

ESTUDI GENERAL

Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona

El mite de Faust vist des de Catalunya

RICARD SALVAT
(Universitat de Barcelona)

En diverses ocasions, quan hem parlat sobre alguns grans autors de la literatura universal, ens hem referit a una enquesta que el 1984 publicaven conjuntament diverses revistes i suplementes de diaris titulada: "Référéndum: les plus grands écrivains européens".¹ A la citada enquesta, Johann Wolfgang Goethe ocupava el segon lloc, només darrere de William Shakespeare i davant de Cervantes, Dante, Kafka, Proust, Thomas Mann, Molière, Joyce, Dickens i, en l'onzè lloc, Federico García Lorca. La votació realitzada a cinc països —França, Espanya, Alemanya, Anglaterra i Itàlia—, presentava la particularitat que els votants d'un país no podien elegir els seus escriptors, per no caure en un estèril debat nacionalista.

Parlar, doncs, de la figura de Goethe, commemorant el 250è aniversari del seu naixement, és ocupar-se d'un dels més grans escriptors de tots els temps, un veritable model sobre el qual han escrit i parlat legions d'admiradors, erudits, professors.

Necessitem acotar el terreny i oferir una de les múltiples lectures que aquest prodigiós novel·lista, assagista, polític, viatger i autor teatral —entre moltes altres coses— ha aportat a la cultura occidental. Per ubicar amb una simple dada aquesta aportació, pensem que en la cultura alemanya la figura de Johann Wolfgang Goethe pot assimilar-se al paper que Homer ocupà en la cultura grega.²

És important considerar que l'obra de Goethe no ha estat recuperada pel teatre europeu i, molt menys, pel teatre de l'estat espanyol. Fins que no es representi completa, i aquesta fita comporta vint-i-tres hores d'espectacle, no podrem parlar de la veritable integració de l'obra de Goethe a l'espectacle de la Unió Europea, que és l'àmbit que ens interessa. Això ha de succeir, segons ens informa "Le Monde",³ el mes de juliol de 2000 amb motiu de l'Expo de Hannover. El gran director Peter Stein és qui s'atrevirà a dur a

¹ *Lire* [Paris], núm. 105 (juny de 1984), pàg. 18 a 28. Varen col·laborar en aquesta enquesta *The Times*, *Die Zeit*, *La Stampa* i *El País*.

² Vegeu HEINZ TROST, Karl. *El concepte goetheà de Literatura Universal*, A: GOETHE, J. W. *Ur-Faust (Faust Primigeni)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, pàg. 27-38. L'edició és de l'Institut d'Experimentació Teatral i la traducció del text goetheà és de Carme Serrallonga.

³ SALINO, Brigitte. "Vint-trois heures avec Faust au Goethéum de Dornach". *Le Monde*, [Paris] (3 setembre de 1999), pàg. 28.

terme una empresa tan important. Serà, sens dubte, l'espectacle més llarg de l'àrea teatral europea i americana.

La gran lluita de la posada en escena durant el segle XX ha estat aconseguir fer espectacles molt llargs. Com més temps roba el director a l'espectador per explicar una història, més possibilitats té d'expressar el pas del temps i explicar una història complexa. Luca Ronconi, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez, Giorgio Strehler i el mateix Stein han procurat fer espectacles de sis a onze hores. A Madrid només ha fet una cosa semblant José Carlos Plaza amb la trilogia de Valle-Inclán *Las Comedias Bárbaras*. Al Goetheanum de la ciutat de Dornach, cada cinc anys es representa el *Faust* complet. L'any 1999 es va representar el mes de setembre. Aquesta fita fou idea de Rudolf Steiner i va ser la seva dona Maria Steiner, una vegada ell mort, qui va estrenar l'any 1938 el *Faust* en la seva totalitat. Des d'aleshores la Societat Antroposòfica creada per Steiner no ha deixat de representar-la (el mes de setembre de 1999 Bruno Ganz va anar a veure l'espectacle, cal suposar que per saber què haria de fer quan interpretés el paper de Faust en el projecte de Peter Stein sobretot, entre d'altres coses, per la qüestió de la resistència física). És molt interessant considerar que, com explica Brigitte Salino,⁴ els components de la Societat Antroposòfica, quan parlen del teatre que es fa fora de Dornach, parlen del "teatre de l'exterior". Doncs bé, aquest "teatre de l'exterior" no ha recuperat encara Goethe. Strehler és qui més s'hi ha aproximat, però la integritat del text és una fita que esperem que s'aconsegueixi l'any 2.000. Sobre aquesta fita, que evidentment marcarà una època, és molt important llegir l'entrevista que Knut Lennartz feu a Peter Stein.⁵ Entre d'altres coses, Stein informa que una gran part de les entrades ja estan venudes per aquesta versió-marató, com ell l'anomena.

