

PERE VERDAGUER

DUES CONCEPCIONS DE L'ART, EXEMPLE DEL TEATRE
NORD-CATALÀ

A la Catalunya del Nord hi ha hagut, sempre que les circumstàncies ho permetien, un teatre popular. Aquest segle s'han observat en particular un cert nombre de fogars localitzats que han manifestat vitalitat duradora: el de Ceret, entorn de Pere Guisset i, més recentment, de Renat Botet, el d'Illa de Tet, amb la Llúcia Bartre, el de Millars, més limitat en el temps, circumscrit de fet a finals de la dècada dels setantes, amb Josep Tolzà i el grup de Força-ral, però amb una energia de supernova. Hi podríem afegir el de Sant Andreu, amb Francesc Mament, al mateix moment que el de Tolzà i amb el mateix caràcter efímer, i el dels germans Llong, a Sureda. Tirant més cap a les varietats, hi hauria també, a Perpinyà, el Fanal de Sant Vicenç, amb Jordi Barre i la família Bauby, que a permetre en particular una petita difusió de l'obra dramàtica de Jordi Pere Cerdà, i el grup l'Agram, esclatat entre Perpinyà, Ribesaltes i d'altres viles. Finalment, un cas significatiu, el dels *Tréteaux*, que van actuar a Perpinyà durant vint anys però amb una dominant ja del francès d'acord amb la francesització més avançada de la capital rossellonesa.

Tots ells eren indígenes, amb aficionats del país, i han anat obtenint un èxit considerable. Algun, com el de Josep Tolzà, ha donat una cinquantena de representacions l'any, la qual cosa és extraordinària si ens fixem que es tracta d'un país mínuscul i no pas d'una companyia professional. Aquest èxit és en tot cas incomparable amb el de les companyies amb cara i ulls que han anat venint de fora i utilitzant el francès. No sempre, això darrer, perquè també han vingut grups de Barcelona, i del Principat en general, en el qual cas si hi ha un problema de llengua no és pas el mateix.

Ho hem d'analitzar amb més deteniment si volem posar en evidència el que ens proposem ací: una contraposició de la cultura popular i de la cultura d'élites. El català, tot i tenir un status sociolingüístic de llengua B, mobilitza el públic popular, mentre el francès no ho fa. Bé, els anomenats «Galas Karsenty», que fan escala a Perpinyà, omplen una gran sala un vespre per una peça que tant pot ser de bule-

vard com no. Però l'omplen una vegada. D'abonats que representen la mitjana burgesia de Perpinyà i dels pobles i que van a lluir la seva «tenue de soirée». És una mena de Liceu de comarques. Hom va a veure les obres de les quals es parla a París, amb actors que sonen. Si es tracta de *Journées* de companyies experimentals i poc conegudes, la gent no es desplaça. Algun grup d'aficionats locals en francès té un públic d'intel·lectuals, ensenyants i artistes. L'únic teatre que obté una resposta popular és el de llengua catalana que es munta ací mateix.

Les companyies del Principat actuen també en català, és clar, però hi ha diversos elements que frenen la identificació del públic amb els personatges, i en particular les diferències dialectals i un cert exotisme de les temàtiques i la manera de presentar-les. Josep Sebastià Pons fa, a començaments de segle, a la «Revue Catalane», ressenyes de representacions de companyies barcelonines i nota ja que el corrent troba dificultats a establir-se. I això que, en aquell moment tothom parlava català encara a la Catalunya del Nord. Els anys setantes el Grup Rossellonès d'Estudis Catalans (G.R.E.C.) va fer un esforç per organitzar petites *Journées* de la Companya Aula de Montserrat, amb Jaume Batista, i el teatre de Cavall Fort. Movia un públic suficient mobilitzant les entitats culturals dels pobles concernits, però s'obtenia un èxit realment popular quan s'aconseguia de fer actuar en primera part un grup artístic local. Per exemple, a Millars, l'Estudiantina d'Illa de Tct.

