La revolta de Caín. Notes per a una lectura d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, de Joan Oliver

FRANCESC FOGUET
Universitat Autònoma de Barcelona

> Pourquoi Dieu ne veut-il pas que l'homme connaisse le bien et le mal? Le contraire n'était-il pas beaucoup plus digne de Dieu, et beaucoup plus nécessaire à l'homme?
>
> VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, 1967

I

La serp edènica tenia tota la raó. La revelació que fa a Eva en el jardí de l'Edèn sobre les conseqüències de transgredir el mandat de Déu és exacta: un cop han menjat el fruit de l'arbre prohibit, Adam i Eva coneixen el Bé i el Mal en la seva pròpia pell (Gènesi 3). Senyor-Déu expulsa la parella humana primigènia de l'Edèn i els augura una vida de treball, penes i dolors, coronada amb la mort. De la unió d'Adam i Eva, en neixen Caín i Abel; el primer, dedicat a treballar la terra; el segon, a fer de pastor d'ovelles (Gènesi 4). La preferència palmària de Senyor-Déu per Abel desperta la irritació de Caín, que, temptat pel pecat, mata el seu germà i comet el primer crim de la humanitat. Com havia fet amb Adam i Eva, la resposta de Senyor-Déu torna a ser implacable, ja que castiga Caín a anar pel món «errant i fugitiu», lluny de l'Edèn.

Aquests episodis del Gènesi de l'Antic Testament es troben en la base de la peça teatral *Allò que tal vegada s'esdevingué*, de Joan Oliver, escrita l'estiu del 1933 i publicada el novembre del 1936. Per què el dramaturg sabadellenc va embrancar-se a parodiar el text bíblic? Ben mirat, el joc paròdic que emprèn Oliver a *Allò que tal vegada s'esdevingué* no deixa de ser una extensió, en el gènere teatral, de la pràctica que ja havia assajat, en la dècada dels vint i dels primers trenta, en els textos periodístics publicats al *Diari de Sabadell*, en la narrativa (*Una tragèdia a Lil·liput*, 1928) o en la poesia (*Les decapitacions*, 1934). A més, en *Allò que tal vegada s'esdevingué*, Oliver posa els recursos de la

paròdia al servei de la sàtira d'una classe social, la burgesa, que havia estat objecte de la seva crítica en aquests mateixos gèneres i, molt en especial, en les obres teatrals precedents, sobretot a *Cambrera nova* (escrita el 1928 i publicada el 1937) i a *Cataclisme* (1935).[1]

En les peces periodístiques aparegudes al *Diari de Sabadell*, sobretot en les de to aforístic o epigramàtic, Oliver reflexionava, amb ironia incisiva o sàtira mordaç, sobre determinades actituds o comportaments humans —en particular, relatius a la classe burgesa— respecte a qüestions de caire moral o filosòfic. Per exemple, ja al·ludia a la parella fundacional en l'article «Adam i Eva» (20-XII-1923) per criticar la descurança en la manera de vestir que mostrava la burgesia sabadellenca en els actes culturals. O ja emprava la paròdia del llenguatge bíblic com a detonant humorístic en l'article «El Sr. Torra compra una tartana» (11-V-1924), en què l'ànima simbòlica del protagonista «parla amb el llenguatge premonitori dels escollits de Déu», tal com apunta Carme Puig (2001: 62). Més encara, a propòsit del llibre *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries* (1925), de Manuel Brunet, Oliver va defensar en la ressenya que publicà al *Diari de Sabadell* una visió destranscendentalitzadora dels mites heretats de la tradició cultural, a patir de la praxi «saludable i higiènica» d'una literatura que reinterpretés «els mites que l'home ha anat creant per a explicar-se ell mateix, els seus orígens i la seva situació en el món» (Puig 2001: 101).

Mutatis mutandis, en alguns poemes publicats al *Diari de Sabadell* i analitzats també per Puig (2001: 123-169), Oliver parodia diversos models literaris que ens acosten a l'operació desmitificadora de relectura «irreverent» del Gènesi que duu a terme en *Allò que tal vegada s'esdevingué*: l'episodi bíblic del naixement de Jesús, representat en el pessebre que el commemora («Temps era temps —hom diu, hom deia—»), en «Enyor de Nadal» (1924); la tragèdia grega i les narracions mitològiques, en «El rubor de la galta matutina» (1925); el *topoi* de la literatura religiosa que veu el món com una «vall de llàgrimes»,

1. D'entre les peces del teatre de guerra i revolució atribuïbles a Joan Oliver (Foguet 1999), cal destacar *Lo Rabadà* i *Declaracions del Bou a la Mula sobre el que espera al nen Jesús* (totes dues del 1938), en què operava —en un sentit similar a *Allò que tal vegada s'esdevingué*— una desmitificació paròdica del relat bíblic en clau d'actualitat.

en «Petita escola de balades. A Úrsula. A Sebastià» (1926); el mite d'Eva, en «La Venus del meu Jardí» (1927), en què, a diferència del Gènesi, la temptació és concebuda com a merament eròtica, o la història clàssica dels amants llegendaris Príam i Tisbe, a «Cambres d'hotel» (1928).

En *Les decapitacions* (1934), el primer dels seus poemaris editats en la preguerra, la referència metafòrica al «llot a grumolls de l'Edèn» de la primera composició es completa amb la visió irònica i destranscendentalitzadora dels mites bíblics —i dels models pictòrics que se'n deriven— de David contra Goliat (XIV), que té com a tornada «Creguem-ho? Va! Potser és veritat»; de la Judit escapçadora d'Holofernes per designi de Jahvè (XV), i de la Salomé que s'espaordeix en veure «l'horrenda testa / damunt plàtera d'argent» (XVI). En les decapitacions XIV, XV i XVI, Oliver transgredeix, per tant, els mites bíblics amb «la recreació paròdica dels episodis de David, Judit i Salomé del llibre sagrat», en un procés —iniciat ja en les proses publicades al *Diari de Sabadell*— de «ruptura de la religiositat oficial que Pere Quart concreta a *Les decapitacions*» (Mesalles 1993: 116-117). Aquest grup de «decapitacions bíbliques» brinden «un model alternatiu» a l'oficial que permet de concebre una relectura del mite, talment com passarà en *Allò que tal vegada s'esdevingué*:

> Enfront de les veritats revelades, universals i indiscutibles, el diàleg que introdueix el dubte i discuteix seguretats. Des del moment que es posa en entredit el caràcter revelat dels llibres sagrats amb la possibilitat del dubte (XIV) s'inicia un procés de rebuig del mite. Un mite que es mostra com una configuració ideològica específica que és imposada a l'home per la força de la fe —una fe cega— i del dogma religiós, i que Pere Quart qüestiona obertament (Mesalles 1993: 138).[2]

Com ha estudiat Carme Puig (2001: 171-215), alguns dels textos narratius donats a conèixer en el *Diari de Sabadell* són protagonitzats per Feliu i Marta, un prototipus de matrimoni burgès tradicional i tòpic que, d'una banda, es projecta argumentalment en el mite del

2. Una referència fugaç a l'Eva mítica i a la temptació de què és objecte apareix també en el poema «Serpent» del *Bestiari* (1937), que comença justament així: «Àvol serpent! / (Déu no vigila / la blana argila / d'Eva recent).»

