

## LA TEMPTACIÓ RELIGIOSA A L'ÉTRANGER I EN LA LITERATURA CATALANA DE POSTGUERRA

Penso que pot tenir interès comparar l'episodi de *L'étranger* en què Meursault refusa la conversió religiosa propugnada pel capellà penitenciar amb altres similars de les narracions *La mà contra l'horitzó* (redactada entre el desembre de 1956 i el gener de 1957 i editada el 1961), de Manuel de Pedrolo, *El mar escolta* (1957), de Joan Garrabou, i *Vestir-se per morir* (escrita entre el juny i el juliol de 1958 i editada l'octubre d'aquell any), de Josep M. Espinàs, i de la peça *Aquí no ha passat res* (premi Josep Maria de Sagarra el 1964 i estrenada el 16 de març de 1967 per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual a la *Cúpula del Coliseum* en una sessió única i privada), de Joan Soler i Antich, ja que es tracta d'un dels casos en què l'influx de Camus als Països Catalans sembla més evident i resulta menys susceptible de ser cristianitzat.<sup>1</sup>

### 1. ALGUNS PRECEDENTS

Com que el diàleg amb un sacerdot és una forma elemental de plantejar la qüestió religiosa, no sorprèn que abundi en la literatura, poligenèticament o per influència. A fi d'il·lustrar-ne la proliferació, el complex entrellat intertextual i les possibilitats d'aquest recurs i atès que no em consta que se n'hagi ocupat prou la

1. Aquest estudi s'inscriu en el projecte de recerca DIGICYT, PB98-0881. Per a una panoràmica de la recepció de Camus, vegeu la meua tesi *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968)*, dirigida per Jordi Castellanos (Departament de Filologia Catalana de la UAB, 1990). Una part la vaig sintetitzar a la conferència recollida a *Els anys de la postguerra (1939-1959)* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994), p. 59-72. Vaig incloure-hi Camus dins l'*existencialisme*, encara que ell rebutgi —no sense raó— aquesta discutible etiqueta, perquè la seva incidència s'emmarca dins d'aquest corrent.

bibliografia camusiana, comentaré prèviament els d'algunes obres que poden influir Camus: el *Dialogue entre un prêtre et un moribund* (1782), del marquès de Sade, el drama *Manfred* (1817), de Lord Byron, i les novel·les *Le dernier jour d'un condamné* (1829), de Victor Hugo, *Le rouge et le noir* (1830), de Stendhal, *Der Prozeß* (1925, pòstumament), de Kafka, i l'*Epilogue* (1940) de *Les Thibault*, de Roger Martin du Gard.<sup>2</sup>

L'obra de Sade és una de les més conegudes manifestacions de la recurrència d'aquest episodi entre els *philosophes* francesos dels segles xviii i xviii. Un moribund, materialista i llibertí, refusa la conversió demostrant racionalistament la falsedat dels arguments més freqüents sobre l'existència de Déu (primera causa, imperatiu moral, revelació...) i es penedeix tan sols de no haver gaudit més, per la qual cosa convida el capellà —que és qui sucumbeix— a la seva última orgia:

Sois humain, sans crainte et sans espérance [...] Renonce à l'idée d'un autre monde, il n'y en a point; mais ne renonce pas au plaisir d'être hereux et d'en faire en celui-ci.<sup>3</sup>

Aquesta invitació a acceptar amb satisfacció la natura humana és el que més pot recordar el pensament camusià. Camus entronca amb la tradició dels *moralistes* (com ha repetit la crítica) i, pel que fa en concret a Sade, a *Le mythe de Sisyphe*, el destaca entre «Les grands romanciers», que són per antonomàsia «des romanciers philosophes». Així i tot, la divergència entre les concepcions de Sade i les seves resulta evident (com il·lustra —potser ja més accentuadament— el comentari que li dedica a *L'homme révolté*, en què s'ocupa també específicament del *Dialogue*).<sup>4</sup>

Pel que fa a *Manfred*, Camus en transcriu un fragment als seus *Carnets*, el març de 1941, uns deu mesos després de deixar-hi constància de l'acabament de *L'étranger* (el maig de l'any anterior):

2. Evidentment, el diàleg amb un clergue sobre la qüestió religiosa apareix en més obres. Per exemple, a *Der Zauberberg* (1924), de Thomas Mann, un autor que va interessar també Camus (vegeu Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie* (Paris, Gallimard, 1996), p. 62), però que no sembla influir-lo particularment en aquest aspecte, o a la peça *Le diable et le bon dieu* (1951), de Sartre, i, pel que fa a la literatura catalana de postguerra, figura amb un tractament menys desenvolupat —potser per evitar de reincidir en el de Camus— a *Dotze hores* (1955), d'Humbert Pardellans (vegeu el meu estudi *L'existencialisme en l'obra d'Humbert Pardellans*, en curs d'edició dins les actes del *Segon Congrés Internacional Les Literatures de l'Exili Republicà de 1939*), o a *Solnegre*, de Baltasar Porcel, en què l'avi del protagonista refusa la visita del capellà i adocrina el nét, futur presidiari, sobre la inexistència del més enllà (Barcelona, Albertí, 1961, p. 21), o presenta un plantejament més allunyat del camusià que les que comentem, com a *Bearn* (editada en castellà el 1956 i en català el 1961), de Llorenç Villalonga (vegeu el meu article *Llorenç Villalonga i l'existencialisme*, a «Els Marges», núm. 62 [desembre 1998], p. 105-116).

3. Vegeu l'estudi de Michel Delon dins SADE, *Œuvres* (Paris, Gallimard, 1990), p. 1.113-1.116.

4. *Essais* (Roger Quilliot i Louis Faucon) (Paris, Gallimard, 1981), p. 178.

L'abbé. —Mais pourquoi ne point vivre, ne point agir avec les hommes? / Manfred— Leur existence répuge à mon âme.<sup>5</sup>

Al III acte, el vell Abat visita el comte Manfred al castell dels Alps on s'ha reclòs compungit per la mort de l'estimada. El clergue, com succeirà a *L'étranger*, interromp la «inexplicable stillness!» del protagonista, que se sent feliç de saber que morirà aviat. Vol advertir-lo dels perills dels pactes amb el mal, però Manfred refusa que un «mortal» actui com a «mediator» amb el més enllà. Per tant, rebutja vehementment, si bé amb respecte, l'admonició de l'Abat, que no es cansa d'insistir, invocant més el perdó que no la por. Encara pretindrà salvar-lo *in extremis*, en presència ja dels esperits malèfics, però Manfred morirà reptant les forces sobrenaturals.

Similarment, en una altra obra romàntica, *Le dernier jour d'un condamné*, escrita per Victor Hugo com a al·legat contra la pena de mort (que preocupa també Camus),<sup>6</sup> el protagonista troba també en el clergat algunes de les escasses mostres d'humanitarisme, però no l'encarnació de la seva concepció ideal i fervent de la religió ni l'esclarament del misteri del més enllà:

Qu'est-ce que la mort fait avec notre âme? quelle nature lui laisse-t-elle? qu'a-t-elle à lui prendre ou à lui donner? où la met-elle? lui prête-t-elle quelquefois des yeux de chair pour regarder sur la terre, et pleurer?<sup>7</sup>

Aquesta novel·la és escrita per Victor Hugo com a al·legat contra la pena de mort (una preocupació que esdevindrà cabdal també en Camus).