Conscient del poder de penetració del teatre, el G.R.E.C. va imaginar aleshores un altre tipus d'ajuda, aquest cop adreçada directament a les companyies locals d'aficionats, creades entorn de persones que tenien el gust de l'escenari però que havien de descobrir l'ofici com podien. Aprofitant la bona voluntat de gent com Xavier Fàbregas, Maria Aurèlia Capmany, Pau Monteverde, Jaume Fuster, Coralina Colom, i les possibilitats de l'Institut del Teatre i de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (E.A.D.A.G.), es van organitzar una sèrie de finals de setmana d'estudi al Palau dels Congressos de Perpinyà. Hom havia pogut apreciar el treball que es realitzava a la secció corresponent de la Universitat Catalana d'Estiu, on no acudien els aficionats rossellonesos, i hom els havia preparat un sistema més còmode (a Perpinyà) i fora del temps sagrat de les vacances. L'èxit d'aquests caps de setmana va ser també molt relatiu, en el sentit que si hi assistia un públic no era pas el que hom hauria esperat: el dels grups d'aficionats.

Nosaltres interpretem aquesta dificultat de comunicació — podríem gairebé dir aquest refús de comunicació — entre els grups d'aficionats catalans locals i l'altra gent de teatre (francesa de París o de Perpinyà, o barcelonina) com una consciència de pertànyer a dos mons diferents: el propi, d'un teatre íntim i d'estar per casa, i el dels al-

tres, forasters de llengua o de territori. Això de forasters de llengua és tant més curiós que, avui per avui, actors i públic saben i practiquen més el francès que el català. Però no hi fa res: hom havia bastit, amb el teatre, un clos a la llengua pairal i hom el defensava. La mateixa voluntat de protecció privava els aficionats, coneixedors en el fons de les seves febleses, d'aprofitar els ensenyaments dels professionals de l'Institut del Teatre i de l'E.A.D.A.G.. Una bella il·lustració, en el domini del teatre, d'actituds sociolingüístiques i psicolingüístiques derivades de l'estatut de llengua B que té el català a la Catalunya del Nord.

Una anècdota ens sembla significativa. Un vespre, ara fa set o vuit anys, vam anar a Morellàs on el grup Fontfreda de Ceret donava una peça dirigida per Renat Botet. Com de costum, sala plena i molt de caliu.

Famílies enteres, amb les criatures. A un moment donat, sense que vingués gaire a to amb l'escena, un dels personatges va i desplega un tovalló que estava utilitzant per sopar, i resulta que el dit tovalló és una bandera catalana! Els aplaudiments de la sala van ser tals, que vam quedar parats. Hi havia entre el públic, al nostre costat, un xicot de Barcelona que va trobar completament desplaçats el gest de l'actor i la reacció del la gent, ho va qualificar molt pejorativament, i fins en va concloure que la catalanitat del país estava mal parada si havia de sortir tan de trascantó. El fet, a nosaltres, ens confirmava que la comunicació entre els catalans tan difícil era en el sentit nord-sud com en el sentit sud-nord. I que el sentiment català, acorralat però bastant més fort del que se sol imaginar, es manifesta, quan no pot resistir més, de forma si cal intempestiva.

Al curs de l'estiu 1989 vam poder verificar també el fet dues vegades més. La primera era al curs de la «Feria», de Millars, en el marc de la qual Jordi Barre va donar un recital molt aplaudit. I una de les cançons que més entusiasme aixecaven en el públic i en particular entre el jovent és la que diu: «Els hi fotrem, els hi fotrem, una fart de jacos. Els hi farem, els hi farem, rosegar les mastegueres». Evoca un ambient de partit de rugbi, altre lloc on s'ha refugiat una catalanitat foragitada de tot arreu, però el text resta en una ambigüitat més general. De manera que hom percep que darrera l'adversari esportiu a qui es promet una bona surra hom apunta un enemic veritable. Enemic de l'ètnia catalana, és a dir francès? Els mateixos que aplaudeixen tan enèrgicament aquestes paraules haurien estat sens dubte incapaços d'explicar per què ho feien, i si s'haguessin lliurat a una introspecció un poc seriosa potser haurien estat sorpresos del que haurien descobert. El mateix va passar el mes següent amb la sèrie de representacions d'«Els Angelets de la terra», evocació de la guerra de la sal que va