No creiem que ara sigui el moment de parlar del ressò que aquesta commemoració està tenint a tota la Unió Europea, però sí creiem que és d'interès que es coneguin dos números monogràfics, com els dedicats pel ja citat *Die Deutsche Bühne*⁶ i *Magazine Littéraire*,⁷ sense oblidar l'aportació d'una revista de gran influència a Alemanya com *Der Spiegel*.⁸

⁴ *Ibid.* Salino afirma el següent: "C'est avec l'apparition des décors que le spectacle prend sa dimension, aussi théâtrale que le buffet de la gare de Bâle toute proche, si cher au metteur en scène suisse, Christoph Marthaler. Ah! Les colonnes grecques sur ciel rouge pour l'apparition d'Hélène, avec Faust, blond Germanique en toge et couronne de lauriers, attendant près d'une vasque qui laisse échapper de la fumée. Les rieurs ont tort."

⁵ LENNARTZ, Knut. "Goethe-Faust-Stein". A: *Die Deutsche Bühne* [Colònia] núm. 8 (agost 1999), pàg. 26-30.

⁶ *Ibid.* Pensem que és fonamental per al possible lector-investigador que conegui el sumari de la revista: Goethe I: *Goethe auf dem Theater: in Aachen, Bremen, Berlin, Düsseldorf, Frankfurt, München und Saarbrücken*. Goethe II: *Goethe und sein Totaltheater: Essay des Heidelberg Germanisten und Theaterwissenschaftlers Dieter Borchmeyer*. Goethe III: *Der ganze "Faust": Interview mit Peter Stein*. Goethe IV: [...] *"Faust" und das Theater der DDR: Fragmentarische Erinnerungen des Dresdner Schauspiel-Intendanten Dieter Görne*. Goethe V: *Der "Faust" und seine Bühnenbilder: Ein theateregeschichtlicher Essay des Tübinger Goethe-Forschers Bernd Mahl*. Goethe VI: *Düsseldorf und Gustaf Gründgens*. Goethe VII: *Das Theater um Goethe: Wie Goethestädte und Goethebühnen den Olympiergeburtstag begehen*. Goethe VIII: *"Faust" in Frankreich*.

Iniciat en el *Sturm und Drang*, Goethe fou el punt de referència de l'esperit romàntic amb *Els patiments del jove Werther*, però com afirmava José María Valverde, partint de les consideracions de Thomas Mann: "L'obra de Goethe planteja de manera extrema la qüestió de si hi ha diferència, per un costat, entre la literatura com a creació d'obres i la literatura com autopresentació d'una personalitat i, per l'altre, entre aquesta mateixa literatura de creació (producte del *Dichter*, que no és estrictament poeta, sinó escriptor creatiu) i la literatura de pensament (obra del *Schriftsteller*, de l'escriptor en el sentit de teòric i moralista)".⁹ I és que la seva aportació sobrepassa les barreres nacionals i temporals per esdevenir símbol d'una època a la qual sempre haurem de recórrer, la que s'ha denominat *Goethezeit*.

L'estada a la Cort de Weimar (1775-1786) inicià la transformació progressiva de l'esperit romàntic fins a l'adopció del classicisme. Cal considerar que la primera versió d'*Ifigènia a Tàuride* és de 1779 i que s'estrenà concretament el dia 6 d'abril, i Goethe interpretava el paper d'Orestes. L'èxtasi davant la catedral gòtica d'Estrasburg, l'interminable drama manifest *Götz von Berlichingen* (1771-73), l'esmentat *Werther* (1774), la tragèdia burgesa *Clavijo*, tot queda enrere davant les importantíssimes tasques que el porten a ocupar, primer un lloc com a conseller de palau i, més tard, com a totpoderós conseller de finances del Gran Ducat, i així aconseguir entrar a formar part de la noblesa amb el títol de *Von*. Durant aquests anys Goethe s'interessa per aspectes científics i és cèlebre el seu descobriment, l'any 1784, de l'os intermaxil·lar que, en paraules de Gottfried Benn, "obria una nova era científica", ja que relacionava l'home amb els primats, obrint una nova frontera en l'estudi de l'evolució que culminaria al segle següent Charles Darwin.

Però, de sobte, Goethe inicia un llarg viatge a Itàlia (1786-1788) que immortalitzarà en un dels llibres de viatges més apassionants i apassionats que s'han escrit mai. Què no donariem per veure allò que va contemplar a Roma i a Nàpols? Aquest viatge obre de bat a bat les portes del classicisme amb la versió que escriu d'*Ifigènia a Tàuride*, culminació d'aquest període de retrobament amb la cultura

⁷ *Magazine Littéraire* [París], núm. 375 (abril de 1999). El títol de portada és "Goethe l'universel" i sota aquest mateix títol es dedica a Goethe un ampli dossier que passem a detallar: "Ce mythe qui contient un mythe". Un entretien avec Jean-Pierre Lefebvre. Propos recueillis" per Lionel Richard; "Repères chronologiques"; "Voyage à Francfort", per Claude Roëls; "Le Français qui initia Wolfgang", per Michel Tournier; "Un francophile", per Michaël Nerlich; "Sous le regard des femmes", per Marie-Claire Hoock-Demarle; "A l'origine du roman moderne", per Lionel Richard; "Eternal Werther", per Michel Chaillou; "L'idée de "littérature universelle", per Jean-Marie Valentin; "Le scandale des *Élégies romaines*"; "Méphisto, mode d'emploi", per Marc Petit; "Un Faust biologique en scène. Entretien avec Jean-François Peyret. Propos recueillis", per Gilles Costaz; "L'oeuvre scientifique", per Jean Lacoste; "Le favori des compositeurs", per Antoine Livio; "Thomas Bernhard et le fantôme de Goethe", per Jean-Marie Winkler; "Goethe/Handke: l'étendue inépuisable", per Georges-Arthur Goldsmith i "Bibliographie".