En canvi, un altre condemnat a mort, el protagonista de *Le rouge et le noir*, no troba en la clerecia la caritat, sinó la maquinació propagandística.<sup>8</sup> Julien Sorrel, exseminarista que anhela «une vraie religion» i «le Dieu de Fénelon» o «de Voltaire, juste, bon, infini», acaba rebent «un certain prêtre intrigant et qui pourtant n'avait pu se pousser parmi les jésuites de Besançon» que, no acceptant la negativa, havia aplegat una multitud de curiosos plantant-se a la porta de la pre-

5. *Ibid.*, p. 448-457.

6. *Carnets. Mai 1935-février 1942*, (Paris, Gallimard, 1962), p. 228. La traducció és força lliure. BYRON: *Manfred*, dins *Poetical works* (Frederick Page) (Oxford, Oxford University Press, 1975), p. 390-406. Aquest precedent ha estat aportat ja per Louis Faucon, que ha suggerit també el de *Les Thibault* (Pages choisies, Paris, Hachette, 1969, p. 29).

7. Victor HUGO, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Roman*, vol. I (Paris, L'Imprimerie Nationale - La Librairie Ollendorff, 1910), p. 690-691.

8. DINS STENDHAL, *Romans et nouvelles* (Henri Martineau), vol. I (Paris, Gallimard, 1977), part II, cap. XLII-XLV, p. 676-699. Vegeu també l'estudi d'André ABOU, *Camus et Stendhal à travers «L'Étranger» et «Le Rouge et le Noir»*, «Revue des Lettres Modernes», núm. 170-174 (1968), p. 93-145.

só fins a «toucher le cœur de cet autre apostat». Si finalment cedeix, és tan sols per evitar l'espectacle i, si li demana que resi una missa per ell, és merament per perdre'l de vista abans de mostrar signes de feblesa, ja que sobtadament sent por de la mort, o d'escanyar-lo, perquè no pot sofrir-ne «la plus basse hypocrisie». Posteriorment, el visitarà encara el confessor, el qual «tout janséniste qu'il était, ne fut point à l'abri d'une intrigue de jésuites», per demanar-li la conversió, convençut que «les larmes» que mourà «annuleront l'effet corrosif de dix éditions des œuvres impies de Voltaire». Però Julien Sorel, que ha renunciat ja a l'ambició, no vol caure en la «lâcheté» i, igual que Meursault, se sent «fort et résolu comme l'homme qui voit clair dans son âme». Stendhal és un autor molt admirat per Camus, pel seu pensament, perquè el considera un escriptor que sap plasmar «*styles de vie*» i fins un «romancier philosophe» i per les tècniques narratives acostades a la crònica (en què veu un precedent de l'objectivisme de la narrativa americana).<sup>9</sup> En concret, la semblança de la segona part de *L'étranger* i específicament de l'episodi que ara ens ocupa amb el final de *Le rouge et le noir* és força remarcable, per bé que l'obra de Stendhal no desenvolupa tant la «sensibilité absurde» com la de Camus.

Justament aquest aspecte acosta *L'étranger* a *Der Prozeß*, en què K. parla també amb el capellà del tribunal.<sup>10</sup> Aquest, després de presentar-se com a tal des del púlpit, davalla al seu costat per explicar-li una paràbola sobre un pagès que volia accedir a la Llei, custodiada per un guarda (aquest apòleg s'aplega també al recull de contes *Ein Landarzt*). Com va remarcant l'eclesiàstic a fi d'evitar que el protagonista caigui en interpretacions simplistes, l'exegesi de la paràbola resulta complexa. Sigui o no sigui el guarda el correlat del capellà, el sacerdot és la peça de la maquinària judicial que resulta més cordial a K. Fins li dol quan, per imperatiu processal, l'abandona bruscamment a la seva sort. La similitud de l'argument judicial va fer témer a Camus que s'associés massa *L'étranger* a *Der Prozeß*, però, segons va replicar a Jean Grenier, va persistir en aquesta ambientació perquè no volia desapropiar el coneixement que tenia de la matèria com a periodista i perquè «les personnages et les épisodes de *L'étranger* sont trop 'quotidiens' pour risquer de reconstruire les symboles de Kafka».<sup>11</sup> D'altra banda, la ideologia d'ambdós escriptors s'oposa en diversos aspectes (tal com es pot veure a l'assaig «L'espoir et

9. *Carnets. Janvier 1942-Mars 1951* (Paris, Gallimard, 1964) p. 14 i 28, i *Essais*, p. 178. Per a la recepció de les tècniques objectivistes als Països Catalans, em remeto a la meua aproximació *L'objectivisme en la narrativa catalana de postguerra*, dins *Actes del X Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995), p. 139-154.

10. Franz KAFKA, *Der Prozeß* (Malcom Pasley) (Frankfurt am Main, Fischer, 1990), p. 270-304.

11. *Carnets. Mai 1935-février 1942*, p. 429-430.

l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka».<sup>12</sup> Sobretot, com remarcava ja Sartre, mentre «Kafka est le romancier de la transcendance impossible», «pour Camus le drame humain, c'est, au contraire, l'absence de toute transcendance».<sup>13</sup>

L'*Épilogue* de *Les Thibault* es va publicar el gener de 1940, només uns mesos abans de l'acabament de *L'étranger*. Camus, anys després, el 1955, al pròleg a l'edició en la col·lecció la «Pléiade» d'aquest cicle de Roger Martin du Gard, opinarà que s'hi plasma «l'homme du demi-siècle à qui nous avons affaire, et qu'on a eu jeu d'engager o de liberer» i, en particular, l'«effondrement du christianisme bourgeois».<sup>14</sup> La «meurt juste après la profession de foi athéiste d'Antoine», «le véritable héros des *Thibault*», n'és la culminació. L'entrevista d'aquest personatge amb el capellà es resumeix a través del seu dietari. A l'argumentació del clergue (tallada diverses vegades amb *etc.*, per subratllar-ne el caràcter tòpic i irrellevant), Antoine replica que no és culpa seva si ha nascut «avec le besoin de comprendre et l'incapacité de croire», que la jerarquia eclesiàstica ha beneït la guerra i per què no ha de morir com «un chien» si és «incroyant, —comme un chien?».<sup>15</sup> Finalment, el clergue se'l mira amb una barreja de «sévérité, de surprise, de tristesse», que porta a deduir que no tornarà.

## 2. L'ÉTRANGER

L'episodi havia d'atraure també Camus, molt interessat per la qüestió religiosa. L'ateisme, al qual sempre restarà fidel i que és fonamental en el seu pensament, no exclou que, criat força al marge de la religió, l'encurioseixi (va consagrar ja el *diplôme d'études supérieures* al tema *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, 1936) ni que simpatitzi amb el que pugui tenir, malgrat tot, d'humanitarisme.<sup>16</sup> Aquests aspectes són força antics i constants en Camus, encara que en determinats moments remarqui més la negació de Déu i la crítica de l'Església i que en altres

12. *Essais*, p. 199-211.

13. J. P. SARTRE, *Explication de «L'étranger», a «Situations», I* (Paris, Gallimard, 1947), p. 104. Vegeu també Maja GOTH, *La conception de l'absurde chez Albert Camus et Franz Kafka, dins Franz Kafka et les lettres françaises (1928-1955)* (Paris, Librairie José Corti, 1956), p. 123-135.