Josep i la Maria bíblics —la Sagrada Família— i que, de l'altra, té el seu correlat fundacional en els genesíacs Adam i Eva d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*. La visió crítica i satírica de les psicopatologies quotidianes de la classe burgesa que trobem en les peces periodístiques sabadellenques és també una de les constants d'*Una tragèdia a Lil·liput* (1928) i, una mica més tard, de *Contraban* (1937). En aquests dos primers reculls de narracions, Oliver radiografia, des d'una perspectiva irònica i satírica, les convencions i les rutines estereotipades de la institució matrimonial burgesa, i també els seus rituals iniciàtics i conformadors, que, com veurem, tenen els seus orígens atàvics en la parella bíblica d'Adam i Eva.

II

Al marge de la seva obra literària, tot just a les beceroles, els precedents remots de l'actitud iconoclasta d'Oliver cal anar-los a cercar, probablement, en l'esperit desmitificador d'algunes de les accions de la Colla de Sabadell, fundada el 1919 per la troica Armand Obiols, Joan Oliver i Francesc Trabal (Bach 1999a). Com ha remarcat Miquel Bach (1999b: 6), «l'humor que van practicar durant aquests anys com a col·lectiu era un humor absurd i gratuït, corrosiu i desmitificador dels valors culturals establerts per una societat —la sabadellenca de primers de segle— tancada i endarrerida. Era un humor molt proper a les primeres avantguardes europees, especialment les dadaistes, amb els quals compartien un mateix activisme provocador i una estètica de la transgressió molt semblant». Recordem que els primers textos satírics d'Oliver sobre la burgesia catalana es publicaren, precisament, en el *Diari de Sabadell*, plataforma de projecció de les activitats de la Colla.

En clau més autobiogràfica, val a dir que, en un escrit inèdit, Oliver deixà constància de les dificultats que, en l'adolescència, tingué per acceptar la «veritat» de la Bíblia i, sobretot, del Gènesi, que li semblava «una rondalla per a criatures» (Gibert 1998: 81). Oliver es rebel·lava no tan sols contra una veritat revelada, sinó també contra un déu —com el de l'Antic Testament— massa irascible, tiànic i implacable, que havia condemnat l'ésser humà a les pitjors malvestats:

> Jo deia al meu mestre [un professor d'ètica dels Escolapis de Sabadell] que Jehovà era una divinitat que llançava el seu poble a les guerres més sanguinàries i que havia permès que els homes quedessin marcats per sempre per un pecat que els condemnava al dolor, a la mort i al perill de l'infern. Un dia li vaig dir: «Si l'home és un bunyol, la culpa no és pas seva.» Però l'Evangeli i la figura i la predicació de Jesús em fascinaven. Aleshores jo planejava escriure una comèdia sobre aquests temes, una comèdia que no vaig escriure fins al cap de deu anys amb el títol *Allò que tal vegada s'esdevingué* (Gibert 1998: 81).

En el pròleg a *Poesia empírica* (1981), insistí en l'experiència frustrant que tingué, en matèria de fe, com a lector de la Bíblia i, en particular, del Gènesi. La seva decepció precoç —fill aviciat de casa bona com era, educat amb les convencions religioses de rigor que de jove qüestionaria— vingué de la lectura del Gènesi i de la descoberta dels envitricolls del «pecat original»:

> La gran revelació començà amb la lectura no ja de la lamentable *Història Sagrada*, sinó del *Gènesi* en la versió castellana de la Vulgata. El noi es trobava davant uns esdeveniments de summa importància sostinguts seriosament per rondalles infantils i prodigis ridículs. D'altra banda, la moral que li predicaven en homilies i lectures prohibia i condemnava el sexe —ja ben posat de manifest— com si es tractés d'un crim, altrament dit pecat *mortal* i a més deixava entendre que el plaer que proporciona era un parany satànic. En aquell temps, el diable i l'infern eren la gran moda. Contra aquelles dues absurdes imposicions només hi havia el silenci dels pares i dels mestres. El noi esdevingué tímid i temorós. S'adonava que els grans procuraven mantenir-lo en la ignorància, en el dubte, en l'angoixa. «Fins els confessors em feien callar quan intentava d'exposar-los el meu gran problema.» Estàs en pecat, penedeix-te, fes penitència! Aquestes eren les úniques respostes. El noi llegia d'amagat, febrosament i a tot risc llibres que havia descobert a l'infern de la biblioteca paterna. No els entenia. Aleshores es rebel·là en contra d'ell mateix. Es creia un cas perdut, una criatura maleïda, víctima del pecat d'Adam i Eva, un mite en el qual encara creia, però ja no podia empassar-se que el motiu d'aquella terrible culpa hereditària hagués estat la desobediència a propòsit d'una poma — precisament la fruita que menys li agradava. I el serpent amb veu humana! Feia pocs anys que havia rigut tot llegint els contes d'un cert Folch i Torres: *De quan les bèsties parlaven*... Podia creure en el diable? (Oliver 1981: 13).[3]

3. *De quan les bèsties parlaven*, de Manuel Folch i Torres, amb il·lustracions de Joan Llaverias, fou publicat el 1935 per l'editor Josep Baguñà dins de la «Biblioteca Patufet». Aquest volumet de faules morals adreçades sobretot als infants es troba, val a consignar-ho, als antípodes estètics del *Bestiari* oliverià.

La posició de Joan Oliver enfront de la religió deixà de tenir el to lúdic i sorneguer que prengué durant la preguerra i es tornà, en la dècada dels seixanta, molt més escèptica i reivindicativa, encara que fonamentalment la base moral fos la mateixa que la d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*.[4] Oliver es mostrava grosso modo contrari a les imposicions institucionals de l'Església i favorable, en canvi, als valors cristians més genuïns. N'hi ha prou amb un exemple. En una enquesta que *Serra d'Or* féu el juliol del 1963, amb motiu de la mort de Joan XXIII, el dramaturg sabadellenc expressava les seves suspicàcies envers la màxima autoritat institucional del catolicisme i, alhora, defensava que l'Església havia d'allunyar-se de les lluites de poder i guiar-se per la coherència ètica entre les paraules i els fets:

> La política —ara no dic pas res de la doctrina— de la Santa Seu no m'ha agradat quasi mai. Del segle IV ençà. Una societat espiritual, essencialment religiosa —per als catòlics, més encara: una institució divina— trobo que no hauria de reconèixer ni acceptar, i menys sancionar cap fet de força, cap poder abusiu, cap tradició viciosa; que no hauria de plegar-se o adaptar-se a interessos materials sota pretext d'èxits aparents, de propagandes accidentals, de supersticions profitoses, de pompes enlluernadores i supèrflues, d'escreix de comoditats.
> Tolerància, diàleg, generositat, comprensió, caritat per a tothom, amics i enemics, sí; i també claredat, independència, coratge i, si cal, sacrifici. Les habilitats diplomàtiques, les conxorxes, els ulls grossos, els maquiavelismes corresponen, per dissort, als estats civils, la finalitat dels quals és d'aconseguir a qualsevol preu la potència bèl·lica, l'hegemonia econòmica, els ideals de vanitat satisfeta i de bona vida dels governants i, subsidiàriament, dels governats.
> En altres paraules: avui més que mai la política de l'Església hauria de basar-se —em sembla— en la sinceritat. Que els fets s'adiguessin amb les paraules; hauria de tendir a la restitució de la moral de l'Evangeli —fins allà on això fos possible (Oliver 1963).