aixecar la població del Vallespir i del Conflent contra l'administració francesa després de l'annexió del país el 1659. A totes les representacions, amb mil persones com a mínim, es va refusar gent, i al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà, on caben dues mil cinc-cents persones, no hi va pas poder entrar tampoc tothom.

Fa costat a aquestes observacions un fet que ens va contar Carles Grandó. Quan es va declarar la república, el 14 d'abril, l'home va escriure una poesia abrindada que ho celebrava, on repetia diverses vegades: «Visca la Catalunya lliure!» L'obra fou publicada en el recull «Fa sol i plou» l'any següent. El prefecte dels Pirineus Orientals, una de les missions del qual era de vigilar que el catalanisme local no s'esgarriés gaire lluny del folklore, va convocar l'autor que, evidentment, el va tranquil·litzar. Quan ens ho explicava, Grandó feia encara una cara tota estranyada que hom hagués pogut relacionar l'entusiasme del poeta amb algun projecte polític precís.

El comportament dels rossellonesos en matèria de teatre és instructiu a nivell de lluita per la supervivència d'una llengua i d'una cultura, és clar, però també ens pot servir de base per una reflexió sobre una relació més general, que és la de la cultura d'élites i de la cultura popular. És notable que els dos aspectes convergeixin en aquest cas. Així explicariem nosaltres l'actitud fredeluca i gelosa del rossellonès de cara al teatre barceloní, el qual és rebut amb una indubtable reticència degut a diferències dialectals, en part, molt sensibles com tothom sap, i tant més sensibles que hom s'adreça a un públic amb menys formació filològica. Degut, però, també al fet que les companyies del Principat, més formades i més exigents, apareixen a més a més com una altra forma del teatre culte, d'élites com dièim més amunt.

El teatre ofereix un exemple més demostratiu que d'altres manifestacions culturals perquè és un art col·lectiu i antiquíssim entre els que utilitzen la llengua com a mitjà. Les condicions socio-culturals i econòmiques actuals en fan un espectacle massa car per ésser a l'abast de la població majoritària, la qual calcula i troba en el cinema i la televisió substituïts incomparablement més avantatjosos. Però resta d'accés fàcil, en particular perquè tothom ha practicat d'infant i abundantment el joc de la representació de manera espontània. La sala no necessita preparació per a rebre la figuració, i el gènere no requereix dels actors aficionats mitjans materials desproporcionats, sinó simplement bona voluntat i temps. Un temps que hom dóna generosament, sobretot perquè hom es guanya la vida per una altra banda. Curiosament un mitjà d'expressió que ha esdevingut prohibitiu pels professionals que n'han de viure a causa de la concurrència de substituïts industrials (els

films), resta a l'abast del poble que no l'enfoca d'un punt de vista econòmic, de producció, sinó com a lleure. Aquesta característica explica que el teatre hagi conegut un desenvolupament relatiu considerable a Catalunya sota les prohibicions franquistes, i gens negligible al Rosselló amb d'altres condicions. Però evidentment gràcies a les companyies d'aficionats o a persones que s'ho prenen com un terreny de reconquesta de la catalanitat, és a dir amb bones dosis de militantisme. En aquest sentit la normalització, que implica la professionalització, significa també el passatge a un art d'élites, simplement a causa del preu d'entrada. I aleshores, en aquest gènere, es precisa la dialèctica cultura popular/cultura d'élites.