14. *Essais*, 1.131-1.155 (vegeu també *ibid.*, p. 1.915-1.916). El pròleg, el va encarregar el mateix Roger Martin du Gard, que havia esdevingut bon amic seu.

15. ROGER MARTIN DU GARD, *Les Thibault*, V (Paris, Gallimard, 1972), p. 429-430. La imatge de *mourir comme un gos* —encara que és freqüent fins i tot en el llenguatge col·loquial— pot recordar el final de la novel·la *Der Prozess*, il·lustrant el possible creuament d'influències entre les hipotètiques fonts que comentem.

16. *Essais*, p. 1.220-1.313.

el fascini la humanitat de la mitologia cristiana i se senti solidari amb els cristians en la lluita contra el *mal*. Es pot parlar d'una certa evolució del primer captiveniment cap al segon, però penso que caldria matisar-la més que sovint no s'ha fet.<sup>17</sup>

La primera faceta, a més a més del diàleg amb el sacerdot de *L'étranger*, la il·lustren sobretot alguns projectes pròxims (entre els quals destaca una versió inacabada del mite de *don Juan* en què refusa la conversió —l'escena va ser escrita— i els franciscans el maten per fingir-la);<sup>18</sup> el relat a la *Deuxième lettre à un ami allemand* (desembre de 1943) del cas real d'un capellà que va denunciar als nazis l'intent de fuga d'un jove resistent que acompanyava a afusellar;<sup>19</sup> la conversa entre La Grande-Duchesse i el terrorista condemnat a la pena capital a l'acte IV de *Les justes* (1949) —la visita és històrica—<sup>20</sup> i, en certa mesura, encara el conte «Le renégat ou un esprit confus», de *L'exil et le royaume* (1957).<sup>21</sup>

En canvi, més aviat exemplifiquen la segona faceta les converses entre el doctor Rieux i el pare Paneloux a *La peste* (1947) —si bé primerament Camus havia imaginat que el capellà d'aquesta obra perdria la fe—<sup>22</sup> i una de les últimes temptatives de recrear el mite de *don Juan*, en què apareix com un «athée moraliste» que «trouve la foi» («dès lors tout est permis puisque quelqu'un peut absoudre ce que les hommes ne peuvent pardonner»; «d'où généreux libertinage couronné de foi vivante»);<sup>23</sup>

El diàleg amb el sacerdot és una de les escenes de *L'étranger* concebudes primer per Camus. Ja el juny de 1937, anota als seus *Carnets*:

Condenné à mort qu'un prêtre vient visiter tous les jours. À cause du cou tranché, les genoux qui plient, les lèvres qui voudraient former un nom, la folle poussée vers la terre pour se cacher dans un «Mon Dieu, mon Dieu!»

17. Vegeu *L'incroyant et les chrétiens*, *ibid.*, 1.596-1.603; diverses referències dels *Carnets*, *passim*; els estudis de Ruth REICHELBERG, *Albert Camus une approche du sacré* (Paris, A.-G. Nizet, 1983), i *Le quotidien et le sacré: introduction à une nouvelle lecture de «L'Étranger»*, dins *Albert Camus: œuvre fermée, œuvre ouverte. Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle* (Paris, Gallimard, 1985), p. 231-265... Pel que fa a l'educació areligiosa, a la novel·la autobiogràfica *Le premier homme*, es remarca: «Personne n'allait à la messe, personne n'invoquait ou n'enseignait les commandements divins, et personne non plus ne faisait allusion aux récompenses et aux châtements de l'au-delà» (Paris, Gallimard, 1994), p. 153.

18. *Carnets. Mai 1935-février 1942*, p. 214-215. No cal dir que la qüestió religiosa és important en el mite. Cal destacar que Molière es detura força en aquest tema al seu *Dom Juan*, per retratar-lo com un llibertí imbuït de racionalisme. Veg. també l'apartat «Le don juanisme» de *Le Mythe de Sisyph*, dins *Essais*, p. 152-157.

19. *Ibid.*, p. 227-232.

20. *Théâtre, Récits, Nouvelles* (Roger Quilliot) (Paris, Gallimard, 1981), p. 358-378.

21. *Ibid.*, p. 1.577-1.593.

22. *Carnets. Mai 1935-février 1942*, p. 230 (nota d'abril de 1941).

23. *Carnets. III. Mars 1951-décembre 1959* (Paris, Gallimard, 1989), p. 152.

Et chaque fois, la résistance dans l'homme qui ne veut pas de cette facilité et qui veut mâcher toute sa peur. Il meurt sans une phrase, des larmes plein les yeux.<sup>24</sup>

La precocitat de l'episodi no és d'estranyar, ja que no és una mostra més de la indiferència de Meursault, de la seva negativa a seguir el ritual social, sinó la clau de volta de la seva visió del món.

Preludia la qüestió religiosa l'interrogatori del protagonista pel jutge instructor (al primer capítol de la segona part). Aquest l'insta vehementment a penedir-se, brandant el santcrist com a símbol del patiment i de la redempció, i, quan el reu li confessa que és ateu, pretén que creuen en Déu també els que el defugen i fins l'acusa de voler treure-li el sentit de la vida. Evidentment, Meursault considera que això no és el seu problema i, com sol fer, fingeix aprovació per perdre'l de vista, però, en tornar-li a preguntar si ja creu, ho nega altra volta. Veient la inutilitat del seu intent, en futures entrevistes, el jutge no tornarà a tocar el tema i el tracte esdevindrà cordial, per bé que l'anomeni sorneguerament «monsieur l'Antéchrist».<sup>25</sup>

La qüestió s'havia de tornar a plantejar més plenament en el moment culminant de la novel·la, com es fa al darrer capítol (que, en una planificació de l'obra, es denominava, nietzscheanament, «Aumônier et mort de Dieu»)<sup>26</sup>. El capellà, que Meursault havia refusat reiteradament, irromp quan aquest ha aconseguit d'assumir l'execució. En canvi, el sacerdot, creient-lo feble per trobar-se en una circumstància que el fa més conscient de la situació límit de la mort, cerca alguna escltxa de dubte, però la seva argumentació és endebades, ja que la indiferència de Meursault resulta més resistent que qualsevol oposició polèmica: no tan sols no creu en Déu, sinó que no li n'interessa l'existència, que fins considera una qüestió sense importància amb la qual no vol perdre el poc temps que li queda; no es troba desesperat ni vol ajuda; accepta l'anorreament; no té remordiments; no s'imagina la presència divina en el món; d'existir una altra vida, voldria poder-hi evocar aquesta...

Encara que de primer el protagonista troba en el capellà «un air très doux», es va exasperant, fins a perdre la paciència en demanar-li que el tracti de «mon père», titllar-lo de tenir un «cœur aveugle» i oferir-se a pregar per ell. Com a reacció a aquesta irritant supèrbia, Meursault l'insulta, li prohibeix de resar en favor seu i, agafant-lo pel coll de la sotana, li crida que les seves falses certeses religioses no valen «un cheveu de femme» i que converteixen el clergue en un mort en vida,

24. *Carnets. Mai 1935-février 1942*, p. 49-50

25. *Théâtre, Récits, Nouvelles*, p. 1.171-1.176.

