

Ibsen i Fosse, contemplant els fiords

per Carles Batlle

Henrik Ibsen és un dels referents capitals del Modernisme català. Això és un fet prou divulgat i conegut de tothom. Ara bé, que sigui conegut no suposa que s'hagi aprofundit prou en els factors que en van facilitar l'assimilació, ni que s'hagi parat atenció en la diversitat de lectures que van propiciar els seus textos.

Al tombant de segle, Ibsen desperta simpaties, en primer lloc, perquè també escriu en un país petit a la recerca de la seva identitat cultural i nacional (Noruega ha esdevingut un estat independent de Dinamarca el 1814). Aquest propòsit aviat donarà resultats brillants: en pintura Edvard Munch, en música Edvard Grieg, en teatre Ibsen, per descomptat. Un dels primers objectius dels noruecs —com també dels catalans— és construir una llengua apta per a la vida pública i la cultura, amb els seu estàndard i els seus múltiples registres expressius. L'aportació d'Ibsen, en aquest sentit, és decisiva. Més enllà d'aquests dos factors —identitat nacional i llengua—, és important valorar i situar correctament el debat aferrissat que provoquen les idees socials, morals i filosòfiques d'Ibsen (o les que es desprenen dels seus drames) en una Catalunya que accedeix de ple als canvis i sotragades del món modern.

A pocs anys d'acabar la centúria, per exemple, el crític Josep Yxart presenta els personatges de l'autor com a model per als temps a venir, això és, un primer tast de l'«home nou» amb què ben aviat s'ompliran la boca totes les avantguardes d'Europa. Són personalitats —diu Yxart— en què destaca «la voluntad, la independencia y firmeza de carácter, la más absoluta sinceridad y energía en las convicciones, la libérrima elección en todos los actos de la conducta humana». El seu individualisme i el seu vitalisme s'esgrimeixen de manera radical amb l'objectiu de millorar la societat: lluiten de vegades «con los deberes que impone la familia, otras, con los de la unión conyugal, otras, con la condición del sexo, otras, con la sociedad, el Estado». (1)

Hem de pensar que els primers «drames moderns» o «drames domèstics» d'Ibsen es redacten durant l'esclat de les doctrines naturalistes i la influència de Zola (és l'època dels seus articles més coneguts: «Le roman experimental» o «Le naturalisme au théâtre», i també és el moment de les temptatives naturalistes d'autors com ara J. K. Huysmans, E. de Goncourt o G. de Maupassant). En l'època, la tria de les obres estrangeres que arriben a Catalunya —també les d'Ibsen— passa gairebé sempre per França; la primera estrena de l'autor noruec —*Espectres*— al país veí es produeix el maig de 1890 al Théâtre Libre, amb direcció del reconegut director d'estètica naturalista Antoine (que, l'any 1891, també munta *L'ànec salvatge* i *Hedda Gabler*). No és estrany, doncs, que Ibsen arribi a casa nostra associat a l'embranchida naturalista i al debat ideològic i reformador que comporta el moviment.

Nora (Casa de nines) és el primer text de l'autor que s'estrena a Catalunya en català (Teatre Gran Via, novembre de 1893, amb traducció de Frederic Gomis). Uns mesos abans —a l'abril— s'ha

representat *Un enemigo del pueblo*, en espanyol, muntada, com l'anterior, per Antoni Tutau (Teatre Novetats, amb traducció de Carles Costa i Josep M. Jordà). Amb aquests dos muntatges es col·loquen les bases del que serà la imatge pública de l'autor durant dècades, és a dir, un dramaturg modern, compromès ideològicament i poc disposat a conformar-se amb els valors i els hàbits morals assumits per la burgesia. *Nora* es representa només tres cops. Els efectes de la bomba del Liceu (7 de novembre) encara cuegen. Les programacions previstes i anunciades pels teatres són dràsticament esporgades de continguts sospitosament radicals. *Nora* se salva perquè, aparentment, no aborda un tema polític. Però ben aviat els sectors més conservadors adverteixen que Ibsen «mina los fundamentos de la sociedad humana» (F. Miquel i Badia, *Diario de Barcelona*, 5-9-1893) i que la seva obra és un atac a les institucions del matrimoni i la família (Josep Roca i Roca, *La Vanguardia*, 3-12-1893). Només que s'hagués programat set mesos més tard, *Un enemigo del pueblo*, mai no s'hauria arribat a estrenar.