La nostra teoria és que la cultura d'élites no és pas una simple distorsió de l'altra, sinó una veritable espoliació. Espoliació acceptada i més intuïda que compresa per la massa, però ni més ni menys que les altres espoliacions, començant per l'economia, lligada a l'organització del treball i a l'explotació del medi ambient. Que el lector no s'alarmi: no ens traurem pas una nova teoria marxista de la màniga, pels temps que corren. Però és difícil de contestar que el sistema liberal de producció suposa una espoliació de part dels resultats del treball, que les lluites socials i sindicals procuren de reduir. Per altra banda cal reconèixer que no es veu gaire clar per ara que hi hagi d'altres sistemes que evitin aquesta espoliació i que funcionin. De fet no és el problema que ens interessa ací. El que passa és que en matèria de cultura els mecanismes són comparables.

Una altra imatge il·lustrativa del fenomen la tenim en l'esport. Un concepte educatiu de l'esport seria el desenvolupament harmoniós i higiènic del cos humà i de les seves capacitats, sense altra finalitat que una plenitud de vida. Però a aquest exercici se s'afegeix inevitablement en la col·lectivitat l'emulació: hom compara les *performances* respectives. A partir d'aquí surten els Jocs Olímpics, és a dir les competicions en general. El primer pas cap a l'espoliació és molt anodí: quan en un grup de persones que es mesuren de dues en dues hi ha una parella que ho fa especialment bé, les altres es paren i es transformen en espectadors. De la pràctica de l'esport hom ha passat a l'espectacle de l'esport, que és tota una altra cosa. Hom sorprendria sens dubte molts *supporters* de futbol, de rugbi o del que sigui si hom els expliqués que sofreixen una alienació, per més que sigui voluntària i fins entusiàstica. L'estructura de la societat mateixa fa que hom es fiqui fatalment en aquesta rodera. Hi ha per una banda la necessària divisió de treball, és a dir la constitució d'habilitats específiques per a cada sector de la població. L'esport acaba professionalitzant-se, i la seva justificació, que permet d'assimilar-lo a un treball, és l'espectacle, el

partit, el matx. Si hom hi afegeix el principi darwinianà de la lluita per la vida, els partits o les competicions serviran per a reproduir en cada esport una estructura piramidal semblant a les altres estructures socials, és a dir de poder, de riquesa, etc. Hom parla del primer mundial en matèria de tennis, del segon, etc. I hom parla de campions i de campionats.

Com més amunt de la piràmide es puja, més actua un efecte que anomenarem de lupa i que consisteix a augmentar les diferències entre els esportius dits d'alt nivell. Entre el guanyador de la medalla d'or dels cent metres i els seus rivals immediats el cronometre només revela ínfimes fraccions de segon, però són suficients perquè uns pugin al podi i mereixin els honors de les televisions mundials mentre els altres resten a l'ombra i a l'anonimat. Aleshores la temptació és forta, per guanyar aquestes fraccions de segon, de practicar el dopatge. De manera que ens trobem a l'antípode de l'actitud inicial que havia fet néixer l'esport. On és el desig de salut i de desenvolupament personal?