4. A partir de la circumstància biogràfica, Ignasi Riera (1992: 182-192) ha posat l'accent en la importància que la religiositat té en l'obra del seu oncle, tot apuntant-ne la incidència de l'ambient familiar, la formació i els referents religiosos i, especialment, el seu declarat jesuisme, que Oliver mateix manifesta explícitament al pròleg suara esmentat de *Poesia empírica*.

En la seva secció «Tros de paper» de *Serra d'Or*, Oliver abordà esporàdicament el tema religiós en sengles articles datats el 1965 i el 1967, que, des d'una visió destranscendentalitzadora, apostaven pels autèntics valors cristians continguts en l'evangeli, és a dir, per un cert jesuisme, en paraules d'Ignasi Riera (1992: 189-190). Així, Oliver (1965: 105) posa en boca d'un jove rabadà, més aviat descregut, l'evocació del naixement de Jesús de Natzaret a l'establia de Betlem i l'adoració «d'uns viatgers que havien vingut de molt lluny per saludar el nou nat». Al cap d'un temps, aquest testimoni indirecte i escèptic de la nativitat, de la mort del Messies i, posteriorment, de la proclamació del cristianisme com a religió oficial constata la incongruència entre les paraules i els fets, entre l'esperit de la doctrina i la praxi.

Retornant de nou al relat bíblic, Oliver (1967) remet a la creació que Jahvè —segons una versió ampliada del Gènesi— féu de l'home, els animals i la dona per denunciar l'«acarnissada i universal persecució» amb la qual els humans, des de temps immemorials, han castigat les pobres bèsties indefenses. Aquest comportament seria una mena de venjança contra els animals que es dispersaren per la selva per viure la seva vida i, novament, deixaren així l'Home sol, amb la mala consciència d'haver perdut el Paradís:

> Fou l'Home i no la Bèstia qui es jugà i perdé el Jardí. Ens coneixem massa per a creure que el «Rei de la Creació», destronat i tot, fóra capaç d'admetre una Humanitat pecadora, miserable i desventurada, enmig d'una Fauna innocent i feliç. En aquest cas, com en tants d'altres, la cèlebre filosofia humana es condensa en la dita: «O tots frares o tots lladres» (Oliver 1967).

III

La rebel·lió de Caín és l'autèntica clau de volta d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*. La seva primera aparició en escena és marcada per la desobediència de Jahvè i la reincidència en el pecat original en grau de temptativa: Caín ha intentat entrar al Jardí de l'Edèn, tot contradient les ordres de Jahvè, no pas per *frivolité*, com havia fet la seva mare,

sinó per *soi disant* «esperit de contradicció». De bon començament, Caín es fa, per tant, candidat a la condemna divina a conèixer el Bé i el Mal, perquè, inquiet, incrèdul i contestatari com és, gosa «revoltar-se» contra Jahvè. A diferència d'Adam, Eva, Abel o Nara, submisos a la voluntat divina, Caín té la mania volteriana de qüestionar, amb la lògica més elemental, l'autoritat deífica: si Jahvè ho veu i ho sap tot, si ho endevina tot, per què va deixar que la primera parella de la humanitat caigués en la temptació?

Escarràs de la família, atès que és l'únic que realment treballa i que manté tota l'estirp adàmica, Caín relativitza i desafia no únicament la potestat divina, sinó també la paterna, en un sentit generacional que recorda, salvant els contextos, el conflicte que enfronta Pere Datzira i el seu fill a *Cataclisme*. Com a home d'acció, el jove Caín reclama també que ha arribat el moment d'abandonar el «victimisme de l'Edèn», en què es recrea hiperbòlicament Adam, per començar una vida nova, fonamentada en la raó pràctica. Caín analitza la realitat amb valentia des de la reflexió, la crítica i l'acció, de manera que ineludiblement s'acara amb la volició del mateix Jahvè. Com indica Esyllt T. Lawrence (1971: 59), Caín representa l'Home, «l'ésser treballador, dotat d'una perillosa curiositat intel·lectual, d'un vindicatiu sentit de justícia, d'una violència congènita (que per dir-ho així ni coneix ni desitja, sobretot en els inesperats efectes), d'un misteriós desig carnal. Caín, l'artista, l'escèptic, el treballador, el creador de noves realitats, el destructor també».

L'esperit rebel de Caín entra en conflicte amb el conjunt de la família adàmica amb la qual Oliver fixaria el *precedent mític* del concepte burgès de la institució matrimonial i, en un sentit més genèric, escarniria «l'actitud acomodatícia i immobilista de les classes dominants» (Mesalles 1993: 47). El triangle sentimental que formen Caín, Nara i Abel constitueix la «primera família» entesa a la manera burgesa, encara que irònicament es basi en una relació *velis nolis* incestuosa (una possibilitat que admet la ficció del mateix *relat bíblic*) i, com apunta amb cinisme Abel, predisposada a l'adulteri. Els seus pares, Adam i Eva, són el contramirall de la institució familiar protoburgesa, per tal com «el primer rebutja el treball i la segona, la maternitat» (Gibert 1998: 86), dos preceptes necessaris per bastir una llar. En l'origen mateix de la humanitat, es posa en crisi, així doncs, el concepte de família segons la cosmovisió burgesa.

Altrament, Caín es converteix en l'inevitable boc expiatori de la coneixença concreta del Mal. La visita que Eva rep del Diable serveix d'avís per avançar que Caín, en una nova maniobra diabòlica, serà el primer a exercir la «pràctica del mal» (Oliver 1936: 32). És una primera admonició que no té conseqüències, perquè la caça involuntària del colom trinitari s'executa sense que Caín sàpiga quina transcendència té, tot i que sí que a posteriori es dol que els homes siguin les víctimes expiatòries de les lluites entre Satan i Jahvè. Querub confessa a Caín que els seus raonaments s'avenen amb l'encès debat que, en els més prominents cercles celestials, s'ha entaulat sobre «l'existència, l'origen, la conveniència o no conveniència del Mal» (Oliver 1936: 41). O sigui, que l'acció de Caín contribueix també a trasbalsar les Altes Jerarquies. A continuació, el relat de Querub sobre la insurrecció de Satan contra Jahvè –que instaurà l'existència de l'Infern com a secreta venjança divina– acaba d'erigir la construcció metafòrica del Mal, llegada als homes com una condemna. Si el Cel és el regne del Bé, a l'infern li correspon el del Mal. El Poder de Déu queda definitivament complet en termes simbòlics.[5]

La nova aparició del Diable avisa Caín i Querub que una imminent temptació satànica induirà l'hereu d'Adam a cometre «una acció singularment criminal i nefanda» (Oliver 1936: 49). El pobre Diable insisteix, per tant, en el perill que implica l'exercici del Mal. A la fi, en el desenllaç de l'obra, després que Adam hagi lliurat Nara a Abel i la jove parella hagin contret matrimoni, es materialitza efectivament la temptació diabòlica: Caín mata el seu germà Abel i és obligat, per la voluntat de Jahvè, a una *segona expulsió*. Si Eva havia estat, segons el mite dels orígens, la primera gran transgressora dels designis divins