⁸ *Der Spiegel*, núm. 33 (16 agost 1999), on es dedica a Goethe la portada i un extens article signat per Reinhard Mohr i Johannes Saltzwedel titulat: "Der gestutzte Adler" (pàg. 178-189) i una entrevista amb Nicholas Boyle, autor d'una monumental biografia sobre Goethe (pàg. 188) feta per Johannes Saltzwedel.

⁹ DE RIQUER, Martín; VALVERDE, José María. *Historia de la Literatura Universal*. Vol. 7. Barcelona: Planeta, 1985, pàg. 15.

grecoromana. Malgrat aquesta adaptació, durant aquest viatge també escriví drames de contingut romàntic com les tragèdies *Torquat Tasso* i *Egmont*, que il·lustrarà Beethoven, el geni musical paral·lel a Goethe, que també és molt difícil de classificar; ni és clàssic ni és romàntic, o bé tots dos són les dues coses a la vegada i, per moments, alternativament.

La tornada a Weimar coincideix amb l'estreta amistat que professà a Friedrich Schiller amb qui col·laborà en la direcció del Teatre de Weimar, una de les tasques que més apassionà Goethe.

D'aquests anys és la seva novel·la *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, que dona per acabada l'any 1796, i que reprendrà al final de la seva vida, entre 1821 i 1829, quan escriví la segona part: *Anys de peregrinació de Wilhelm Meister*. L'intent d'escriure una continuació de *La Iliada*, aviat abandonada, ens il·lumina el camí cap a la maduresa de Goethe. Aquest període de reconeixement culmina amb la publicació de diversos textos tan importants com la novel·la *Les afinitats electives* (1809), una proposta sobre els sentiments, els amors platònics amb un final tràgic, al qual cal sumar un nou text científic *Teoria dels colors* (1810) i les seves memòries *Poesia i veritat* (1814), on trobem la millor prosa de Goethe, que s'ocupa de revisar la seva infantesa i adolescència. Aquest llibre es complementa amb les conegudes *Converses amb Goethe* (1823), del seu fidel deixeble, amanuense i amic Eckermann.

Aquest brevíssim repàs de la biografia literària de Goethe oblida voluntàriament la seva major aportació –per a nosaltres–, les dues parts del *Faust*, de què ens ocuparem tot seguit i que són, en definitiva, la nostra aportació al seu coneixement entre nosaltres.

Cal referir-se als orígens medievals d'aquesta llegenda sobre les temptacions del diable a un savi. A la versió més antiga que conservem, el *Faustbuch* de Johann Spiess (1587), cal afegir la coneguda versió de Christopher Marlowe titulada *Doctor Faustus*, també anomenada en ocasions *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604, edició conservada *in folio*), que Goethe sembla que no va llegir fins el 1811.

Hem desenvolupat aquestes qüestions preliminars perquè volíem justificar, encara que tal vegada per a alguns pugui resultar ingenu fer-ho, que com a director d'escena sempre hem tingut l'obsessió de muntar les dues parts del *Faust* de la manera més completa possible.

Evidentment, amb una companyia privada com era la Companyia Adrià Gual que vàrem dirigir durant vint-i-cinc anys (1960-1985), aquest projecte era absolutament inviable. Per representar *Faust* calen molts diners i molta infraestructura. Com que enfrontar-nos a una certa totalitat del *Faust*, encara que fos en dues nits a la manera de Giorgio Strehler, no ens era possible, vàrem posar en escena l'any 1983 l'*Ur-Faust*, com a últim acte que la Universitat de Barcelona va dur a terme pel 150 aniversari de la seva mort.

De fet, com es pot verificar, ho vàrem fer amb uns mesos de retard, perquè la Cia. Adrià Gual va tenir tota mena de dificultats aquell any. La Direcció General de Teatre

de l'any 1982 va decidir fer una mena de concurs públic per a commemorar els actes del 150è aniversari. La Cia. Adrià Gual no fou triada per tenir la subvenció especial que es concedia al guanyador del concurs. Va resultar que l'espectacle que es portà a terme, amb la companyia guanyadora del concurs, no va obtenir gaire èxit i va quedar, en l'ambient teatral i cultural, una mena de preocupació general per no haver commemorat de manera adequada l'efemèride d'aquest geni tan lligat a nosaltres (perquè una sèrie de persones –entre elles, Joan Maragall i Adrià Gual–, havien fet molts esforços per incorporar-lo en aquell àmbit que ara anomenem l'imaginari col·lectiu). A la vegada que la Cia. Adrià Gual es presentava al concurs, va presentar una instància de petició especial d'ajuda a l'Institut Alemany. En aquella època, si no ho recordem malament, encara no es deia Goethe Institut. En aquells temps aquesta institució era molt activa i encara tenia l'embranchida dels anys del franquisme. Per tant, procurava ajudar –com ho havia fet en els anys de la dictadura–, tots aquells projectes que la política oficial de l'anomenada transició democràtica menystenia o no valorava.