Abans que acabi el mateix any 1893, «L'Avenç», publicació que abandera les idees noves, publica *Espectres*, amb traducció de Pompeu Fabra i Joaquim Casas Carbó. La peça, que no s'estrena en català fins a l'abril de 1896, es muntada pels apòstols del vitalisme regenerador: Ignasi Iglésias, Pere Corominas i Jaume Brossa (Teatre Olimpo, companyia de Teatre Independent). (2) L'any 1896, algunes setmanes abans d'una altra bomba —la de Canvis Nous—, Felip Cortiella i la seva Compañía Libre de Declamación, d'inspiració diguem-ne llibertària, munten *Casa de muñecas (Nora)* al Teatro Circo Barcelonés. (3) I així anar fent... No cal dir com n'és de difícil, en aquest context convuls i amb un prejudici tan establert, proposar una altra mena de lectura. Fem la pregunta: de debò permet una altra interpretació l'obra d'Ibsen?

Adrià Gual estrena *Espectres*, l'any 1900, amb el seu Teatre Íntim. I ho fa tot conciliant la lectura vitalista imperant i una visió més íntima de l'obra, que ell anomena *drama de món* o *drama íntim*. Evidentment, li plouen impropis de totes bandes, sobretot dels sectors més radicals. No és el primer. A París, Lugné-Poe ha estrenat *La dama del mar* tot oferint una alternativa simbolista a la visió d'Antoine. Entre 1893 i 1897, el mateix director també munta *Solness, Rosmersholm, El petit Eyolf, Brand, Els pilars de la societat, Peer Gynt* i *John Gabriel Borkman*. Gràcies a això, a partir d'un determinat moment, Ibsen també rep la consideració d'autor simbolista a França. I cada cop es parla més del valor metafòric dels espais, de la creació d'atmosferes o de la càrrega simbòlica dels personatges i dels seus conflictes.

En aquesta línia, Josep M. Jordà opina que, a Catalunya, s'ha valorat erròniament l'individualisme d'Ibsen com si fos «la moral de un salvaje transportado en medio de una civilización adelantada, alrededor de cuyo egoismo cínico, brutal, giran los hombres, las instituciones y hasta los ideales; considérase por muchos al autor noruego como el enemigo implacable de la familia y de la sociedad cuyas bases intenta demoler. Nada menos cierto».(4) Al seu torn, Gual creu que l'estrena d'*Espectres* a càrrec del Teatre Independent es va «inflar» innecessàriament «per un gran desig de transcendències».(5) Interessa, per contra, un Ibsen que valori la dimensió simbòlica de les atmosferes, que faci aflorar tota la tragèdia continguda en els drames interns i que proporcioni una solució vital, però no necessàriament ideològica, als conflictes existencials. A l'hora de muntar-lo, cal sobretot mantenir la correspondència entre els espais i els estats d'ànima (gràcies a la síntesi dels llenguatges artístics) i fomentar la contenció interpretativa (fugint de la declamació, dels clixés i dels efectes). En definitiva, cal assolir un nivell elevat de suggestió. Gual està convençut que Ibsen pot rebre un tractament escènic similar al que demana un dramaturg com Maeterlinck.

*

Sovint s'ha titllat Jon Fosse (6) d'Ibsen contemporani. Hi ha contribuït, no només l'ascendència nacional comuna, sinó probablement la definició compartida d'un espai dramàtic altament suggestiu i lligat al territori.(7) També hi té a veure —crec— la possible adscripció de Fosse a un simbolisme