Passa també una cosa semblant pel que fa a la cultura. La pràctica del dibuix, de la pintura, de la dansa o del teatre és espontània en els individus. És un exercici tan natural, gairebé, com el de respirar. Respon a la necessitat de desenvolupar les capacitats — les habilitats — intel·lectuals com l'esport concerneix en principi les capacitats físiques. L'assimilació dels dos dominis és tan evident que al sistema educatiu hom sol parlar no d'esport sinó de cultura física. Doncs, excepte a l'escola maternal, les disciplines artístiques són sistemàticament sacrificades. Per raons de prioritats de formació dels alumnes als oficis del gran circuit econòmic. Són al programa de l'escola primària el dibuix i el cant, però com que a l'hora del balanç compten essencialment els resultats en francès (parlem de França, naturalment) i en matemàtiques hom entén que els mestres, a l'hora de la veritat, es preocupin sobretot d'aquestes disciplines útils. A les classes secundàries la carència de professors artístics especialitzats (i de cultura física) ha esdevingut tradicional. L'administració, que sempre corre darrera els menesters, dedica evidentment els seus esforços més aviat als ensenyaments que condueixen al panem lucrando que a les matèries d'ornament. Per altra banda no s'han vist mai uns pares que s'angoixin perquè el seu fill o la seva filla no sap dibuixar! El desenvolupament personal d'unes habilitats artístiques passa després de la necessitat de guanyar-se la vida, és a dir que, comptat i debatut, hom el pren en consideració només durant els anys lúdics de l'escola maternal.

El resultat d'això en les societats polaritzades vers la producció és que el món de l'art és globalment marginat. En cosa de pintura i a nivell de la gent afortunada trobarem els mecenes (excepcionals) els di-

letants (amb una connotació pejorativa) amb capacitat d'adquirir quadres, els col·leccionistes, i els especuladors, que fan negoci sobre l'objecte. Pel que fa als creadors, hi ha els qui es guanyen la vida, o procuren de guanyar-se-la sense aconseguir-ho, i els aficionats, que qualificaríem de militants en el sentit que serà per ells una actitud fomentada per la fe i que no produeix beneficis. Són persones que han resistit la pressió social dissuasiva gràcies al fet que, per raons personals, senten amb més força que d'altres la necessitat d'aquest llenguatge per expressar-se i hi han dedicat esforços — sovint mal vistos i fins i tot criticats pels seus familiars — diners i bona part de llurs lleures. El mateix podríem dir de la música, de la dansa o del teatre.

D'aquesta situació social se'n deriva la professionalització. La professionalització s'inicia naturalment en els oficis artesanals que integren la creació artística en el producte utilitari: terrisseria, treball del ferro i dels metalls, o del cuir, abans de la industrialització, pintura i decoració d'edificis i d'habitatges... La necessitat d'una llarga pràctica per tal d'arribar a un cert grau d'excel·lència imposa la dedicació completa, la professionalització a les altres activitats artístiques que no desemboquen en la fabricació de productes utilitaris (quadres, escultures) o que produeixen espectacles, recitals, concerts. I tot això ens semblaria boníssim si no es produís la perversió consumista, que és que el públic majoritari satisfà completament els seus afanys artístics admirant el talent dels especialistes. Quan la visió d'un partit de futbol o d'una competició atlètica dona als espectadors ganes de córrer, de moure's, d'imitar els esportius, molt bé. Però resulta que l'habilitat dels futbolistes o les *performances* dels atletes descoratgen per endavant els aficionats potencials, i la visió del partit o de la competició substitueix la pràctica personal. En això consisteix l'alienació.

El procés de concentració — d'espoliació — realitza un salt quantitatiu/qualitatiu amb la industrialització de l'espectacle (el show business) i la transformació de l'espectacle en article mitjançant les tècniques de gravació. El cinema agreuja la situació del teatre professional, en el sentit que el nombre d'actors necessaris es redueix considerablement, i el disc, compacte o no, redueix el nombre de cantants o d'intèrprets que altrament haurien de pujar a l'escenari. Ja no cal orquestres a les discoteques. Un nombre d'artistes reduït solament podrà ser de moda, de la mateixa manera que hi ha un nombre reduït de models de cotxe. I aleshores, també perquè estem fets a les estructures piramidals, es manifestarà l'efecte de lupa que accentuarà diferències de qualitat mínimes. De les desenes de milers de discos que es graven cada any a l'Hexàgon francès, només unes quantes dotzenes tindran una impressionant difusió i ocuparan el lloc que en d'altres contextos hau-

ria correspost a centenars d'altres discos dignes d'atenció i d'apreciació. Aleshores no solament la qualitat del disc —o del cassette— i l'omnipresència dels aparells que els mouen, la companyia de la ràdio amb piles i de la televisió, fan que les persones ja no cantin, sinó que el nombre de professionals que exerceixen és extremament reduït. De manera que la confiscació que actua sobre la massa de la població, dissol també considerablement el cos de professionals que requeriria una societat en la qual el procés de concentració industrial no hauria arribat tan lluny com en la nostra.