Durant aquells anys, Adrià Gual va fer una sèrie d'estrenes de grans autors alemanys –Martin Walser, Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz– que mai hagués dut a terme sense l'ajuda de l'Institut Alemany. El fet és que el govern alemany va concedir a la Cia. Adrià Gual la més alta subvenció que podia concedir a una companyia estrangera durant l'any 1982. Aquesta ajuda, que naturalment es perdia si no es realitzava l'espectacle, va servir-nos per poder parlar amb algunes persones preocupades pel que passava en aquell moment, entre elles el rector de la Universitat de Barcelona, el Prof. Dr. Antoni M. Badia i Margarit.

El nostre aleshores rector ens va dir que la Universitat es faria càrrec de les despeses que no cobris l'ajuda de l'Institut Alemany. Així el 3 de juny de 1983 –de fet els dies 1 i 2 ja s'havia estrenat per a escoles–, l'obra es va estrenar al Paranimf de la Universitat i es va seguir representant durant més de cinc setmanes. L'èxit fou extraordinari i això va fer possible que Maria Aurèlia Capmany, aleshores regidora de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, ens demanés d'inaugurar la temporada del Teatre Poliorama de la temporada 1983-84. Allí es va reposar i també es representà durant cinc setmanes llargues.

El ressò d'aquest espectacle va fer possible que l'any 1985 l'alcalde de Madrid, el Prof. Enrique Tierno Galván, volgués que l'obra es representés a l'estiu dins el festival titulat "Los Veranos de la Villa", a Madrid i, més concretament, al Templo de Debod. Aquest espectacle després va intervenir, també, en el Festival de Teatro Clásico de Almagro d'aquell any.

A Madrid i a Almagro es va representar en castellà amb la versió de Ricard Salvat i amb un plantejament escènic totalment diferent. Carne Serrallonga no en va voler fer la traducció castellana. Encara que pugui semblar anecdòtic, voldriem recordar que el Prof. Tierno Galván no ho va tenir gens fàcil per convèncer els seus consellers sobre la conveniència de representar aquesta obra. Es veu ningú del seu consistori no sabia que existís aquest petit *Faust* o *Faust primigeni* i amb aquella amabilitat que el caracteritzava, segons ens va explicar un autor teatral que fou conseller seu, el Prof. Tierno Galván va dir: "*La duda y la sorpresa de todos ustedes hace aconsejable que esta obra se represente absolutamente.*" I es va estrenar amb tots els honors i facilitats.

Ur-Faust i *Faust I i II* són uns dels textos més adults de la història de la humanitat. Uns textos on es planteja el problema del mal amb tota la seva grandiositat i amb tota valentia. Creiem que el problema essencial de la història de la humanitat, la lluita entre el bé i el mal, entre les forces negatives i la possibilitat d'existència d'una força positiva, en cap altre text s'ha expressat de manera més complexa, més intel·ligent i, si ens permetessin, de manera més perversa i terrible que en l'*Ur-Faust* i en els dos *Faust*. L'últim grau d'intel·ligència que és el que diuen els psicòlegs que posseïa Goethe, acaba vorejant sempre el mal. Sembla una conseqüència natural, i això ho ha aconseguit expressar de manera extraordinària Goethe en aquests textos inabastables.

Al nostre entendre, només trobaríem un antecedent d'aquest últim nivell d'adultesa a la història del teatre i és el de *Les bacants* d'Eurípides, un dels textos més misteriosos i inaccessibles –com els dos *Faust*– de la història de la humanitat. Textos, insistim, molt complexos, escrits des de la darrera adultesa tots dos, un acabat i l'altre escrit en edats molt avançades dels seus creadors.

L'any 1831, quan va acabar el cinquè acte del segon *Faust* - els historiadors donen com a data de finalització dels dos *Faust*, el 20 de juliol d'aquell any -, Goethe tenia 82 anys. Eurípides escriu *Les bacants* cap a l'any 406 aC dedicat, segons sembla, a un teatre macedoni per celebrar les festes olímpiques que Arquelao havia fundat. El gran clàssic tenia 74 anys. Si considerem l'augment de la mitjana d'edat que s'ha donat durant el segle XX, potser s'haurien d'afegir a aquestes edats quinze o vint anys més. Es pot pensar en la capacitat d'un creador actual com el cineasta portuguès Manoel de Oliveira que, als noranta anys, segueix dirigint i creant pel·lícules molt valorades i d'una gran modernitat que entusiasmen, per exemple, la crítica parisenca. En aquests temps d'excessiva valoració dels productes creats pels joves, recordar i considerar que aquests dos monuments literaris a què ens estem referint foren escrits a edats tan avançades hauria de donar molt camp a la reflexió. Però potser no volem reflexionar; també caldria recordar que la commemoració dels 250 anys del naixement de Goethe ha passat sense que cap text seu es representés a cap dels teatres nacionals o subvencionats de Catalunya. Això vol dir que no s'ha representat cap Goethe ni al Teatre Nacional de Catalunya, ni al Teatre Lliure, ni al Mercat de les Flors. Com hem recordat, fa disset anys la Conselleria de Cultura va creure oportú i, al nostre entendre amb molt encert, crear un concurs per concedir una subvenció especial a una companyia privada que s'arrisqués a muntar una obra de Goethe. Això no ha passat l'any 1999. I, que nosaltres sapiguem, només Marta Pessarrodona en un article publicat a l'*Avui* es va lamentar que no es representés cap obra de Goethe o que, com a mínim, si no recordem malament, es reposés l'*Ur-Faust*.