26. *Ibid.*, p. 1.202-1.212 i 1.924.

mentre ell, encara que sembli tenir «les mains vides», posseeix l'autèntica veritat, ja que assumeix la realitat absurda de l'existència i la viu plenament. Quan els separen, el sacerdot té els ulls llagrimosos. En canvi, Meursault torna a la calma, com si aquesta còlera hagués tingut un efecte catàrtic («purgé du mal, vidé d'espoir»), i s'obre «pour la première foi a la tendre indifférence du monde».

Les intervencions del capellà són filtrades per la percepció aliena de Meursault. Com a la resta de la novel·la, Camus aconsegueix aquesta perspectiva amb una narració en primera persona que es val de tècniques objectivistes. Els tòpics homilètics són referits en estil indirecte, sovint sumàriament, i contraposats al pensament del protagonista, a vegades abstret en altres assumptes. L'espiritualitat de la conversa contrasta també amb la materialitat de l'entorn i la corporeïtat dels personatges (Meursault percep les pròpies constants vitals i, bo i defugint la proximitat del capellà, en descriu alguns trets físics, entre els quals destaquen les mans «fines et musclées» com «deux bêtes agiles», i la gestualitat afectada). A fi de no enterbolir la realitat, la simbologia és òbvia i tòpica, però actua amb una gran eficàcia: la circulació de la sang, els murs, el cicle solar (l'obra transcorre en l'esplendorós estiu algerià, tan present en l'obra de Camus), el cel, la terra... No hi falta tampoc la ironia, més subtil que la voltairiana.

Implícitament, la mort de Meursault es contraposa a la de Jesús, com fan pensar sobretot les expressions «cette minute et cette petite aube où je serais justifié» o «pour que tout soit consommé» i com va suggerir l'autor al «Préface à l'édition universitaire américaine»:

Il m'est arrivé de dire aussi, et toujours paradoxalement, que j'avais essayé de figurer dans mon personnage le seul christ que nous méritions.<sup>27</sup>

Fins i tot, es podria veure en l'episodi una *contrafacta* de la temptació diabòlica. De tota manera, la narració no desenvolupa aquests aspectes, a diferència, per exemple, de les paròdies religioses de Nietzsche, un autor molt admirat per Camus.

Aquest evita a més de caure en la novel·la de tesi, que censura a *Le mythe de Sisyphe* (en què l'oposa a la novel·la filosòfica, que s'ha d'expressar en imatges).<sup>28</sup> Si bé aquest és l'episodi de la novel·la al qual es podria retreure més el caràcter ideològic, l'autor replica:

27. *Ibid.*, p. 1.928-1.929. Altres elements poden fer pensar també en la passió: així, el triple refús a rebre el capellà pot recordar les tres negacions de Pere o la imatge «toutes ces pierres suent la douleur», l'exsudació de sang per Jesús.

28. *Essais*, p. 178.



Avec l'aumônier, mon Étranger ne se justifie pas. Il se met en colère, c'est très différent. C'est moi alors qui explique, direz-vous? Oui, et j'ai beaucoup réfléchi à cela. Je m'y suis résolu parce que je voulais que mon personnage soit porté au seul grand problème par la voie du quotidien et du naturel. Il fallait marquer ce grand moment. Remarquez d'autre part qu'il n'y a pas rupture dans mon personnage. Dans ce chapitre comme dans tout le reste du livre, il se borne à *répondre aux questions*. Auparavant, c'étaient les questions que le monde nous pose tous les jours — à ce moment, ce ne sont les questions de l'aumônier. Ainsi, je définis mon personnage négativement.<sup>29</sup>

### 3. LA MÀ CONTRA L'HORITZÓ

Pedrolo és un dels escriptors catalans més influïts per l'existencialisme i pels autors afins a aquest corrent. Respecte a Camus, ell mateix en declara una gran admiració, conciliant-la amb la que sent per Sartre:

De Camus, crec que s'ha de ponderar, en primer lloc, la seva terrible honestedat. No oblidia mai la dimensió ètica d'un escrit. Combrego amb ell quan diu que l'absurd no és un terme final, sinó un punt de partida. A mi, que al capdavant sempre he pensat que la vida n'era, d'absurda, una mena de pensament com aquest m'havia d'ajudar a veure-hi clar... Em va interessar molt *L'étranger*, en llegir-la. I de segur que, si la rellegia, encara m'interessaria. És una obra important, com ho és també *La nausée* d'en Sartre. Un nom evoca l'altre... [...] Crec que, si hagués viscut més, en Camus encara hauria evolucionat... [...] Camus i Sartre podien estar molt allunyats l'un de l'altre en certes qüestions, fins i tot en un concepte, diguem-ne ideal, de la vida, però tots dos responen amb honestedat. És natural que tots dos em semblin admirables.<sup>30</sup>

*La mà contra l'horitzó* és una ficció política que planteja l'alienació de l'individu pels sistemes totalitaris.<sup>31</sup> El protagonista, el barber Sòsec, arrestat per haver mort accidentalment un client, és alliberat a causa d'un cop d'estat dels Sorges (organització totalitària la denominació de la qual és presa del terme d'argot homònim, que designa despectivament els militars i, en sentit figurat, els mals subjectes).<sup>32</sup> A partir d'aquell moment, s'hi adhereix com a soldat i participa cegament en la dura repressió que emprenen. Cada matí afusella un home (el títol de la novel·la alludeix a aquest acte, si bé pren moltes connotacions). Fins que un bon dia cobra consciència de l'*existència* de la víctima. Aleshores, escoltant «l'autènti-

29. *Carnets. Janvier 1942-Mars 1951*, p. 29-30.

30. Jordi COCA, *Pedrolo perillós?* (Barcelona, DOPESA, 1973), p. 97-98.

31. Manuel de PEDROLO, *La mà contra l'horitzó* (Barcelona, Nova Terra, 1961).

32. El mot coincideix, possiblement per casualitat, amb una noció important en la metafísica heideggeriana (*Sorge*, 'preocupació, inquietud, sol·licitud').

ca veu del seu ésser» —l'expressió és força heideggeriana—, es nega a continuar formant part de la maquinària repressiva i repudia la ideologia que la inspira. Per tant, és arrestat, se'l condemna a mort en un judici sumaríssim i tot fa pensar que serà afusellat, malgrat la grotesca inconsistència dels seus guardians.

La història es narra en tercera persona i alternant diversos plans temporals: el present de la insubmissió, el passat de la vida anterior i el futur d'una evasió quimèrica (possibilitat en què somnia de primer també Meursault). La dislocació temporal respon a l'interès de Pedrolo per l'experimentació tècnica, vinculada a la investigació existencial. El que intenta amb aquest recurs és «construir un tipus des de dins, sense necessitat d'anàlisi psicològica ni simple exposició de la seva conducta».<sup>33</sup>

Joan Triadú situa l'obra entre Kafka i Koestler —podrien intercalar-s'hi una llarga sèrie d'autors— i afegeix que «potser no li manquen tampoc els exemples, sense cap semblança literària directa, de Camus i Sartre».<sup>34</sup> De tota manera, mentre la similitud amb obres sartrianes com *Le mur* i *Les mains sales* resulta vaga, l'analogia amb *L'étranger* sembla evident. Jordi Arbonès ja ha comparat Sòsec amb Meursault «perquè ambdós han jugat a favor de la vida i l'evidència de trobar-se davant la mort fa que s'afermi el convenciment que tenien raó, que sols la vida compta» i perquè les seves morts «són precisament la justificació de llurs actituds: la revolta de Sòsec i l'acceptació de l'absurd de Meursault».<sup>35</sup> Per tant, Pedrolo crea un personatge molt similar al protagonista de *L'étranger* i sotmès a una situació anàloga, però dotat d'una actitud més solidària (que transcendeix l'acceptació de l'absurd teoritzada a *Le mythe de Sisyphe*, en la línia ja de *L'homme révolté*).