proper al de l'autor de *Quan despertarem entre els morts*. Segur que Fosse s'esgarrifaria només de llegir-ho. I tanmateix ningú no podrà negar que paraules com les que tot seguit transcriu les hauríem pogut confondre perfectament amb qualsevol dels textos teòrics d'un autor simbolista de la talla de Maeterlinck: «Casi siempre, cuando iba al teatro —diu Fosse—, sólo encontraba un consenso cultural, charlatanería sobre temas de los que se ocupaban los periódicos y la televisión, o bien invenciones formales de un modernismo vano. [...] Lo que hace que el teatro pueda trascender la cultura y convertirse en arte es simplemente que se escuche en él una voz que nunca se había escuchado antes. [...] Y sólo cuando el teatro llega a ser una especie de escritura escénica, se deja oír esa voz, cuando habla sin hablar, a través del estado que crean los cambios escénicos por sus minúsculos movimientos lingüísticos y gestuales, por sus motivos y sus imágenes estilizadas. Entonces se escucha la palabra muda, llena de significaciones desconocidas. Y es una voz que habla sin hablar, pero no es una voz del autor ni la del director de escena, es más bien una voz que viene de muy lejos». (8) O, en un altre lloc: «Creo que en mi escritura [...] lo que se dice no está precisamente ni en las palabras ni en los bordes. Lo que está en el lado invisible es lo importante porque en lo invisible está lo dicho. Para escribir una buena obra, tenéis que escribir pensando en esas fuerzas que no se ven. En una buena producción lo invisible se hace casi visible. Esa es la esencia del teatro». (9) No sóc el primer a adonar-me'n. És significatiu que el reputat director quebequès Denis Marleau hagi muntat *Dorm, fillet meu*, de Fosse conjuntament amb *Els cecs* de Maeterlinck (a Catalunya ho vam poder veure durant el festival Temporada Alta de 2006). I que ho hagi fet amb titelles! Hauria estat el somni del dramaturg flamenc.

Si anem més a fons amb la idea, veurem que els textos de Fosse també s'interessen pels grans temes de l'estètica *no positiva*, des de Baudelaire a Beckett passant per tots els colors del moviment simbolista, pel surrealisme, per l'existencialisme, per la dramaturgia sostractiva de Pinter o per la melòdica de Bernhard. Això sí, en fa la pròpia tria: li agrada mostrar 1) una dimensió misteriosa que és paral·lela al món i a les relacions humanes (un diguem-ne subtext inquietant —un univers invisible— que s'expressa en «confuses paraules» difícils de desxifrar), i també 2) l'aïllament impossible (la puresa impossible i l'obsessió maníaca per aconseguir-la), 3) la solitud i l'absència, 4) la quimera d'una comunicació efectiva entre els éssers humans, 5) el temps que es contrau i es dilata però que circula inexorablement, 6) la construcció fràgil de la memòria, 7) el sentit inassolible —el pes— de l'existència... I tot plegat expressat des d'una poètica atmosfèrica, claustrofòbica —encallada en l'espai i en el temps— i absurdament reiterativa.

És així com l'obra fossiana s'evadeix d'un realisme estricte i camina cap a l'abstracció figurativa: els motius de les peces s'escindeixen i s'amplifiquen, i ressonen en l'estranya configuració d'una melodia (diguem-ne una partitura). El sentit i la coherència, doncs, neixen més del nivell formal (un ritme fet de silencis i repeticions) que no pas d'un nivell de significat explícit. En aquest sentit, podríem afirmar que l'obra de Fosse recull i expandeix determinats experiments dels drames modern i contemporani: el flux de consciència, el poema blanc, la crisi del diàleg (personatges que dialoguen com veus que ignoren la presència de l'altre), el lirisme, la irrupció de l'oníric o la fragmentació en general.

A Catalunya, en aquest tombant de mil·lenni, la producció de Fosse no ha arribat amb la mateixa empenta amb què va arribar l'obra d'Ibsen ara fa més d'un segle. Però Déu n'hi do. No ens hem de fixar en l'edició dels textos teatrals, avui dia no tenen el mateix valor d'aleshores: els materials, molts de cops en traduccions apòcrifes, circulen lliurement per la xarxa i s'emmagatzemen als ordinadors dels actors, els dramaturgs i els estudiants. (10) Pel que fa a muntatges, se n'han pogut veure els següents: *I mai no ens separarem*, estrenada al desaparegut Teatre Malic el desembre de 2001, amb direcció de Carlota Subirós i traducció d'Alexandra Pulol; *Vindrà algú*, estrenada el 2002 a la Sala Beckett, direcció Antonio Simon i traducció d'Anne Lise Cloetta i Sergi Belbel; l'esmentat muntatge de *Dorm, fillet meu* a Temporada Alta el 2006; *Hivern*, estrenada la primavera de 2011 en

diversos espais de Barcelona, direcció i traducció d'Ester Roma (companyia La Pell de joves actors sortits de l'Institut del Teatre) i, finalment, *I am the wind*, programat pel festival Grec 2011, amb dramaturgia de Simon Stephens i direcció de Patrice Chéreau.