5. Quan Querub confessa a Caín que la seva fe trontolla i que els dubtes habiten el seu esperit, l'hereu d'Adam li proposa una «aliança» que l'àngel confident veu quimèrica: «Quines coses se t'ocorren, amic meu! Ets una barreja d'ingenuïtat i malícia. Pel que veig, Jahvè ha volgut provar en vosaltres els resultats d'una combinació curiosa: les qualitats d'un diable i els defectes d'un àngel» (Oliver 1936: 46). La rèplica de Caín torna a reiterar la poca traça divina a l'hora de crear els àngels i els homes amb un material «corruptible», i es plany de la mala intenció de Jahvè des del moment que aprofita l'Infern dels àngels rebels «per als homes pecadors», tot convertint l'estirp d'Adam en titelles dels seus designis (Oliver 1936: 46).

i, de resultes d'això, es convertí en la fecundadora de la vida, Caín hereta, com a digne fill seu, la curiositat innata de la mare i infringeix també la voluntat de Déu. Si el «pecat original» conduí a prendre consciència irremeiablement de la pena i el dolor, el fratricidi comès duu Caín a conèixer el Mal concret en relació amb la mort humana. No endebades, després de l'amonestació de Jahvè, Caín resta «abatut [...], amb el cap entre les mans», no tan sols perquè s'adona que ha fet un acte punible, sinó sobretot perquè sap que els homes poden morir «a cops com les bèsties vils» (Oliver 1936: 58), ja que la mort d'Abel suposa, comptes fets, el primer òbit d'un ésser humà.

Ara bé, en contrast amb la implacabilitat del Gènesi, la culpabilitat de l'Adam i l'Eva oliverians és, com indica Gibert (1998: 82), «un simple error, una equivocació per una causa ridícula», mentre que, en el cas de Caín, és deguda a la feblesa, la inconsciència i la ignorància humanes. Talment com Adam i Eva, que Oliver fa víctimes d'un malentès a l'entorn de l'Arbre de la Vida edènic, Caín tampoc no esdevé, al cap i a la fi, culpable, perquè la seva transgressió de la llei, en principi, ha estat motivada pel desconeixement del corol·lari que se'n podia derivar. Si ningú no és veritablement culpable, no hi ha, en conseqüència, pecat. Si no hi ha transgressió de la «llei», en definitiva, quin sentit té el càstig diví? Ergo, es tracta d'una espifiada de Déu?

En tot cas, la *segona expulsió* que pateix Caín no resulta necessàriament desesperançada, sinó estimulant i alliberadora, ja que, per voluntat del mateix Jahvè, pot endur-se la seductora Nara i, mercès al bo de Querub, pot brandar una espasa que el protegirà de les feres en la seva vida errant. Caín, treballador, inconformista i rebel, és un home «extraordinari» —Querub *dixit*—, que Jahvè no té altre remei que perdonar, perquè, fet i fet, és l'única alternativa que li queda i, alhora, perquè permet d'encetar un nou «fil argumental» en el *relat bíblic* a fi que la faula pugui continuar. En aquest sentit, Caín és l'«home nou» (Oliver 1936: 36, Puimedon 2009: 19) que supera la frustració de l'«home de l'Edèn» (Oliver 1936: 21) i que, amb la seva revolta, abandona un món fet de prohibicions i traves per inaugurar una nova nissaga —tal com, de fet, desitjava. No ho tindrà pas gens fàcil: haurà de fer-se un lloc en el món a costa de lluitar i treballar. Davant seu, com ell mateix manifesta, s'obren «els camins de la terra», s'eixamplen els límits per bastir una nova llar i descobrir nous paisatges.

IV

Tal com ja ha estat estudiat (Gibert 1998: 77-86), *Allò que tal vegada s'esdevingué* parodia els primers episodis del Gènesi, configurant així una mena de —diguem-ne— paràbola antiautoritària. De fet, en la nota autobiogràfica que encapçala l'edició del 1936, Oliver afirma que la intenció i el sentit que prenia la peça eren «de naturalesa exclusivament literària» (Oliver 1936: 4). En aquest aspecte, s'han reportat a bastament els referents en el tractament irònic i/o paròdic dels temes bíblics que abracen una àmplia i variada tradició literària en llengües diverses (Lawrence 1971, Gibert 1998: 77-108), tot indicant la filiació, per exemple, amb la literatura pròpia (Cèsar August Jordana), la francesa (Sacha Guitry, Jules Supervielle) o l'anglesa (George Bernard Shaw), entre d'altres de més col·laterals.[6]

Això no obstant, l'operació oliveriana tendeix a posar en evidència les contradiccions que presenta el relat bíblic en un sentit molt similar als escolis del Gènesi que Voltaire assajà en l'entrada homònima del seu *Dictionnaire philosophique* (1769).[7] És cert que Voltaire refuta amb les armes de la raó i el coneixement verificable allò que diu el Gènesi, mentre que Oliver es limita a oferir allò que «tal vegada» esdevingué des d'una perspectiva molt més vacil·lant i interrogativa. Voltaire ofereix respostes filosòfiques. Oliver, en contrapartida, explora els camins alternatius a la veritat revelada.

Sigui com vulgui, és plausible que Oliver conegués el text de Voltaire i que se sentís seduït per l'òptica il·lustrada, irònica i descreguda, des de la qual l'autor de *Candide* posa en relleu les errades o les incongruències del text bíblic. En virtut d'aquestes, és difícil de concebre —per posar un exemple del que ara ens interessa de remarcar— que Déu volgués que l'home conegués el bé i el mal, un raonament que s'acosta molt a la lucidesa empírica de Caín:

6. Resulta, en canvi, més difícil d'establir connexions amb el cinema de temàtica bíblica, que tingué com a màxim exponent Cecil B. de Mille amb la seva primera versió d'*Els deu manaments* (1923).

7. Com recull Miquel M. Gibert (1998: 81), a partir de l'exhumació dels escrits inèdits oliverians, l'autor mateix qualificava l'obra de «visión neovolteriana del drama de Caín y Abel».

> Il est difficile de concevoir qu'il y ait eu un arbre qui enseignât le bien et le mal, comme il y a des poiriers et des abricotiers. D'ailleurs pourquoi Dieu ne veut-il pas que l'homme connaisse le bien et le mal? Le contraire n'était-il pas beaucoup plus digne de Dieu, et beaucoup plus nécessaire à l'homme? Il semble à notre pauvre raison que Dieu devait ordonner de manger beaucoup de ce fruit; mais il faut soumettre sa raison (Voltaire 1967: 217-218).

Voltaire destaca també que, a despit que Adam mengi la fruita prohibida, no mor pas, tot i l'amenaça de Jahvè. O se sorprèn que l'embaràs d'Eva sigui considerat per Senyor-Déu com una punició i no pas com una enorme benedicció, talment com l'entenen els jueus. I encara assegura que la superioritat de l'home sobre la dona esdevé «une chose entièrement naturelle; c'est l'effet de la force du corps, et même de celle de l'esprit», per bé que, tal com es queixa l'Adam oliverià (Oliver 1936: 34) pel que fa a Eva, quan la dona té «le poignet et l'esprit plus forts que son mari, elle en est partout la maîtresse: c'est alors le mari qui est soumis à la femme» (Voltaire 1967: 220).