Voldríem agrair aquestes paraules i voldríem demanar que aquest seminari ajudés a replantejar tots aquests problemes. Si l'any 1983 una companyia privada sense cap mena de subvenció fixa arriba a representar durant tres mesos en dos espais majoritaris de Barcelona una obra considerada tan difícil com *Ur-Faust*, per què és possible que acceptem que setze anys després cap Teatre Nacional hagi muntat una obra de Goethe? De fet hauríem de demanar no que es representés una obra de Goethe, sinó els dos *Fausts*, de com a mínim sis hores i mitja o set de duració, com s'ha fet en els teatres subvencionats d'Europa. Si els teatres nacionals o subvencionats no porten a terme

aquesta tasca per a què serveixen aquests teatres nacionals, alguns d'ells amb pressupostos absolutament babilònics¹⁰.

Dèiem, per reprendre el fil, que el mite de Faust ens ha obsessionat. Cap teatre subvencionat europeu ens ha proposat muntar mai els dos *Faust*, però sí que hem tingut la sort –i realment ho considerem una sort extraordinària, un veritable privilegi– que el Teatre Nacional d'Hongria, amb seu a Budapest, ens demanés de posar en escena *La tragèdia de l'home*, d'Imre Madách, una genial variant del mite de Faust. Demanariem fer un petit incís per informar que, malgrat que suposem que la majoria de vostès ho saben, aquesta obra ha estat traduïda a Catalunya.¹¹ Com és sabut, aquest text hongarès, tan admirable com inaccessible, és una rèplica que un veritable geni que visqué entre 1823 i 1864 va escriure. De fet, *La tragèdia de l'home* fou escrita entre 1859 i 1860.

Considerem, doncs, que Madách va escriure aquest text als 37 anys en el context d'una cultura minoritària, pràcticament com la nostra, i amb alguns importants inconvenients afegits, com és el fet d'utilitzar un idioma difícilíssim i absolutament inabastable, fins i tot per a un públic culte de Europa central. Si ens és permès, voldríem fer unes reflexions sobre aquest text que, en part, complementava la nostra versió com a director d'escena de l'*Ur-Faust*.

En una taula rodona que va tenir lloc a Roma el mes d'abril de 1991 sota el títol *Il significato europeo della drammaturgia de Imre Madách*, que va coordinar el professor Federico Doglio, el gran intel·lectual Janos Kelemen es va referir a l'alta significació europea de *La tragèdia de l'home*. Nosaltres després d'haver treballat durant mesos en l'obra, ens atreviríem a dir que més aviat té un significat absolutament universal, tal vegada perquè és essencialment, pregonament, centreeuropea.

Tot partint del *poème d'humanité*, o del *Menschheitsdichtung*, Madách va saber trobar una dimensió absolutament personal i original a aquesta dimensió del poema èpic. A vegades ens preguntem si podríem considerar el poema èpic com a gènere literari específic i característic de la primera meitat del segle XIX. Dues grans línies configuren o defineixen la literatura francesa del segle XIX: el *poème d'humanité*, i la novel·la naturalista.

La tragèdia de l'home, s'inclou en la gran tradició del drama líric o del poema dramàtic, en una exigent dimensió de la creació literària en la qual excel·liren juntament amb Goethe, Granville, Hugo, Byron, Shelley, Slowacki, Mickiewicz, Krasinski, sense oblidar Lamartine, i en concret, el seu admirable *Jocelyn*. Però Madách va saber donar molt aviat a aquest poema d'humanitat la dimensió de l'aventura i del viatge a través del

¹⁰ En el moment de revisar aquest text per a la seva publicació, ens adonem que és molt revelador de verificar que la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, sota la direcció de Natàlia Molero, a principis de l'any 2000, ha volgut fer el cicle titulat "Més llum per a Goethe". En el programa de mà es llegeix: "El 1999 es commemorà el 250è aniversari del naixement de la màxima figura de la literatura alemanya i europea de la seva època. El cinema ha projectat sovint els seus arcs voltaics sobre l'obra de qui demanà més llum. Molt sol·licitat arreu del món ara ens n'arriba un cicle d'adaptacions."

¹¹ Acompanya el teatre de Georg Bücher en el núm. 39 de la col·lecció MOLU d'Edicions 62 i la Caixa, Barcelona, 1985. La traducció és de Balász Déri.

temps, la implacabilitat del temps sobre els personatges, la futilesa de l'aventura de l'home sobre la terra però, a la vegada, la seva admirable capacitat d'afirmació.