Compte: no rebutgem la professionalitat, que sola permet d'assolir l'excel·lència. Rebutjaríem en tot cas una certa exacerbació de la professionalitat que té tant a veure amb el show business com amb l'art. I rebutjaríem la professionalitat en la mesura en què s'apodera de la pràctica de l'art, en què esterilitza aquesta pràctica a nivell majoritari. La perfecció i la sofisticació d'una cançó no han de privar la gent de cantar, sinó que pot furnir exemples a imitar. La representació genial d'una obra de teatre ha d'alliçonar els grups d'aficionats, i no pas induir-los a pensar que val més que pleguin. Veure moltes obres dramàtiques a la televisió satura malauradament la necessitat natural de cadascú de sortir per unes hores del seu personatge per col·locarse al lloc d'un altre, la qual cosa l'induiria a la comprensió i a la indispensable tolerància.

Aquesta hipertrofia professional-industrial afecta tota l'activitat i tendeix a fer consumidors i a reduir el nombre de creadors. Sabem de pagesos que abans tenien un hort per a produir les hortalisses de la casa que avui troben més còmode de lliurar-se a la monocultura, que dóna més rendiment, i comprar després a la botiga una mata d'api o uns pebrots. Indubtablement plantar un petit surc de cols, un altre de col-i-flors, un altre d'all, un altre de cebes, un parell de surcs de pèsols i un parell més de mongetes, requereix moltes estones que, del punt de vista del treball, tenen un minse rendiment, insignificant si es compara amb el que fa un tractor en un gran camp. Però augmenta la distància entre el producte i el productor, i desapareix una agricultura artesanal més a l'escala de l'home i més en acord amb la primitiva autarquia.

Passa quelcom de semblant amb els mitjans de comunicació de massa, que fan que cada individu rebi una quantitat impressionant de missatges cada dia però que comuniqui poc. És evident, per exemple, que el disc, la ràdio i la televisió desequilibren el sistema de la comunicació natural, en la qual hi ha un joc alternatiu entre interlocutors que es reparteixen el temps d'emissió de mots i de frases que hom vol dir i el temps d'audició d'allò que l'altre ens vol dir. L'home ha esde-

vingut un consumidor de paraules, de discursos.

La qüestió de base, que hom no sol plantejar, és de fet la següent: quines són la funció i la finalitat de l'art? Té per objectiu crear, en els diversos dominis, un cert nombre, limitat, d'obres mestres destinades a caracteritzar els diversos moments de la història de la humanitat, i a justificar-los? Ha aparegut amb la finalitat de dreçar un catàleg de models a imitar per uns pocs i a venerar per la multitud, d'editar luxosos llibres amb il·lustracions a tot color? La seva funció, és la de reunir una mena de museu imaginari, o la de crear tresors que alguns privilegiats amagaran prudentment en les cambres fortes?

O, al contrari, es tracta d'una activitat natural en l'home que ha sortit de la natura i l'animalitat i arribat a la cultura, una activitat indispensable pel desenvolupament d'aquesta mateixa cultura (també a nivell individual, és clar) que prepara fins i tot a la coneixença científica? Nosaltres optarem sense hesitar per la segona concepció.