Així mateix, Voltaire deixa clar que el misteri de la Trinitat no ha d'entendre's com una pluralitat de déus, sinó que «c'est le même Dieu triple» (Voltaire 1967: 221). El Querub d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* ho diu d'una manera encara més simple: «Jahvè no és sol... *sinó que són tres*» (Oliver 1936: 40). Al capdavall, l'expulsió de l'Edèn condueix a la idea errònia, segons Voltaire, que els primers temps eren més valuosos que no pas els nous, una presumpció que l'Adam oliverià recorda insistentment:

> On a toujours plaint le présent et vanté le passé. Les hommes surchargés de travaux ont placé le bonheur dans l'oisiveté, ne songeant pas que le pire des états est celui d'un homme qui n'a rien à faire. On se vit souvent malheureux, et on se forgea l'idée d'un temps où tout le monde avait eté heureux. C'est à peu près comme si on disait: «Il fut un temps, où il ne périssait aucun arbre; où nulle bête n'était ni malade, ni faible, ni dévorée par une autre» (Voltaire 1967: 221).

D'altra banda, en un sentit filosòfic coincident amb *Càndid o l'optimisme*, de Voltaire, la «contalla» del Jardí de l'Edèn corroboraria, segons Oliver (1969: 43), la hipòtesi que «en el principi era el mal» i que aquest «és un estat positiu i creador», sense el qual el bé, comptes

fets, no fóra possible. L'assassinat comès per Caín és, en aquest punt, un bon exemple de la funció creativa del mal, ja que l'obliga a buscar noves terres i nous paisatges en què es pot materialitzar les inquietuds d'aquest home rebel —en alguns aspectes, s'assembla al Samsó de *La fam*— que treballa la terra, pinta d'amagat a les parets de la cova i desitja carnalment l'única dona jove que coneix. Des de la perspectiva més desesperançada dels seixanta, encara que igualment escèptica, en la línia de *Biografia de Lot* (1963), Oliver expressava les seves suspicàcies sobre el començament idíl·lic del Gènesi:

> La part del relat bíblic més difícil d'assimilar fóra la primera: és a dir, que, de bell començ, Adam era feliç i impecable. Degudament separada de la gràcia inicial, l'aventura és d'un verisme insuperable: càstigs, fatigues, odis i crims.
>
> El mateix treball és un porfidiejar contra les forces negatives, en principi senyores de la terra. I no oblidem que el treball és una obligació imposada per la necessitat.
>
> L'art és una altra cosa, però, en el fons, del mateix signe. Un treball, un esforç que tendeix a realitzar coses imaginades, fútils —o sigui felices— i ben fetes, en direcció a la immortalitat, en un món erroni, fungible i sempre decadent. Per això suposo que algun teòleg de la bona època, deu haver condemnat l'art com una activitat d'origen demoníac: l'home intenta donar una lliçó a Déu.
>
> Una flor o un fruit ens semblen bells i purs sempre que procurem d'ignorar llur natura d'estats intermedis i fugaços entre dues putrefaccions.
>
> La vida, l'amor —és a dir, el moviment— tendeixen sempre al canvi, a la mort, a destruccions i catàstrofes. De tals acabaments sorgeixen, és cert, noves formes de vida, però a cada bugada hom perd més d'un llençol (Oliver 1969: 43).[8]

8. En relatar les «fetes» del rabiüt i castigador Jahvè a *Biografia de Lot*, el narrador resumeix els primers episodis del Gènesi amb una «objectivitat» i una concisió extremes que contrasten amb les prolixes justificacions d'Adam a *Allò que tal vegada s'esdevingué*: «Els ancians contaven als joves les prodigioses fetes d'aquell Jahvè, el qual en set dies havia creat del no-res el cel i la terra, les plantes i les bèsties, l'home i la dona. Tanmateix, segons les relacions ja vagues i descolorides dels més vells, que molts joves prenien per rondalles, el Creador permeté que el Serpent enganyés i fes caure en desobediència la primera dona i el primer home. I els donà per càstig, a ell el treball de la terra, i a la dona el dolor dels infantaments. I més tard puní Caïm perquè occí el seu germà, i fou el primer a vessar sang humana» (Oliver 1999: 106).

V

La crítica coetània valorà l'excepcionalitat d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, un text d'un dramaturg incipient que no responia als paràmetres temàtics i dramatúrgics en voga en el teatre català del moment.[9] Arran de la lectura pública que Oliver féu dels dos primers actes —originaris— de la peça al Lyceum Club el 10 d'abril de 1935, Ignasi Agustí (1935) saludà *Allò que tal vegada s'esdevingué* com «una de les obres més personals, més intencionades i més interessants que ha produït el teatre català modern», i considerà que el seu autor, «amb un seny exquisit», havia «tergiversat» o «interpretat» el Gènesi. Més enllà de l'humor i la ironia evidents que desprenia l'obra, Agustí en subratllava la «vaga claror poètica i patètica, que la valoritza infinitament i li dóna un sentit admirable».

La publicació d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, el novembre del 1936, en plena guerra i revolució, tornà a ser un bon motiu per insistir en la vàlua singular del text. Des de les pàgines de *La Publicitat*, Domènec Guansé (1936) en destacà l'encís que oferien els diàlegs i la reinterpretació que emprenia de l'episodi bíblic de Caín i Abel, tot cercant al crim fratricida «el més humà dels motius». Al seu parer, la comicitat de la peça provenia sobretot de l'actualització dels personatges, que evidenciava la immutabilitat de la condició humana. Guansé creia que l'obra tenia «una moral ben volteriana» i, tot remuntant-se als orígens de la humanitat, apuntava «tots els símptomes dels mals que avui ens aclaparen».

Allò que tal vegada s'esdevingué afermaria, segons la crítica que Josep Roure-Torent (1937) en féu a *Mirador*, el talent de l'autor de *Cataclisme*, que hauria escrit, en relació amb aquesta, una obra «més profunda», en la qual les figures mitològiques encarnaven «uns tipus psicològics universals». Com Guansé, Roure-Torent opinava que els personatges eren tractats «de tu a tu, com si fossin companys habituals de la nostra vida» i, en general, representaven «l'eterna pugna humana». Amb les armes de l'humor, en aparença intranscendent, Oliver brindava una actualització del mite bíblic que, entre altres aspectes, deixava al descobert «l'enorme rebel·lia de Caín».

9. En l'annex, hem aplegat les recensions d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* que citem en aquest apartat.

L'actualitat que presentaven els personatges bíblics d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* fou recalcada també per Ricard Blasco (1937) en la ressenya que publicà a *Nueva Cultura*. Els «ninots» oliverians —així els qualificava Blasco— pertanyien a un «ahir remot», però alhora a «un avui present». A més d'altres consideracions més contextuals, Blasco tenia per un encert de la nova obra d'Oliver el reflex lúdic d'un passatge de la «història sagrada», la bona factura de l'escriptura, la fina ironia que l'amarava i la bellesa que l'animava.