Hi ha un element entre les dues obres que vam intentar de posar de manifest en les posades en escena de Barcelona i Budapest. Una lectura de Goethe i, per extensió de Madách, després d'Auschwitz. Ens referirem a la nostra posada en escena de *La tragèdia de l'home*, en la seqüència més admirable de tot aquest text, l'escena XII que passa en un falansteri, on les acotacions diuen el següent: "Pati d'un Falansteri magnífic, construït en forma d'U. La planta baixa de les dues ales forma un pòrtic obert. Al pòrtic de la dreta treballen obrers entre màquines de vapor amb rodes, en funcionament. Al de l'esquerra, en un museu de tota mena d'objectes de ciència natural, d'instruments mecànics, d'aparells astronòmics i químics i altres curiositats, feineja un científic. Tots ells pertanyen al falansteri i vesteixen igual. Adam i Lucifer, surten de sota terra enmig del pati."¹². En la nostra posada en escena vàrem llegir – insistim – aquesta escena com una absoluta premonició d'Auschwitz. Voldriem, encara, fer algunes consideracions, i és que el molt jove Goethe que escriu *Ur-Faust* i l'encara jove Madách que escriu *La tragèdia de l'home*, escriuen aquests textos sota una rabiosa i fulgent il·luminació de geni; aquells moments de creació inabastables que es produeixen en plena joventut. És el cas del jove Goethe, de Rimbaud, Georg Büchner i el cas de Madách, que als trenta set anys escriu una obra paral·lela a la que Goethe va escriure als vuitanta.

És com si, en uns pocs anys de benedició dels déus, escrivís allò que a uns altres els costaria tota una vida. Però succeeix en Goethe que, en el seu cas, va tenir les dues possibilitats: va ser capaç de crear *Ur-Faust*, que és un prodigi de creativitat i d'intuïcions de tota mena i, després, la seva llarga vida li va permetre de desenvolupar al llarg de seixanta anys aquest genial condensat d'idees estètiques, científiques i d'alt coneixement de la vida humana que és l'*Ur-Faust*. Cal recordar que des de 1775 (per tant al vint-i-sis anys) fins al 1786 no torna a pensar a replantejar-se el mite de Faust. El reprèn, doncs, als trenta-set anys i no el deixarà fins pocs dies abans de morir.

Per a nosaltres, l'*Ur-Faust* té una independència absoluta del que serà el *Faust* posterior. Té una entitat molt particular. És precisament l'any 1786 –quan comença a pensar en la publicació de les seves obres completes– que decideix que ha de replantejar-se alguns textos de joventut i decideix d'acabar *Ifigènia* i *Egmont*, i continua treballant en *Tasso* i en *Faust*. No acabarà aquesta última obra i es decideix de publicar-la simplement com a fragment amb alguns afegitons i variants l'any 1790. Com assenyala, amb molt encert, Camila Henríquez Ureña:

Les escenes que afegeix són les següents: un diàleg entre Faust i Mefistòfil, l'escena a la cuina de la bruixa i l'escena a "Un bosc amb una cova". Però en el diàleg entre Faust i Mefistòfil no se'ns revela encara com s'han trobat per primer cop els dos personatges, ni d'on sorgeix Mefistòfil, ni es realitza un pacte entre ells, cosa que apareixerà després en la redacció definitiva de l'obra. El diàleg es compon de l'exposició feta per Faust dels seus desmesurats anhels, mentre que Mefistòfil l'invita a prendre consciència dels límits inexorables de la natura

¹² *Ibid.*, pàg. 213.

humana. Després li proposa a Faust de dur-lo en un llarg viatge a través del món, cosa que Faust accepta. Amb aquesta proposta el diable creu que ha assolit les seves finalitats: haver llançat l'home en una corba cap a l'abisme que el conduirà a la catàstrofe. En l'escena de la bruixa, Faust beu el màgic beuratge que li retorna la joventut física i espiritual, do que Mefistòfil es proposa de destruir després amb la seva influència. A l'escena "Un bosc amb una cova" tenim un nou monòleg de Faust, que es debat en lluita interior, entre el goig d'haver assolit el seu anhel de comprendre i penetrar la natura, com ho havia desitjat tan de temps, i el fet espantós de veure's lligat a un company repugnant que només encén en ell les passions més baixes, prova que Goethe pensava en el seu protagonista com un ésser lligat al Diable per un pacte, tot i que encara no havia escrit l'escena en la qual aquest pacte es realitza. Goethe va introduir a més a més alguns canvis en les escenes del fragment primitiu; però al cap i a la fi es tracta només d'un fragment. Novament queda l'obra sense acabar i entre les seves escenes hi ha quadres inconnexos, queden llacunes que la fan difícil de comprendre.¹³

Jean-Pierre Lefebvre, que recentment ha publicat un interessant llibre sobre Goethe, en una entrevista amb Lionel Richard¹⁴ afirma que li agrada classificar les obres de Goethe de manera molt diferent de com s'han classificat tradicionalment: "Per a mi, la seva gran novel·la és *Faust*, en absolut *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*. La seva gran comèdia és *Ifigènia*. La seva gran tragèdia *Les afinitats electives*. Si ell tingué moltes dificultats per acabar algunes de les seves obres, va ser perquè va tenir justament un problema amb els gèneres. Compromès com ho va estar amb *Faust*, enfrontat al problema (la durada), cada cop podia aconseguir menys una obra de teatre. Aquest *Faust* s'assembla cada vegada més i més a un *Opus maximum*.

