magistralment en l'obra seva que porta per titul aquells dos noms. Solament qu'aquêt el basa sobre la conversió de Maria, donant per unica conseqüència el casament de Marta amb el promès de Maria, mentres qu'en Galdós el desenrotlla en la lluita subsegüent entre l'egoisme i l'altruisme, és a dir, en el combat entre marit i muller, entre Cruz i Victoria. En Cruz professa idees que semblen tretes de lo Strinberg i en Nietzsche.

Aquêt segell d'erudició treu naturalitat an el caracter d'en Cruz, puix per ser real no avia de teorisar, cosa que fa molt sovint, semblant a voltes un orador de ciencies morals i politiques. *Victoria* es proposa domesticar-lo i fer-lo caritatiu. En cambi en Cruz menyspreua a la familia de sa muller perquè tots són ociosos i parassits. Per fi, després d'una dissensió matrimonial, Victoria, veient que no es obeïda (puix volia entregar a la marquesa de Malavella una quantitat per a treure-la de la ruina), abandona a son marit. En Cruz, sol, es desespera. Victoria, estimant-lo ja, torna a la llar, però dominant an en Cruz absolutament i procurant treure'n tot lo que pugui per a protegir als seus parents.

*
* *

En Galdós, en aquesta obra, malgrat l'inseguritat de quasi tots els personatges, entra dins els procediments artístics de la dramaturgia moderna. Exalta la plasticitat dels caracters per sobre l'arbitrarietat de l'acció, i, lluitant am lo refractari qu'el teatre és a l'anàlisis, procura introposar-hi la major psicologia possible. D'aquesta qualitat, eminentment reflexiva, n'abusa, puix les ganes de donar a coneixe les sinuositats sentimentals i intellectuals dels personatges no el deixen rompre amb el convencionalisme dels aparts i monolegs. Si en aquêts punts de tecnica teatral en Galdós fos més revolucionari, les seves obres entrarien més de ple en lo qu'el gust modern exigeix en el teatre.

Victoria, el tipo més complicat de l'obra, no té gaire consistencia. La maleabilitat que la seva idiosincrasia demostra, fent-la cambiar de fase molt sovint, és deguda més a la poca solidesa en

l'estructura del seu caràcter, qu'a les varies circumstàncies per què passa en el transcurs de l'obra. En Cruz és més sencer, deixant apart la seva afició a propagar ses teories sobre el triomf de la força. A Madrid s'ha dit qu'aquell tipus era desnaturalitzat. No ho dirien si coneguessin bé a l'americà que ve enriquit, fet un Nabab, deixant a Amèrica sa consciència.

Una cosa que la crítica madrilenya no ha observat i qu'és indubtablement lo més remarcable de *La loca de la casa*. Em refereixo a les lluites qu'al principi sosté Victoria entre la vocació i la voluntat. Quan s'imposa el sacrifici de casar-se amb un ome que li és repulsiu (com fa *Una cristiana*, de la Pardo Bazán), el mobil exterior és el salvament de l'onra comercial d'en Moncada, més el motiu poderós, essencial, és, per Victoria, el desitj de vèncer la repugnància que Cruz li inspira i de triomfar d'una vocació irresistible. Això, el problema de la voluntat, sobressortint de totes les influències exteriors, és la medula metafísica de les últimes obres d'en Galdós i qu'està personificada en la Leré d'*Angel Guerra*, en Orozco de *Realidad* i en *La loca de la casa*. Però en la última, la duplicitat de motius qu'hi ha en els actes de Victoria donen una vaguetat tant gran a l'obra, que fa qu'el conjunt s'aguanti amb agulles. Victoria, com Leré, no fa el bé per amor al propi, sinó com a conseqüència del domini propi, o per guanyar la glòria del cel.

En Galdós, deixant-se dur de les corrents novo-cristianes, quan crea tipus entregats a la filantropia religiosa, els fixa dins el catolicisme dogmàtic. Els herois de les seves obres, exceptuant solament a l'*Amigo Manso* i a Orozco, que professen l'estoïcisme kantian, tots els que tenen la mania d'un exagerat amor a Déu, quan els mena l'afecció al propi, ho fan portats per un egoisme *a posteriori*, és a dir, conduïts per l'anel de guanyar la vida celestial. Això ens fa recordar qu'en Tolstoi diu (i no podrà ésser tatxat de poc cristià) qu'estimar a Déu per la compensació de la segona vida és provar un deisme selvatge.

*
* *

Un altre problema, més objectiu, més trascendental, s'exhibeix en *La loca de la casa*: l'independència de la dona dins el matrimoni, i, com a corol·lari, fins a quin punt té el dret d'abandonar

la llar conjugal. L'Ibsen ha presentat meravellosament aquesta qüestió en la *Casa de fira* i *La dama del mar*. En Galdós ha escandalitzat a part del públic i de la crítica, que per lo vist són tant ipòcrites a Madrid com a Barcelona. En Galdós ataca el problema amb audàcia, sense que hi agi cap personatge que, abrogant-se la representació de l'opinió pública (com fan pedantescament els Oliviers de Jalin), s'atreveixi a fer comentaris interpretant les idees de l'autor. Victoria, no respectant la indissolubilitat del matrimoni, pacta amb en Cruz que, en cas de dissensions, recabarà el dret d'abandonar-lo.

—I les lleis?—pregunta, admirat, en Bofill, crític de *L'Epoca*. En efecte, Victoria pensa i obra com si fos una enemiga d'aquelles, com feria qualsevol d'aquells personatges que rompen amb la societat en una obra d'en Maurice Barrès.

Així, doncs, no té justificació qu'una dona catòlica, apostòlica i romana, que se serveix de les lleis de l'Església per fugir del món i tancar-se en un convent, no respecti una institució cristiana com és també el sant matrimoni, instaurat per Jesucrist. Per xò deïam més endavant qu'és inconsistent el caràcter de Victoria: sols es comprèn considerant-la una *détraquée*: una dona a qui l'isteria religiosa ha girat l'intel·ligència.

Malgrat ésser de Catalunya els personatges i passar a Catalunya l'acció de *La loca de la casa*, els caràcters tenen el mínim possible d'*anima catalana*. Es veu qu'en Galdós coneix superficialment les costums de Barcelona, puix en l'obra no apareix res típic d'aquí. El conjunt del món condensat en la comèdia sembla copiat d'una d'eixes colònies castellanes o sud-americanes que hi ha escampades per Barcelona i que de català sols tenen el punt de residència. Balancejant *Realidad* i *La loca de la casa* pod asseverar-se que la segona és molt inferior a la primera: la *Realidad* té vida, calor, llum pròpia; *La loca de la casa* és esmortuida, freda i opaca.

Finalment, direm que l'obra interessa, malgrat els seus defectes, donant gust veure que mentres l'Echegaray, en Soler, en Guimerà i en Sellés escriuen *dramas en vers* i fan desfilar per l'escena les mascarades de l'història, el romanticisme de levita o el sentimentalisme bucòlic fals, en Galdós es llença a la pintura de la vida contemporània, tant rica en bellesa com la de qualsevol època passada.—B.