Més en concret, l'entrevista del condemnat a mort amb l'«almoïner» sembla inspirada també en la novel·la de Camus.<sup>36</sup> Fins el terme recorda el sentit específic d'*aumônier* ('capellà penitenciari, castrense o d'alguna institució'),<sup>37</sup> si bé juga també amb l'accepció genèrica i potser vol donar un caràcter més fantàstic a la institució religiosa dels Sorges —encara que l'al·lusió a l'Església resulta evident.

Com en el cas de Meursault, l'almoïner irromp ja quan el protagonista assumeix la seva condemna a mort, feliç de donar la vida per «preservar quelcom de l'home etern» (per bé que l'expressió pren connotacions essencialistes, atenent a les concepcions de l'autor, penso que s'ha d'entendre simplement en el sentit de

33. *Fichas de autor. Manuel de Pedrolo*, «Destino», núm. 1.436 (13-2-1965), p. 34.

34. Joan TRIADÚ, *La novel·la catalana de postguerra* (Barcelona, Edicions 62, 1982), p. 155.

35. Jordi ARBONÈS, «La mà contra l'horitzó», de Manuel de Pedrolo, a «Catalunya», II època, vol. XXVII, núm. 109 (juliol 1963), i *Pedrolo contra els límits* (Barcelona, Aymà, 1980), p. 103-104.

36. *La mà contra l'horitzó*, dins *Novel·les curtes. II. 1956-1958* (Barcelona, Edicions 62, 1977), p. 338-346.

37. No he trobat aquest significat d'*almoïner* als diccionaris que he consultat. Si més no, però, A. Esclausans el va utilitzar ja a la seva traducció d'*El darrer dia d'un condemnat* (Barcelona, Catalònia, s.a.).

'per ser fidel a la condició humana'). L'arribada silent de l'esquelètic clergue sorprèn Sòsec, que rebutja secament els seus oferiments i l'acusa de formar part del sistema, «dels enemics de l'home». L'almoïner ho nega adduint que el seu «ministeri» està «per damunt dels partits», però defensa la «gran compassió» dels Sorges. Sòsec esclata a riure sarcàsticament i li replica que no es tracta sinó de la mateixa commiseració hipòcrita que guia el ritual de l'assistència religiosa al condemnat, innecessària en el seu cas perquè, com el protagonista de *L'étranger*, no es troba «desesperat» ni li cal cap «consol». Així i tot, l'almoïner insisteix a justificar el «terror» que implanten els Sorges com una «purificació prèvia» per assolir una «humanitat millor, més propera a uns valors absoluts», com una «croada [terme que fa pensar en la retòrica franquista] d'amor». Però aquest pretès «amor» —objecta Sòsec— ha «envilit milers i milers d'homes».

Finalment, veient que no el pot convèncer, l'almoïner li ofereix un càrrec d'oficial, com han fet ja amb altres revoltats. Sòsec, però, refusa aquesta ignominiosa proposició (en un crispat diàleg en què, engrapant el clergue per l'hàbit —també com Meursault—, li retreu el maniqueisme i la instrumentalització de la religió pels Sorges). Tanmateix, això no fa sinó refermar la certitud de la utilitat que pot tenir la perillosa intel·ligència de Sòsec per al partit i, per tant, accentuar la predisposició de l'almoïner a rebutjar la negativa.

Arribats a aquest punt, Sòsec, ultrapassant la còlera de Meursault, el mata amb les pròpies mans, com «una bèstia cega que cerca una salvació misteriosa i definitiva», perquè sap que no el deixarà «morir amb tota la seva dignitat d'home». Si bé en un primer moment es penedeix del crim i de no haver acceptat la proposició del capellà (com el protagonista de *L'étranger*, creu que «Viure prima sobre tot» i se sap amb «les mans buides»), tot seguit s'asserena, es referma en la seva resolució i en els arguments que l'han motivada i comença a gaudir «per primera volta, la serenitat dels homes» (expressió que pot recordar l'afirmació de Meursault «je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde», si bé l'*eudemonia* de Sòsec es basa en una actitud més compromesa).

#### 4. EL MAR ESCOLTA

*El mar escolta* és la prometedora primera novel·la de Joan Garrabou, aleshores estudiant de Ciències Polítiques a París, on es va llicenciar el mateix any de l'edició de l'obra (el 1957).<sup>38</sup> Tanmateix, va caler esperar molts anys perquè tragués a

38. Ja havia editat a «El Pont», núm. 1 [1956], p. 23-28, una narració titulada *El mar*, que en al-

llum un segon llibre de narracions: el recull de contes *Els homicides* (escrits a Londres entre 1959 i 1960, però publicats ja el 1981). Això ha contribuït a l'oblit de la seva producció, que, malgrat tot, té força interès, si més no en el context de l'època. En concret, cal destacar-ne la dimensió filosòfica, propera en alguns aspectes a l'existencialisme, encara que el narrador-protagonista del seu conte «El diari del doctor Cèsar Al» qualifiqui les seves meditacions d'«existencialisme humorístic» (a mig camí de l'«existencialisme ironitzat» i de la paròdia).<sup>39</sup>

*El mar escolta* se centra en els últims dies de la vida d'un apotecari drogoadicta, Màrius. La seva situació fa que sigui particularment conscient de l'existència, amb un marcat nihilisme que el portarà al suïcidi per «refugiarse en l'última llibertat». <sup>40</sup> Encara que el protagonista s'allunya sovint del vitalisme, la justificació d'aquesta elecció s'inspira en Nietzsche. Precisament, encapçala la novel·la una citació d'*Also sprach Zarathustra* sobre «la mort lliure»:

Meinen Tod lobe ich euch,  
den freien Tod, der mir kommt,  
weil ich will.<sup>41</sup>

Si bé l'influx nietzscheà suposa un punt de confluència amb Camus, l'opció del suïcidi s'hi oposa clarament, ja que a *Le mythe de Sisyphe* s'esforça a conjurar aquesta alternativa per propugnar l'assumpció feliç de la vida en les circumstàncies més adverses. Aquesta és una diferència fonamental entre Màrius i Meursault.

El diàleg amb el rector és un dels frustrants intents de comunicació humana del protagonista, que trobarà en el mar —amb tot el seu ric simbolisme, de tanta tradició literària— l'interlocutor més vàlid. La visita del capellà, que no hauria ac-

---

guns aspectes es pot considerar un precedent d'aquesta novel·la. El títol s'anticipa a la publicació de l'obra homònima de Blai Bonet (guardonada el 1957 amb el premi Joanot Martorell i editada el 1958, però concebuda i redactada força abans), encara que no cal suposar que la influeixi i per bé que el tractament del símbol és força diferent.