També afirma Lefebvre que Goethe ha esdevingut un mite que conté un mite.

Ha creat el mite modern de Faust assumint allò que donava voltes sobre aquest tema després del segle XVI. La identificació de Faust amb Goethe ha estat així possible. Sota el II Imperi Alemany, entre 1870 i 1880 aproximadament, període de consolidació de la unitat Alemanya, Goethe i sobretot Faust ha estat utilitzat com un emblema nacional.¹⁵

Però l'*Ur-Faust* i part del *Faust* –hem de tornar a recordar que només s'ha representat completa l'obra a Dorhan (Suïssa)– són patrimoni de la humanitat i, sobretot, de l'últim sentit de la modernitat, més encara, de l'anihilació de l'esperit objectiu de l'edat mitjana, que Faust supera amb el seu esperit científic, passant de l'edat mitjana a l'era moderna, saltant-se el Renaixement que és el que va succeir, de fet, històricament, a Alemanya, Catalunya, Hongria, Rússia, als Països del Nord. Per això aquest text ens explica l'època moderna i ens hi situa. Per aquesta raó pensem que,

¹³ GOETHE, J.W. *Fausto*. Pròl. de Camila Henríquez Urcía. La Habana: Arte y Literatura, 1980, pàg. 28.

¹⁴ RICHARD, Lionel. "Ce mythe qui contient un mythe". *Magazine Littéraire* [París], núm. 375, (abril 1999), pàg.21.

¹⁵ *Ibid.*, pàg. 22.

per a nosaltres els catalans, aquest text –com molt bé va intuir Joan Maragall– ens explica i justifica històricament.

Lefebvre també parla de les relacions entre Goethe i els nazis. Segons aquest autor no els acabava d'agradar:

Eills [els nazis] preferien Schiller a ell [Goethe]. Goebbels va celebrar l'aniversari de Schiller, mai el de Goethe. Malgrat tot, les autoritats nazis van donar diners a la Societat Goethe perquè restaurés a Weimar la casa del gran escriptor. Elles [les autoritats] no volien posar-se l'Alemanya profunda en contra seva, però Goethe no era el seu home i no ho era per diverses raons. Goethe fou maçó, això als nazis no els agradava. El Goethe que dona el consell al seu fill de no anar a la guerra patriòtica l'any 1806, no els agradava gens.

D'altra part, el seu vessant cosmopolita tampoc els agradava. Doncs bé, no podien realment fer-se'l seu. Com a contrapartida podien utilitzar alguns elements de la seva obra i, en particular, el mite de Faust, l'energia vital que destil·la, i no es varen privar de fer-ho".¹⁶

Sense cap mena de dubte, són aquests aspectes de Goethe els que l'Espanya franquista va intentar, suposem, de recuperar i pensem que és molt important que aquest any es recordin algunes posades en escena i algunes publicacions que varen tenir lloc en la primera etapa, o sigui, la més dura del franquisme. Amb tot, és molt important d'assenyalar que l'any 1944 es va representar al Teatro Español de Madrid (teatre emblemàtic del franquisme, actualment teatre municipal), una aproximació al mite de Faust de la mà del gran director Cayetano Luca de Tena. Cal considerar que després d'aquesta data, cap teatre nacional del franquisme ni de la democràcia s'ha enfrontat a les obres de Goethe, si exceptuem l'aportació de La Fura dels Baus, duta a terme recentment, l'any 1998. La Fura dels Baus va posar en escena una adaptació entre l'*Ur-Faust* i alguns fragments fonamentals dels dos *Faust*, titulada *Faust versió 3.0* amb text de Pablo Ley Fancelli, i dramaturgia del mateix Pablo Ley, amb Alex Ollé, Carlos Padrissa i Magda Puyo. Proposta interessant, arriscada, on el pensament potser quedava ocultat per l'excés de perfecció tècnica i excessius efectes, diguem-ne, especials, però al cap i a la fi, una proposta on hi havia molts elements de modernitat i d'intel·ligent comprensió d'algunes escenes clau del *Faust I* i *Faust II*.

Tal vegada seria interessant de saber la relació que Catalunya i l'Estat espanyol han tingut amb el mite de Faust al llarg d'aquests últims seixanta anys. En un article nostre encarregat per Giorgio Strehler i publicat recentment al nostre llibre *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*,¹⁷ fem un ampli repàs de totes les representacions, films i obres d'autors espanyols relacionats amb el mite de Faust.

¹⁶ *Ibid.*, pàg. 24.

¹⁷ SALVAT, Ricard. *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*. Monografies de Teatre núm. 38, Barcelona: Institut del Teatre, 1999, pàg. 632-639. Aquest article fou publicat per primer cop en italià en un número especial de la revista *Teatro in Europa* a rel de l'estrena de l'espectacle *Faust* que dirigí Giorgio Strehler. La referència completa és la següent SALVAT, Ricard. "Tutti i figli di Wolfgang". *Teatro in Europa* [Roma] núm. 8/9, 1992, pàg. 167-169.