Com és sabut, malgrat que la crítica teatral del moment insistí en la necessitat d'estrenar-la, *Allò que tal vegada s'esdevingué* no fou duta a un escenari professional fins al 1970 (Gibert 1998: 77). Podríem pensar que hi ajudà el fet que una part de la crítica consignà que es tractava d'un text mancat de teatralitat, més apte per a la lectura que per a la representació. Ara bé, tenim constància que, en plena guerra, se'n proposà l'estrena, la primavera del 1938, al Teatre Català de la Comèdia de Barcelona. La nova fou anunciada per Simó Armengol (1938a) al diari *La Rambla*, que especulà sobre el fet que l'obra completaria el programa que acompanyaria l'estrena d'*En Garet a l'enramada*, de Joaquim Ruyra. Segons aquest crític, la peça d'Oliver causaria «sensació per la seva originalitat, puix que l'escena ocorre al paradís terrenal» (Armengol 1938a).[10] Pocs dies després, Armengol mateix (1938b) confirmà que, en comptes del text oliverià, seria *Poema de Nadal*, de Lluís Capdevila, la peça que acompanyaria l'estrena del sainet de Ruyra, que tingué lloc el 20 de maig de 1938, a l'antic Poliorama.

10. Simó Armengol (1938a), que signava amb el pseudònim «Segon Apunt», cometé l'error d'anunciar l'obra d'Oliver com si fos inèdita i d'autor desconegut, tot fent públic el «secret» que es tractava del guanyador del Premi Ignasi Iglésias del 1938 [*sic*]. Des de les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa* rectificaren la doble pífia comesa per l'impetuós crític de *La Rambla* i desvetllaren el fals «secret»: l'obra havia estat publicada el novembre del 1936 i el seu autor no havia guanyat pas l'Iglésias del 1938, sinó el Premi del Teatre Català de la Comèdia d'aquell mateix any amb *La fam* (veg. [Anònim] 1938). Quatre dies després de publicar la nova, Armengol mateix (1938b) es disculpà per l'errada comesa.

VI

La versió publicada el 1936 d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* participa coherentment de l'aposta oliveriana per la paròdia de la temàtica bíblica i les psicopatologies burgeses que trobem també —en graus, derivacions i intensitats diferents— en el conjunt de la seva obra de preguerra. Hi contribueix i hi fa confluir totes dues línies. A més de les raons biogràfiques que podrien adduir-s'hi, la iconoclàstia d'Oliver entronca, en general, amb l'humor corrosiu i desmitificador de la Colla de Sabadell i amb la seva «intencionalitat» literària en el tractament irònic i/o paròdic dels temes bíblics seguint una variada tradició. I es canalitza, en particular, a través d'una visió crítica, escèptica i incrèdula de la mitologia bíblica, especialment pel que fa al caràcter iracund, justicier i punidor del Déu del Gènesi. Des d'una manifesta presa de partit pel jesusisme i per la lectura original de l'evangeli, Oliver es mostrà, en qüestions de fe, sempre molt més partidari —per dir-ho de pressa— de les obres que no pas de la doctrina.

A *Allò que tal vegada s'esdevingué*, la insubmissió de Caín, la seva revolta contra Jahvè i l'autoritat paterna, parteix d'una voltairiana dèria de qüestionar-ho tot, singularment allò que és considerat com a obvi. Posem per cas: per què Déu no havia de voler que l'home conegués el bé i el mal? I per què —cf. *Biografia de Lot*— governava de manera tan terrorífica el món, bo i posant confiança en les seves criatures i, quan li fallaven, descarregant-hi tota la seva ira? Si bé es mira, la raó pràctica i l'esperit de rebel·lia de Caín el duen a conèixer, de manera concreta, el Mal, però, al mateix temps, l'assassinat del germà li esbatana les portes per fer-se un home més lliure, més independent. Si la *primera expulsió* dels dominis edènics, de la mà sobretot d'Eva, és un trencament necessari, que expulsa l'home de la natura i l'erigeix en un *ésser històric* (el Paradís de l'Edèn s'inscriu, en aquest sentit, en el no-temps), la *segona expulsió* es produeix en els dominis adàmics, en el si de la família fundacional i, paradoxalment, té com a resultat més flagrant que l'home pugui continuar creixent i fent-se en llibertat. El pecat original era, de totes totes, un atemptat contra Jahvè; la mort d'Abel, en canvi, esdevé una forma simbòlica de «matar el pare».

Com remarcà la crítica coetània, Oliver havia reinterpretat i actualitzat el Gènesi per humanitzar Caín, per fer-li encarnar la immutabilitat de la condició humana i per acostar-lo a l'home del segle XX. L'hereu d'Adam descobreix que el crim comès no va tan sols contra l'autoritarisme de Déu, que ha privilegiat Abel, o contra la rivalitat entre germans, sinó que per damunt de tot implica prendre consciència que ha causat un mal irreversible de lesa naturalesa. Caín se sent abocat, de resultes del seu fratricidi, a una autoreflexió necessària, alliberadora. Potser, en el fons, no és tan inconscient ni ignorant com sembla, sinó que la seva recerca intuïtiva de la justícia prendria —sobretot en la versió definitiva de l'obra— un sentit més transcendent: matar Abel seria una manera traumàtica d'enfrontar-se a Déu, d'atacar-ne el poder despòtic. Caín no té por de la llibertat i afronta el risc de lluitar per atènyer-la. Benemèrit fill d'Eva, el jove Caín no és, en suma, culpable i, si no ho és, tampoc no carrega amb cap mena de pecat, perquè descobreix, exposant-se al risc de la llibertat i del perill, allò que els altres no sabien. Al cap i a la fi, la seva expulsió dels dominis adàmics obre l'esperança d'una nova humanitat, una nova nissaga, bastida certament sobre el crim fratricida, però alliberada, fins a un cert punt, del fardatge moral del pecat edènic.

Apèndix

Ahir a la nit, al Lyceum Club, va tenir lloc la lectura, pel seu autor Joan Oliver, dels dos primers actes —manca un admirable epíleg— de l'obra *Allò que tal vegada s'esdevingué*.

Joan Oliver titula «drama» aquesta obra. Ell s'ho sabrà i nosaltres no farem sinó, amb una fe absoluta en l'artista, acatar el qualificatiu. Pel nostre compte, podem dir que *Allò que tal vegada s'esdevingué* és una de les obres més personals, més intencionades i més interessants que ha produït el teatre català modern.

Joan Oliver, amb un seny exquisit, ha tergiversat, o ha interpretat potser el *Gènesi* i ens ha deixat una meravellosa i aprofundida visió teatral de les primeres figures i dels primers paisatges del món. L'esquelet de l'obra el fan els primers esdeveniments, amb filtracions plenes d'humor de l'artista i del dramaturg que sap evadir-se en el moment oportú; hi ha evocacions meravelloses que prenen relleu per si, sense que el poeta ni els personatges semblin adonar-se'n. La manca de petulància dóna

encara tota la força a l'acció que, amb una simplicitat corprenedora, pren una volada extraordinària. El llenguatge, que molt rares vegades s'aixeca d'arran de terra —per la seva quotidianitat meravellosa— és, però, ple de suggestions, d'alè. El més considerable de tot, el que fa esperar més en el valor innegable de l'obra és que, mirada aquesta en perspectiva, per damunt de la brillantor constant, de les espurnes d'humor, d'ironia, sura una vaga claror poètica i patètica, que la valoritza infinitament i li dóna un sentit admirable.