39. Joan GARRABOU, *Els homicides* (Barcelona, Pòrtic, 1981), p. 132. Sobre J. Garrabou, vegeu Manuel de PEDROLO, *Primers mots sobre Joan Garrabou*, pròleg a J. GARRABOU, *El mar escolta* (Barcelona, Proa, 1957), p. 5-15; Joan TRIADÚ, *Uns mots sobre aquest llibre*, introducció a *Els homicides*, p. 7-10 —en què s'esmenta la influència de Camus, però sense precisar-la—, *La novel·la catalana de postguerra*, p. 63-66; Isidor CÒNSUL, *Sis narracions existencialistes*, a «Avui. Lletres» (9-8-1981), p. II... El concepte d'«existencialisme ironitzat» el prenc de Gemma ROBERTS, *Temas existenciales en la novela española de postguerra* (Madrid, Gredos, 1978), p. 147-150.

40. *El mar escolta*, p. 237.

41. A l'epígraf només s'indica l'autor. La traducció d'aquest passatge d'*Així parlà Zaratustra* és: «De la mort us faig elogi, de la mort lliure que ve a mi perquè jo vull» (versió de Manuel Carbonell, Barcelona, Edicions 62, 1983), p. 72).

ceptat si no l'hagués promoguda un capità retirat pel qual sent una gran simpatia, «lí produeix una certa inquietud», perquè sap que és «com una cacera a data fixa» i perquè l'obliga a escoltar l'«allau de paraules buides» de «l'home de Déu», quan ja està de tornada de tot i cerca tan sols la mort amb una «angoixa clarivident».<sup>42</sup> La conversa és narrada en tercera persona i en passat, tendint a la introspecció psicològica —molt important a la novel·la—, però alguns passatges s'acosten a un cert objectivisme.

El sacerdot se'ns retrata com un «home jove, despert, actiu i lleugerament pedant», amb el «rostre correcte i impersonal», la «gesticulació afectada, preparada», «les inflexions viciades de la seva veu, l'entonació melosa de fill de casa bona». Màrius el troba «excessivament llibresc, massa imbuït de doctrines obscures», de disquisicions teològiques de seminari, «un ingenu, una mena d'estudiant de primer vol, vanitós i fatu», «massa àrid, massa fred i fosc», sense «experiència de pastor d'ànimes». Així i tot i malgrat que, per «educació, per conviccions i per orgull», nega la «sobrenaturalitat», mira de recórrer a la «cortesía», per «deferència envers el capità» i perquè valora el propòsit merament espiritual del clergue.

Màrius escolta el rector incòmodament assegut, per emular-ne l'encarcament, i amb la mirada perduda en la pobra vista del finestral («el carrer polsós i buit de cada dia»). Els arguments del sacerdot es resumeixen, com a *L'étranger*, en estil indirecte lliure: no pretén de portar-li «solucions», sinó «consols»; des de la «síntesi total i perfecta» de la perspectiva divina, les coses es veuen diferents i «les misèries del món es transfiguren»; encara no pot dir que ha perdut la «llibertat que Déu va donar-li»...

Com que el protagonista no creu «en res» i l'únic consol el troba en la mort, l'esforç apològic del capella no té sentit. La seva peroració es redueix a «paraules» «contra la vida» i abstraccions, «imponderables, que desarmen sense cobrir», «llenguatge filosòfic, d'estudiant de metafísica» i ridículs recursos homilètics (fins i tot les anècdotes amb què vol amenitzar el discurs, com la d'haver assistit a un cocaïnòman quan era ajudant del capellà d'una presó), que Marius escolta avorrit. Així i tot, valora el «cervell poderós» del clergue, «tot ferri, sil·lògic, però racional i ben construït» i comença a pensar que es tracta d'una «discussió seriosa», encara que no té sentit perquè no pot creure en res. El que més l'interessa és l'exposició voluntarista de la unió amb Déu: les «voluntats» humanes se cenyeixen, lenitivament, a la «Voluntat» divina. El fa pensar en el «dolor universal» i en el «goig i ritme ardent de la vida»; però sap que el sacerdot no entendria el seu punt

42. *Ibid.*, p. 211-217.

de vista sobre la qüestió i prefereix «contemplar la freda grisor d'aquell racó de la terra», sinècdoque del món, a conversar sobre el tema.

Tanmateix, torna a «dreçar les orelles» quan el capellà planteja la qüestió de l'«esperança», ja que intueix que «aquell home jove, estudiós, dogmàtic», amb un rostre ben «vulgar», inexpressiu, és a punt de «treure l'artilleria grossa»: l'omnipotència divina, misericordiosa amb l'home fins al punt d'encarnar-se, pot obrar miracles.

L'apoteosi, però, no entendreix tampoc Màrius, que «cansat» i «vagament irònic», acompanya el sacerdot «amb tota cortesia» fins al carrer, agraït, malgrat tot, del «desinteressat interès, la bona fe, la sollicitud no demanada». De tota manera, la visita no ha servit sinó per refermar les conviccions del protagonista: «mai no havia cregut res; ara tampoc»; resta «fred, orgullós i sol, com els rèprobes», «com aquells pels quals no prenen cos, ni les solucions ni els consols, ni les veus de Déu ni les dels homes».

## 5. VESTIR-SE PER MORIR

Encara que Josep Maria Espinàs es distancii de l'existencialisme adduint la seva manca de pretensions filosòfiques, això no n'exclou la incidència (si bé confluint amb la de la *novella americana* i la *novella catòlica*, que semblen més determinants).<sup>43</sup> En concret, s'ha suggerit sobretot la influència de *L'étranger* a *Com ganivets o flames*.<sup>44</sup>

*Vestir-se per morir* es va publicar en un volum integrat també per *Inútil total*, al qual donava títol.<sup>45</sup> Ambdues narracions tenen en comú el tema de la condició humana com a *ésser-per-a-la-mort*, subratllada per l'epígraf que les encapçala: «La vie, elle rassemble à ces soldats sans armes qu'on avait habillé pour un autre destin...» (versos d'un poema de Louis Aragon, que Espinàs havia descobert cantat per Georges Brassens).<sup>46</sup> Aquesta citació al·ludeix a la situació del protagonista

43. Jordi COCA, *Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix*, a «Serra d'Or», any XXIII, núm. 266 (novembre 1981), p. 698. Sobre la narrativa d'Espinàs, vegeu M. de PEDROLO, *L'Espinàs a passos comptats*, dins *Cita de narradors* (Barcelona, Selecta, 1958), p. 121-178; Maria CAMPILLO i Jordi CASTELLANOS, *La novella*, dins *Història de la literatura catalana*, vol. XI (Barcelona, Ariel, 1985), p. 74; Joan-Lluís MARFANY, *El realisme històric*, *ibid.*, p. 221-283...

44. Antonio VILANOVA, «*Com ganivets o flames*», de José Ma Espinàs, «Destino», núm. 877 (29-5-1954), p. 23; Rafael TISIS, *Tres narradores recientes*, «Insula», núm. 102 (1-6-1954), p. 5; Joan-Lluís MARFANY, *El realisme històric*, p. 224...

45. Josep Maria ESPINÀS, *Vestir-se per morir* (Barcelona, Albertí Editor, 1958).

46. Josep Maria ESPINÀS, «Apèndix documental», *Obra completa*, vol. IV (Barcelona, Edicions La Campana, 1992), p. 483.

d'*Inútil total*, un jove desertor de la Batalla de l'Ebre, i la imatge del títol de la narració que ara ens ocupa.