Com Ibsen, però, Fosse tampoc no ha estat comprès del tot. A tall de mostra un parell de cites: «Y más vueltas sobre sí mismo con las mismas frases y palabras, venga reiteración. Y entonces el viento vira y empieza a soplar fuerte. Pasa lo que el otro no puede evitar y ustedes ya se imaginan, y la cosa acaba con otro ejercicio de reiteración enervante en forma de remolino sin fin». O aquesta altra: «Però ni tan sols l'absència i l'espera prenen cos dramàtic en el text ni en els personatges. Ni tan sols la psicoanàlisi teatral de la protagonista ens arriba. Carlota Subirós ha realitzat una direcció preciosista i delicada, [...], amb una subtil escenografia que situa els espectadors com a *voyeurs* des de l'exterior de la finestra. Però, tot i la bellesa visual de l'espectacle i l'excel·lent interpretació, aquest *voyeurisme* ens deixa indiferents». (11)

La visió d'Ibsen no l'hem modificada gaire d'ençà d'aquella foguerada reformadora d'ara fa un segle. Què passarà amb Fosse? Caldrà veure què en diem d'aquí a cent anys.

NOTES:

(1) *El arte escénico en España*. Barcelona: *La Vanguardia*, p.251-252; Reedició facsímil. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

(2) Pel que sembla, l'any 1894 n'han fet un muntatge previ al carrer de la Granada del Penedès. El mes de febrer de 1894, la companyia italiana d'Ermete Novelli també estrena l'obra, al Teatre Principal.

(3) El març de 1899 la companyia de Teresa Mariani representa *Casa di bambola* al Teatre Novetats: Cortiella en fa un resum-explicació i el lliura al públic com a programa de mà. Uns mesos abans d'aquesta data, el setembre de 1902, al mateix Teatre de les Arts, Cortiella ha muntat *Quan ens despertarem d'entre els morts* (traduïda i publicada, l'any 1901, per Emili Tintorer amb un interessant pròleg de presentació) i *Els pilars de la societat*. El juliol de l'any següent, el director s'acara de bell nou amb *Casa de nines*, ara en català, i encara, el gener de 1905, insisteix amb *Rosmersholm* (traducció del mateix Cortiella). A tot això, caldrà afegir les *tournées* de les companyies estrangeres: entre altres, Eleonora Duse (1900, *Hedda Gabler*), Ermete Zacconi (1901, també *Espectres*) o Italia Vitaliani (1903, *Hedda Gabler*).

(4) J. M. Jordá: «Teatro Íntim. Espectros de Ibsen», *La Publicidad* (21-3-1900).

(5) Adrià Gual: *Mitja vida de teatre*. Barcelona: Aedos, 1960, p.120.

(6) Jon Fosse (Haugesund, 1959). Novel·lista i autor teatral. Considerat com un dels més grans dramaturgs contemporanis, les seves obres han estat traduïdes a més de quaranta idiomes. Va rebre el Premi Internacional Ibsen 2010.

(7) Força cops paisatges entre la terra i el mar. Per exemple, a *Dia d'estiu*, de Fosse (l'acció té lloc en una «gran casa vella en un turó prop del fiord»), o *La dama del mar*, d'Ibsen (l'acció s'esdevé en una casa des de la qual «es divisa el fiord. Matí d'estiu») El paral·lelisme es pot estendre a peces com ara *El petit Eyolf* o *Jon Gabriel Borkman*, d'Ibsen, o *Algú ha de venir* o *Jo sóc el vent*, de Fosse.

(8) Text de l'autor dins *Alguien va a venir*. Teatro Arbolé, 2007.

(9) Entrevista amb Pablo Gornero. *La Nación*, Buenos Aires (4-10-2010).

(10) En català, que jo sàpiga, no hi ha hagut cap edició de Fosse. En espanyol, s'han publicat la ja citada edició d'*Alguien va a venir* i *La noche canta sus canciones y otras obras teatrales*, que conté *Y nunca nos separarán / El niño / Un día de verano / Mientras las luces se atenúan y todo se oscurece / Variaciones sobre la muerte* (Edicions Colihue, 2011). També ha estat traduïda a l'espanyol la novel·la *Melancolía* (Barcelona, Emecé, 2006).

(11) La primera de Begoña Barrera: «Viaje a ninguna parte», *El País* (1-7-2011); la segona de Maria José Ragué-Arias: «L'absència com a alienació. *I mai no ens separarem*» a la revista *Assaig de teatre*, núm. 29-30-31, any 2001, p.449-450.

Aquest article ha estat presentat el 2 d'octubre de 2012 a la Sala Beckett de Barcelona, en l'acte del Dia del Traductor.