Podem tenir confiança absoluta en l'escriptor Joan Oliver. I preguntar-nos: Per què no ha estrenat? D'aquest autor que almenys ens donaria l'optimisme de pensar que el teatre català no és un teatre inferior, ni un art inferior, no en sabríem res si no s'hagués pres la molèstia d'invitar-nos a una lectura sense pretensions. No ha estrenat perquè amb ell, com amb tants d'altres, s'ha fugit per la tangent. Això de les obres per a les sessions d'art és un dels subterfugis més subtils que s'han triat els encarregats de donar alè al nostre teatre. Subterfugi que arribaria a ésser vàlid si amb les obres de «gran públic» les empreses haguessin fet una recaptació que els permetés de viure. Quedem-nos amb l'esperança que això algun dia canviarà i que ens serà permès de pensar que el teatre surt realment de la ploma i no pas d'una màquina o d'una societat anònima, com qualsevol indústria.

Ignasi Agustí, «Ahir, al Lyceum Club. La lectura, a càrrec del seu autor Joan Oliver, d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*», *L'Instant*, 11-IV-1935, p. 5.

L'autor declara, en una nota inicial, que la intenció i el sentit d'aquesta obra són «de naturalesa purament literària». En efecte, encara que seria plaent de veure-la en escena, gairebé sense acció com és, el seu encís radica essencialment en el diàleg. Pròpiament, és un conte dialogat, en el qual l'autor deixa fluir la seva vena satírica. I el tema és fecund! És una interpretació de l'episodi bíblic de Caín i Abel. La Bíblia ens revela poca cosa d'aquest episodi. A Joan Oliver diríeu que li ha semblat poc explicat. Aleshores n'ha refet la història a la seva manera, i ha cercat al crim el més humà dels motius.

La comicitat, però, li prové, sobretot, d'actualitzar, en certa manera, els personatges. De vegades desorbitat i funambulesc, esdevé, no obstant

això, sempre encertat en el paral·lel, i posa de relleu, més encara que la perennitat del que hi ha com a valors humans i literaris en els llibres sagrats, el que hi ha de perenne i d'immutable en la natura de l'home. Altrament, el conte té una moral ben volteriana. Entre plagasitats formulades amb una serietat britànica i observacions incisives, ens adverteix que el món, ja des dels inicis de la creació, necessitava un endreç general. Hi apuntaven ja tots els símptomes dels mals que avui ens aclaparen. En suma, doncs, *Allò que tal vegada s'esdevingué* és un conte o farsa carregat d'intenció, molt agut, intel·ligent i divertit.

D. G. [Domènec Guansé], «El teatre. Bibliografia teatral. *Allò que tal vegada s'esdevingué*, de Joan Oliver (Quaderns Literaris)», *La Publicitat*, 18-XII-1936, p. 3.

L'habilitat i el talent de Joan Oliver com a autor teatral, que adés s'havia manifestat esplendorosament amb *Cataclisme*, s'ha afermat amb el drama *Allò que tal vegada s'esdevingué*, que acaba de donar al públic Quaderns Literaris.

Cataclisme és una obra d'una bella crueltat, desimbolta i gairebé cínica, que polvoritza el seu protagonista, l'home dèspota que se sent l'amo i vol imposar la seva voluntat sense que se li discuteixi; és el tipus característic de burgès pervingut que no té escrúpols, ja que és un perfecte amoral. Home amb dues dones, creu tenir un fill de cada una d'elles i resulta que cap d'ambdós fills no són seus. Això permet a l'autor desenvolupar l'obra portant-nos de sorpresa en sorpresa. La traça d'Oliver es manifesta en l'argument, en l'humor profund i un poc gras, en la intensitat de la sàtira i en el descabdellament de l'acció, la qual cosa fa que *Cataclisme* sigui una obra d'una teatralitat acusada i intensa.

Allò que tal vegada s'esdevingué no posseeix en el mateix grau la teatralitat. És natural. Aquesta vegada, Oliver ens dóna una obra més pròpia per a ésser llegida que per a ésser representada. El tema i la manera de tractar-lo s'escapen una mica del marc concret de l'escena. És una peça més profunda, en la qual defineix, a través de les figures mitològiques d'Adam, Eva, Caín, Abel, Nara i un Querub, uns tipus psicològics universals que són de l'ahir més remot i d'avui. Els personatges d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* concentren uns subjectes que, per dir-ho així, representen l'eterna pugna humana. L'obra, si bé no persegueix, com he

dit, una teatralitat, té sempre un dramatisme —l'element essencialment teatral— agut, arravatador, intel·ligent, reeixit. Precisament per això Joan Oliver, que en aquest drama s'interessa abans que tot pel desenvolupament dels tipus, resultant el joc escènic un mitjà d'expressió, ha escollit la forma teatralitzada, per tal que el dramatisme es destaqui de manera indubtable. I tan destacat hi és, que *Allò que tal vegada s'esdevingué* pot resistir amb evident èxit la prova de l'escena: ningú no podria dir que hi manca teatralitat.

Oliver és un humorista de bona llei. Sap manejar amb destresa l'arma de l'humor, eficacíssima quan s'usa amb encert i d'efectes nuls i àdhuc contraris quan s'empra matusserament. En aquesta seva darrera peça, Joan Oliver juga, com un habilíssim joglar, amb el dramatisme i l'humor per a definir els tipus gens superficials que encarnen els seus personatges. El resultat és excel·lent. Del malabarisme altament artístic en surt una aparent lleugeresa, divertida i amena, en el desenvolupament del tema i, per altra banda, una revaloració dels tipus destacats.

Adam, Eva, Caín, Abel, Nara, el Querub, el Diable i el mateix Jahvè, del qual només se sent la veu, tractats de tu a tu, com si fossin companys habituals de la nostra vida, resulten uns éssers que, enmig d'un solemne avorriment, estan jugant una acció entre faceciosa i punyent. Aquesta despreocupació, aquesta intranscendència volguda, aquest humor constant —alat i desbocat segons convé—, aquest destacament dramàtic dels passatges, aquesta actualització dels fets bíblics, aquest treure importància a les coses, però, li permet oferir-nos amb tota la seva intensitat, sense rebuscaments i amb precisió, l'enorme rebel·lia de Caín, el menfotisme d'home que no està per brocs i que no vol maldecaps d'Adam, la coqueta frivolitat de Nara, el conformisme d'ase dels cops d'Eva, la inutilitat de nen mimat d'Abel i l'equilibrisme del qui no hi veu ben clar i per comoditat i egoisme no vol profunditzar del Querub.

Obra flexible, *Allò que tal vegada s'esdevingué* no té alts ni baixos. Tota ella es desenvolupa d'una manera normal, plana, i les qualitats es destaquen per elles soles. El llenguatge s'adiu perfectament amb totes les restants condicions del drama. Ben escrita, literàriament cultiva, l'obra no conté res de matusseria casolana, com ocorre en alguns moments, especialment en el segon acte, en *Cataclisme* —i consti que no vull dir amb això que només el llenguatge elevat és literari, que el parlar absolutament popular o el familiar poden tenir també la més perfecta poesia.