Que implica que l'art és tant un mitjà com una finalitat, és a dir que es justifica tant per l'esforç, el treball educatiu, formatiu, que suposa, com per l'obra mestra que pot constituir-ne, en certs casos, el resultat. L'art és plenament present i viu en una classe de l'escola primària que dibuixa, canta o dansa, i també en el grup d'aficionats. El teatre és present i viu quan uns amateurs es reuneixen al vespre per provar de posar en escena una obra, petita o gran, treta d'un clàssic o modestament escrita per una comparsa. Fins i tot si les repeticions no desemboquen en cap representació pública. I també si hi ha representacions públiques molt deficitàries qualitativament. I si una persona té l'hobby de pintar i ho fa molt mal, sense esperança de vendre mai un sol quadre, cal no descoratjar-la, perquè aquesta activitat és almenys benèfica per a una persona: aquella. I no és possible de considerar que, així i tot, es mogui fora de l'àmbit de l'art, un art que per la circumstància hom qualificaria de veritable.

Dit d'una altra manera, l'art és tant una actitud i una activitat com una habilitat i un producte presentable a un públic ampli. L'art és un dret de tot ésser humà en la mateixa mesura en què tot ésser humà té dret a la coneixença científica. La vida en societat no té pas per fi darer la producció i el consum, sinó un desenvolupament òptim dels individus que la componen. Aquest és el contracte social fonamental. I no hi ha pas desenvolupament ple si hom fa una creu sobre l'art. No basta a aquest desenvolupament el fet de dur una escola al museu o al teatre a veure una peça interpretada per la millor companyia del país. A això també hi té dret, la gent, és clar. Però això no substitueix una pràctica artística personal independent dels resultats que pugui produir. No tots els qui estudien física esdevenen després enginyers ni

tots els que estudien idiomes intèrprets. I cal malfiar-se d'una possible manipulació de l'obra mestra, que correspondria a escollir-la i a presentar-la per poder dir a la massa: «Ho veieu que això no és pas per a vosaltres?» Una certa pintura moderna abstracta mesura en efecte la distància que hi ha entre un públic alienat i els happy fiew que tenen entrada en el món reservat de l'art. Quan hi ha incomunicació entre la massa i una forma d'art pot ésser a causa de l'art, pot ésser a causa de les estructures socials que provoquen l'hiat; no pot ésser mai a causa de la massa, per una inaptesa congènita de la massa del públic.

L'art que seria per natura reservat a una élite no existeix; l'acolliment que pot tenir una obra d'art de part d'un públic depèn de l'especial sensibilitat dels individus que el componen, i no pas de llur categoria social.

Que quedi clar que quan parlem de majories i de massa no entenem de cap manera una classe social determinada, per exemple els treballadors o els més depauperats. El públic majoritari és format de totes les classes socials, si les anomenades élites, més aviat reduïdes, es recluten de preferència en les classes afavorides o una població pintorescament auto marginada. Perquè en matèria d'art i de cultura, si bé les classes benestants soles disposen dels mitjans d'apropiar-se els productes cotitzats, aquestes tampoc no són a l'abric de la despossecció artística a nivell intel·lectual i personal, despossecció consecutiva a una estructura de la societat massa homogènia i dominada per la lluita per la vida, la qual enterboleix dominis que, sens dubte, se'n podrien independitzar.

Els estudiosos i la història solen reduir l'art a les obres mestres de cada època i ignoren la dimensió sociològica, o sòcio-cultural si hom vol. És una concepció elitista, que s'explica per la necessitat de no allargar-se massa i per la de fornir models irreprotxables a l'aprenentatge escolar. Hom es condemna així a no comprendre el cos que ha produït aquestes obres mestres però que ha produït també un gran nombre d'altres obres sense les quals el més probable és que les dites obres mestres no haguessin sortit mai a llum. Aquestes obres menors que la història desconeix van mobilitzar al seu temps creadors i públic, en general un públic incomparablement més nombrós que el de les obres mestres. Dit d'una altra manera, l'art va viure, en aquella època, sobretot mitjançant una producció que restarà dins l'ombra. El perill, evidentment, és que l'art retingut sigui l'art oficial, i que hom ignori un art subterrani, underground com se sol dir avui, d'una significació oposada.