Creiem que és convenient recordar, també, l'aportació que El *Teatro de la Abadía* de José Luis Gómez va fer amb el *Fausto*, on es representava l'*Ur-Faust* i s'afegien una mica, al nostre entendre, amb calçador escenes del *Faust I* i *Faust II*. Dirigia l'espectacle el director berlinès Götz Loepelmann, amb la supervisió de José Luis Gómez.

Des del punt de vista sociològic considerem que és molt curiós assenyalar que José Luis Gómez va declarar: "Hom té por de fer Goethe. Malgrat que jo cregui que l'Espanya cultural és molt més que tot això que s'està veient. Només cal mirar en quina situació està la cartellera madrilenya. És un moment dolent per a la cultura escènica espanyola, no sé si també per a l'altra."

A manera d'addenda final, pensem que pot ser interessant, per entendre la nostra posada en escena, considerar que al Paranimf i, també, al Poliorama i, en part, al *Templo de Debod*, l'espai escènic que firmava Anna Bofill, autora també de la música, jugava amb l'espai habitualment frontal de l'escenari a la italiana amb un corredor central que pujava fins al lloc on habitualment es col·loquen els professors en les sessions de doctorat. Hi havia, en el centre del que podríem dir l'escenari a la italiana, una cúpula pal·ladiana molt delimitada i perfecta i s'utilitzaven també, en les escenes d'amor, fent una cita de *Romeu i Julieta*, els pulpits –un a cada banda– on es llegeixen les lliçons magistrals. Per aquests pulpits, quan no eren utilitzats per escenes amoroses, apareixia Mefistòfil, sempre una mica per sorpresa. A la versió del Poliorama, la cúpula, ja que no cabia a l'escenari, es va instal·lar al pati de butaques, un cop s'havien tret els seients. Les escenes dels pulpits es feien a les dues primeres llotges del pis superior. A la meitat última de l'escenari habitual s'hi col·locava, també, públic. A El *Templo de Debod*, la part d'escenari a la italiana tenia al seu darrere el propi temple egipci i el passadís d'arribada a la cúpula pal·ladiana quedava molt més valorat que al teatre Poliorama. En la quarta versió, que fou la representada a Almagro, es va prescindir absolutament de tot el decorat i es va fer la posada en escena de nou pensant en el Corral d'Almagro, en tota la senzillesa que han de tenir els espectacles representats al Corral. El propi Corral era el protagonista i les escenes d'amor es feien en el primer pis. S'accedia pel pati central per un passadís que anava pujant.

Com que els nostres programadors culturals sempre miren cap a París o França potser seria convenient de recordar que el 24 d'abril de 1999 la Comédie Française va presentar un *Faust* amb la traducció de Gérard de Nerval i dirigida per Alexander Lang. Aquesta efemèride comportà l'entrada d'aquest text en el repertori del primer teatre francès. L'any 1989, Bruno Bayen va muntar *Torquato Tasso* al Théâtre l'Odéon. Dominique Pitoiset va estrenar la primera part de *Faust* al Quinz de Brest i, posteriorment, a l'Athénée de París, l'any 1993. Hervé Pierre en fou el protagonista. L'any 1996, Agathe Alexis posà en escena a la Comédie de Béthune *Clavigo*. Tanmateix cal destacar l'*Ifigènia a Tàuride* que va posar en escena Klaus Michael Grüber, el mes de novembre de 1998 i la lectura que Peter Stein feu de *Faust*, entre el 20 de març al 3 d'abril, al Goethe Institut de París.

També és important esmentar l'espectacle *Un Faust, histoire naturelle* de Jean-François Peyret, que confronta el *Faust* de Goethe amb la biologia moderna. És molt interessant de reflexionar sobre la seva visió que expressa amb les següents paraules:¹⁸

Dans *Faust*, il y a une théorie du vivant. À ce moment-là, on était en pleine affaire Dolly; le clonage de la brebis Dolly! Le mot Faust revenait tout le temps. La biologie moléculaire, la manipulation étaient dans toutes les discussions.

Donc, on ne pouvait monter cette pièce qui est un vrai continent, une oeuvre anti-aristotélicienne, complètement folle, à la Joyce, avec toutes les formes possibles de vers et, dans ses mots, toute une histoire de la langue allemande. C'est même déjà du théâtre épique et distancié. On a réfléchi autour du mythe. Pour moi, Faust est le seul mythe moderne. [...]

Goethe, dans *Les Affinités électives*, dans les deux *Faust*. Veut-il dire que les êtres naturels seront remplacés par des enfants qu'on fabrique? Le tripatouillage sur le vivant, est-ce la science faustienne? Le problème de l'intelligence artificielle est relié à cette question. Précisément, il y a dans la pièce, Monculus, cerceau sans corps. Le fait qu'il n'y ait pas de damnation de Faust chez Goethe n'est pas négligeable. Il n'y a pas de remords!

¹⁸ COSTAZ, Gilles. "Un Faust biologique en scène". *Magazine Littéraire*, op. cit., pàg. 56-57.