J. Roure-Torent, «Teatre imprès. *Allò que tal vegada s'esdevingué*», *Mirador* 405, 29-I-1937, p. 8.

Joan Oliver: *Allò que tal vegada s'esdevingué*, drama.—Quaderns Literaris, núm. 138.—Barcelona, novembre del 1936.

Coneixia literàriament Joan Oliver pel que m'havien dit o bé pel que havia llegit als periòdics. El fet d'haver-li llegit uns contes o uns articles solts, però, no m'autoritzava per a jutjar-lo encertadament. Quan, ara fa poc, li van atorgar el Premi Folguera 1936 pels seus poemes *Bestiari*, jo —estranya coincidència— vaig trobar, després d'escorcollar una llarga estona i d'esmerçar força temps, als prestatges d'una qualsevol llibreria, el seu primer llibre, *Una tragèdia a Lil·liput*. Un llibre de contes apacibles, clars, senzills, potser finament irònics, en els quals hom veia la traça d'un gentil copsador anímic i d'un serè observador de la realitat.

No conec cap obra de les que esmenta ell a la nota autobiogràfica que encapçala el llibre, però trobe en aquest, establint-lo com a fita de comparança, una superació gran, un alliberament d'essències i un enfortiment de la personalitat de l'Oliver. Puc dir, sense témer res, que Joan Oliver és de debò un excepcional irònic i un hàbil escriptor. Ja ho era «en essència» al seu primer llibre, però ara s'ha desenvolupat fermament i el seu seny, ja palès abans, el trobem potent i brau. En *Allò que tal vegada s'esdevingué*, agafa uns ninots i els posa dintre d'un paisatge bíblic, i amb una gràcia reeixida els mou, els fa parlar, havent-los dotat abans d'un caràcter personal a cadascú, i bastix a poc a poc les escenes —els cossos— de l'alt i sòlid monument que és l'obra. Però el triomf de l'Oliver està en el fet que cada personatge, cada «ninot», és d'un ahir remot, però també d'un avui present i prenen còrpora, tanmateix, en la nostra època.

El teatre català era un teatre, els darrers anys, una mica decadent, respecte a Guimerà i l'Iglésias, i també complex; tant, que semblava un xic ensopit i «inamovible». Pel que fa al teatre social —o simplement de tendència moderna—, es presentava no res, o tan poc, que no valia la pena. I no diguem el teatre exclusivament experimental. Ni parlar-ne! Era necessari i urgent, a més del teatre d'en Sagarra i Pous i Pagès, presentar obres que desvetllaren en el públic ànsies de reivindicació o ànsies de culturalització. Aquest drama, que sols podria moure a una fonda i intensa reflexió i a un desig de cultura, no està fet ni per a la representació, ni per a l'ambient normal de l'escena catalana. És, si més no, francament irrepresentable. I és més estimable, també, com a teatre escrit.

No és un teatre, el d'aquest drama, fastigós per bé que històric. Tot i reflectint verídicament un passatge d'«Història Sagrada», és plaent, dolç, agradívol. Contribuïxen a fer-lo agradívol, a més de la mestria amb què està escrit, la forta atracció que exerceix sobre el lector la fina ironia —per què no dir-ne «oliveriana»?— que oferix, i la bellesa del diàleg que l'anima. I diguem també que no és una obra minoritària, d'aquelles que s'escriuen per a un grup reduït d'iniciats. Sense ésser una pretensiosa «obra de masses», no dubte que puga ésser compresa per tota mena de públic.

Ricard Blasco, «Entre la vida i els llibres. Joan Oliver: *Allò que tal vegada s'esdevingué*», *Nueva Cultura* 4-5, juny-juliol de 1937, p. 47.

Bibliografia

AGUSTÍ (1935): Ignasi Agustí, «Ahir, al Lyceum Club. La lectura, a càrrec del seu autor Joan Oliver, d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*», *L'Instant*, 11-IV, p. 5.

[ANÒNIM] (1938): Anònim, «Poti-poti teatral», *L'Esquella de la Torratxa* 3063, 13-V, p. 282.

ARMENGOL (1938a): Segon Apunt [Simó Armengol], «Vida teatral. *Allò que tal vegada s'esdevingué*», *La Rambla*, 6-V, p. 2.

— (1938b): Segon Apunt [Simó Armengol], «Vida teatral. Sembla que han canviat de parer», *La Rambla*, 10-V, p. 2.

BACH (1999a): Miquel Bach, «La Mirada a Sabadell. De la revolta avantguardista a la modernitat cosmopolita», *Serra d'Or* 473-474, maig-juny, p. 49-53 i 58-62.

— (1999b): Miquel Bach, «L'esperit de revolta de la "Colla de Sabadell"», *Nexus* 22, juliol, p. 2-15.

BLASCO (1937): Ricard Blasco, «Entre la vida i els llibres. Joan Oliver: *Allò que tal vegada s'esdevingué*», *Nueva Cultura* 4-5, juny-juliol, p. 47.

FOGUET (1999): Francesc Foguet, *Teatre de guerra i revolució de Joan Oliver*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes.

GIBERT (1998): Miquel M. Gibert, *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona, Institut del Teatre.

GUANSÉ (1936): Domènec Guansé, «El teatre. Bibliografia teatral. *Allò que tal vegada s'esdevingué*, de Joan Oliver (Quaderns Literaris)», *La Publicitat*, 18-XII, p. 3.

LAWRENCE (1971): Esyllt T. Lawrence, «Entorn d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*», *Serra d'Or* 137, febrer, p. 59-60.

MESALLES (1993): Helena Mesalles, *Pere Quart, «Les decapitacions». Assaig d'edició crítica. Notes de lectura*, treball de recerca dirigit pel Dr. Jordi Castellanos i Vila, Bellaterra, Departament de Filologia Catalana de la Facultat de Lletres de la UAB.

OLIVER (1936): Joan Oliver, *Allò que tal vegada s'esdevingué*, Barcelona, Edicions de la Rosa dels Vents.

— (1963): Joan Oliver, «Opinions. Joan Oliver», *Serra d'Or* 7, juliol, p. 10.

— (1965): Joan Oliver, «Tros de paper», *Serra d'Or* 12, desembre, p. 105-106.

— (1967): Joan Oliver, «Tros de paper», *Serra d'Or* 7, juliol, p. 44.

— (1969): Joan Oliver, «Tros de paper», *Serra d'Or* 120, setembre, p. 43.

— (1981): Joan Oliver, «D'una conversa amb Pere Quart», dins íd., *Poesia empírica*, Barcelona, Proa, p. 7-20.

— (1999): Joan Oliver, *Biografia de Lot*, dins íd., *Obra en prosa*, Barcelona, Proa, p. 103-134.

PUIG (2001): Carme Puig, *Les col·laboracions de Joan Oliver al «Diari de Sabadell» (1923-1928)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

PUIMEDON (2009): Pilar Puimedon, «Introducció» a Joan Oliver, *Allò que tal vegada s'esdevingué*, Barcelona, Edicions 62, p. 7-32.

RIERA (1992): Ignasi Riera, *El meu oncle Pere Quart. Materials per a un retrat*, Barcelona, Edicions La Campana.

ROURE-TORENT (1937): Josep Roure-Torent, «Teatre imprès. *Allò que tal vegada s'esdevingué*», *Mirador* 405, 29-I, p. 8.

VOLTAIRE (1967): Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, París, Garnier Frères.