*Vestir-se per morir* planteja el tema de la mort des d'una perspectiva més existencial que no pas social (a diferència, per exemple, de *L'enterrament* [1955], de Joaquim Casas). El protagonista, l'Oriol, cobra consciència de la contingència humana a través de la defunció del seu únic fill als dotze anys i, secundàriament, de la convalescència de la seva esposa. El que el preocupa, però, no és realment tant la mort dels altres —si de cas pel que suposa de pèrdua de l'oportunitat de perpetuar-se en la descendència o d'extinció de la pròpia supervivència en el record—, sinó la seva: fins té la sensació que el finat és ell.<sup>47</sup>

L'enfrontament amb la situació límit de la mort li confereix una clarividència extrema de l'absurditat del món i se sent estrany i indiferent a tot (a la mateixa defunció del fill, a l'amor, a la feina...), de manera semblant a Meursault. També com a *L'étranger*, una perspectiva marcadament objectivista redueix la percepció de la realitat grotescament a l'absurd (encara que a *Vestir-se per morir* la narració s'efectua en tercera persona i en passat, a excepció dels capítols escrits en forma de dietari, que poden recordar vagament l'ús d'aquest recurs a *La nausée*). De tota manera, mentre Meursault és un *bon salvatge* d'extracció humil que trobarà la felicitat en l'acceptació lúcida de l'existència, l'Oriol és un burgès cínic que acabarà tornant a evadir-se en l'autoengany de la seva vida anterior.

La qüestió religiosa se suscita ja en el contrast del seu capteniment amb el de la beata de la seva muller, que es consola pensant que el fill ha de ser al cel per la innocència de l'edat. Ell no tan sols menysprea aquesta actitud, sinó que conclou que «la doctrina els fa glacials, inhumans».<sup>48</sup>

L'alternativa de la conversió religiosa es planteja més directament, però, a través de la visita del Pare Eusebi, mentor de la dona.<sup>49</sup> L'escena té lloc en una habitació emboirada pel fum del cigarret de picadura gruixuda del capellà (que actua de vel entre ell i el protagonista i que, com si fos encens, pren connotacions etèries, celestials, si bé, per contra, el costum de fumar humanitza el clergue). D'altra banda, el narrador es complau més en els gestos del sacerdot que no en el diàleg (adoptant la perspectiva de l'Oriol, que sovint no l'escolta i fins mira el rellotge).

Les primeres paraules de la conversa transcrites corresponen a la desqualificació del capellà pel protagonista pel fet que no pot comprendre la seva situació (atès que el tractament de *pare* és figurat i ja que, encara que la falta de des-

47. *Ibid.*, p. 148.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 168-169.



condència els sigui comuna, el sacerdot creu tenir el seu objecte en un ésser immortal: Déu). Els intents de conversa del clergue resulten, doncs, «literatura» (quan recorda floridament que el fill es deia Jordi com el «vencedor del drac») o responen a tòpics (quan suggereix que cal fer balanç d'allò que ha perdut i d'allò que «li queda»). A aquesta última qüestió, que intitula el capítol, el protagonista reitera que «no res»: «Ni futur ni passat».

La negació absoluta fa adonar al sacerdot que no podrà apellar a les virtuts teològiques: «Pensa en Déu i no té fe, pensa en el fill i no té esperança, pensa en la seva dona i no té caritat». Per tant, el capellà s'aferra al «dolor», que imagina en l'actitud egoista del protagonista, i l'invoca com a via de salvació (sense caure, però, en el tòpic de dir que cal oferir el patiment a Déu, com veia venir l'Oriol). Ara bé, el protagonista ni tan sols sent dolor, encara que el fingeixi.

Aquesta apatia, tanmateix, és molt diferent de l'ataràxia de Meursault i, mentre aquest contempla feliçment «la tendre indifférence du monde», l'Oriol, en sortir al carrer, topa amb l'empenta d'un marrec, que simbolitza la seva relació d'hostilitat amb els altres i, en general, amb la realitat. Rebutjada l'esperança en el més enllà i insatisfet de la vida, tan sols «li queda» procurar que «el present» li resulti «consolador, com creure en el cel», a través de l'evasió.<sup>50</sup>

Pot estranyar que un escriptor que anteriorment i posteriorment dóna una dimensió religiosa a la seva narrativa plantegi aquesta escena amb un tractament tan cru. Podrien explicar aquest fet un cert dubte (Espinàs anirà perdent la «fe en la transcendència ultraterrena», segons confessa a *Inventari de jubilacions*),<sup>51</sup> però, de fet, el protagonista, a diferència de Meursault, té un caràcter negatiu.

## 6. AQUÍ NO HA PASSAT RES

Antoni Nadal i Soler defineix Joan Soler i Antic com un «requetè precoç [...] que després de passar la indefugible crisi religiosa desembocà en un escepticisme anàrquic» i en remarca la influència existencialista, que concreta a *Les justes*, de Camus, per la coincidència en «la figura del revolucionari que mor per l'ideal»,<sup>52</sup>

50. *Ibid.*, p. 145.

51. *Inventari de jubilacions* (Barcelona, La Campana, 1992), p. 209.

52. «Pròleg», a Joan SOLER I ANTICH, *Aquí no ha passat res. Els commoguts* (Esplugues de Llobregat, J. Soler, editor, 1988), p. 5-8. La comparació amb *Les justes* s'atribueix a «algun crític», el nom del qual no s'especifica. Enric Gallén considera que aquesta peça «resolves the conflict of its protagonist in an existential mode, reminiscent of Sartre» (*Catalan Theatrical Life: 1939-1993*, dins *Contemporary Catalan Theatre*, The Anglo-Catalan Society, 1996, p. 26) i, més en concret, Pere Rosselló Bover relaciona les reflexions finals del protagonista amb «el missatge de Sartre, segons el qual l'home no és,



si bé el personatge de Soler no és un assassí amb tants escrúpols com «les meurtriers délicats» camusians. Més en concret, l'episodi que ens ocupa també pot recordar el diàleg entre el terrorista condemnat i La Grande-Duchesse de la peça de Camus, particularment pel que fa al tema de la violència, però sembla més decisiu el referent de *L'étranger*, encara que no s'hi toqui aquesta qüestió.

El protagonista de l'obra de Soler, Sebastià, inicialment és catòlic practicant (fins al punt que el pare el caricatura com a «mig seminarista!»), si bé es mostra ja força crític amb l'actuació social de l'Església, i encara continuarà creient en l'existència d'una altra vida després d'haver contactat a la Gran Ciutat amb un grup de terroristes que la neguen; però finalment farà seus els arguments dels companys revolucionaris, com es veu ja a l'epíleg, en què es troba a la presó condemnat a mort per un atemptat que ha comès.<sup>53</sup>

Prèviament, se'ns mostra el seu pensament a través d'un monòleg, en el qual es dol de no haver-se adonat abans que «la vida només cal viure-la, sense cercar raons, donant-s'hi irreflexivament, sentir-la com un suau pessigolleig dins les venes, però mai dins el cervell», actitud força acostada a la de Meursault.

El clergue, de l'orde penitenciari dels mercedaris, en contrast amb l'*aumônier* de *L'étranger*, és «gras i galtaplè», respon a l'estereotip anticlerical de la inconcinència. Un dels arguments d'ambdós clergues és la seva experiència de la conversió *in extremis* d'altres condemnats, però això no anima pas Meursault ni Sebastià, sinó que els referma en la seva estranyesa. A la peça de Soler, el diàleg deriva a més cap a un debat sobre el lucre de la clerecia i la relació de l'Església amb el poder temporal, que el mercedari vol resoldre de la manera evangèlica: al Cèsar allò que és del Cèsar (sentència parodiada més endavant per Sebastià: «Bé que us aferreu al goig i al luxe, bé que estireu les faldilles del Cèsar»).

Així i tot, el clergue invoca «l'amor» al proïsme i acusa el condemnat de convertir la humanitat en un absolut que la desindividualitza. Sebastià, però, justifica la globalització de l'home com a plasmació de l'ideal de justícia, degradada en al·moina pels cristians, i es queixa que el pretès interès per ell no s'ha produït fins després de cometre el crim i amb ànim d'aprofitar-se'n de la feblesa. Tanmateix,

---

sinó que es fa» (*El teatre de Joan Soler i Antich*, a «El Mirall», núm. 24 [gener 1989], p. 42). Veg. també Xavier FÀBREGAS, *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català: 1967-1968* (Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1976), p. 31 i 39-40, i Jordi ARBONÈS, *Teatre català de postguerra* (Barcelona, Pòrtic, 1973), p. 153-160. La influència existencialista és força clara, encara que l'autor, en una entrevista concedida a *Serra d'Or*, any VII, núm. 5 (maig 1965), p. 389, poc després de guanyar el Premi de Teatre Josep M. de Sagarra per l'obra que comentem, no esmenta els existencialistes francesos entre els dramaturgs que «li interessien més», sinó O'Neill i Buero Vallejo.

53. *Aquí no ha passat res*, p. 17, 28-33, 40 i 61-70.

se sap fort i caricatura el perdó («I aquí no ha passat res», diu enunciant el títol de l'obra). Fins respon al retret del seu crim, polític i conscient a diferència del de Meursault, legitimant-lo perquè la religió també n'ha comès o n'ha induït (en concret, retreu el foment de les guerres, com fa Antoine a *Les Thibault*, però també com havia fet ja molt abans Erasme) i, més en general, ha convertit els seus seguidors en morts en vida, de manera que assassinar-los esdevé una tasca redundant, ja que «no és possible matar cadàvers vivents» (ho diu fent seves les paraules amb què l'havia adoctrinat el revolucionari Lluís,<sup>54</sup> però coincidint també amb Meursault: «Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort»).

La discussió política allunya força la peça de *L'étranger*, si bé ambdues converses coincideixen a afirmar el valor de l'existència i a negar una pretesa vida eterna, amb què els protagonistes són *temptats* (Soler utilitza explícitament aquest verb), sense però que el refús per Sebastià, igual de ferm i més ideològic, esdevinguí violent, mentre *l'aumônier* té la capacitat de trencar per uns moments la indulgent impassibilitat de Meursault.

Un cop ha marxat el mercedari, a la següent escena, separada d'aquesta per un obscuriment total seguit d'una il·luminació tènue per simbolitzar el record, reapareixen diversos personatges, entre ells el mateix clergue, que repeteixen allò que han dit (com «lletanies»), en una mena de recapitulació de la vida passada similar a la de Meursault. El mercedari hi reitera cinc vegades «El cristianisme... Nosaltres, els cristians...» i una «De l'únic. Del qui és per damunt de les teves i les meves misèries. Busca i el trobaràs», reforçat per Jordi, l'amic de Sebastià que el dugué als cursets d'apostolat, que va insistint: «Ningú, només Déu».

Finalment, l'obra es clou amb un monòleg en què Sebastià, com Meursault, referma la *fe* en la vida («Jo només vull viure...»), però en què, a diferència del personatge de Camus, no manifesta la consecució de l'acceptació feliç de la mort, sinó que implora algun «remei» per a l'«angoixa» que li causa. Discrepant també del protagonista de *L'étranger* (que assumeix l'abandonament per Marie, per bé que és allò que troba més a faltar) i coincidint vagament amb Julien Sorel, Sebastià implora poder fugir amb la dona i, a diferència igualment de Meursault (que vol tenir molts espectadors que l'acullin amb crits d'odi a fi de sentir-se menys sol), pensa que el que els altres puguin dir o sentir, fins la compassió, no el redimirà de la solitud de la mort.

54. *Ibid.*, p. 53.

## 7. CONCLUSIONS

El diàleg amb un sacerdot, un recurs prou obvi per ser concebut autònomament, a més de trobar-se a *L'étranger*, apareix a diverses obres que poden influir Camus (el *Dialogue entre un prêtre et un moribund*, del marquès de Sade, el drama *Manfred*, de Lord Byron, i les novel·les *Le dernier jour d'un condamné*, de Victor Hugo, *Le rouge et le noir*, de Stendhal, *Der Prozeß*, de Kafka, i l'*Epilogue de Les Thibault*, de Roger Martin du Gard) i en altres escrits seus (la *Deuxième lettre à un ami allemand*, la novel·la *La peste*, la peça *Les justes*, el conte «Le renégat ou un esprit confus», de *L'exil et le royaume*, i les versions inacabades del mite de *don Juan*).

Mentre que no resulta clar que aquestes obres incideixin gaire en el plantejament de l'escena a les catalanes, *L'étranger*, en major o menor grau, sembla inspirar-les —sense desmerèixer-ne la creativitat. L'interlocutor del capellà és un protagonista que, malgrat viure situacions que afavoreixen una especial consciència de la mort (condemnat a la pena capital a les obres de Camus, Pedrolo i Soler, drogo-addicte suïcida a la de Garrabou i pare del difunt a la d'Espinàs), resta fidel a l'ateïsmo i acaba assumint l'absurd de l'existència, si bé el d'*El mar escolta* es mata —en contra dels postulats camusians—, el de *Vestir-se per morir*, amargat, finalment procurarà evadir-se'n i el de la peça *Aquí no ha passat res* no es resigna a la mort. Les argumentacions s'assemblen considerablement, tot i que són òbvies o responen a una llarga tradició de debat religiós. El comportament dels clergues és també força similar: es creuen posseïdors de la veritat absoluta, que confien imposar amb una dialèctica tronada i traient partit de la situació límit de la mort, i hi subordinen l'humanitarisme, fins a esdevenir sovint força inhumans. Les narracions coincideixen en la tendència a l'objectivisme, si bé a *El mar escolta* es dilueix en la introspecció psicològica, i prenen un cert caràcter teatral que les acosta a la peça.

L'influx de *L'étranger* és prou probable en tots els casos, encara que resulta especialment evident a la narració de Pedrolo, l'autor més procliu a l'existencialisme, per bé que l'obra s'emmarca en un món de política ficció i que l'actitud revoltada del personatge suggereix ja l'etapa posterior de Camus. A pesar que les obres catalanes es donen a conèixer amb pocs anys de diferència (la de Garrabou prologada per Pedrolo), no presenten similituds que facin pensar necessàriament en la influència mútua. En qualsevol cas, *L'étranger* és el gran referent de totes.

XAVIER VALL

Universitat Autònoma de Barcelona