I què passa per exemple a nivell de teatre rossellonès? Que, com que el país és petit i la moda no afavoreix el català, no surtin en un

moment determinat obres d'aquelles que sobreviuran als segles, i que hom ignorarà i menysprearà una producció de qualitat intrínseca potser més discutible però en la qual una població numèricament important s'ha identificat plenament. La qual cosa vol dir, no hi ha dubte, que aquestes peces eren les que corresponien a la situació històrica del país.

Si la cultura no es pot deslligar de la història, vet aquí doncs indiscutiblement productes culturals, dignes d'estudi i de consideració. Les reaccions d'autodefensa del públic rossellonès contra el teatre francès d'una banda, contra el teatre de Barcelona de l'altra, tradueixen un instint de conservació ben sa, per bé que un poc simplista. Responen a la incomprensió per la incomprensió, al refús pel refús. Prat de la Riba observava que en l'hivern de Catalunya — la decadència — la llengua va ser servada pel poble. Afegirem que el poble va servir la cultura també.

Sabem com al segle XVI, a manca d'una poesia culta, el poble anònim va compondre desenes de milers de goigs, de corrandes, etc. Josep Sebastià Pons ha subratllat la importància del teatre popular al Rosselló durant els segles XVII i XVIII, en què l'annexió per França accentuava les malifetes de la decadència. Al moment en què la pressió assimiladora del francès, a mitjan segle XX, havia esdevingut irresistible, el teatre rossellonès ha aixecat sempre el cap, i això gràcies al públic que responia.

En el nostre país, mancat gairebé sempre d'autogovern, més encara pel que fa a la Catalunya del Nord, la decadència és en realitat endèmica; els Països Catalans constitueixen així mateix un objecte d'estudi excepcional pel que es refereix als dos conceptes de cultura. L'estructuració piramidal no hi ha pogut ser completa, sinó que s'ha hagut d'acontentar en general de subestructures que la riquesa de la burgesia sostenia i que coexistien amb estructures estatals més completament protegides. Va ser el cas de la tan lloada Renaixença vuitcentista. El moment paradigmàtic resta, però, la literatura dels segles XVI a XVIII.

Si aquesta és la perspectiva, no cal dir que l'estructuració que dona a la cultura l'existència d'un estat és absolutament necessària, a despit de totes les pegues i de tots els excessos assenyalats. La qualitat professional només es pot obtenir si la col·lectivitat indueix professionals, que són els mestres naturals pels aficionats, i per tothom en general. La cultura, que és d'ençà de sempre una manifestació de la societat, no pot de cap manera desenvolupar-se com li correspon en una societat moderna si aquesta societat no la reconeix i no la sosté. I aquesta ha estat malauradament la situació habitual de la cultura cata-

lana en la mesura en què reposava sobre la maltractada llengua. Ara bé, això no implica que l'actitud que adopten les societats occidentals modernes en matèria de cultura sigui tampoc un ideal. Al contrari, la cultura hi travessa una crisi paral·lela a la de la producció en general, crisi de la qual en són bons exponents els problemes de l'ensenyament.

Acabarem remarcant que el problema de les dues facetes de l'art, l'elitista i la socio-cultural, tenen una traducció política. Una actitud dretana (que, en els nostres temps confusionaris, tant pot ser de l'esquerra com de la dreta), afavorirà les creacions de prestigi: belles edicions de llibres, belles exposicions, pocs espectacles però costosos i lluits, ajudes fortes a unes quantes creacions, etc. Una actitud esquerrana (que, recíprocament, tant pot ser d'institucions de dreta com d'esquerra) es preocuparà de fomentar les activitats artístiques pels barris, ajudarà les associacions i els grups que fan coses, crearà cases de la cultura, etc. La primera és més temptadora per tota mena de polítics, que poden utilitzar les realitzacions vistoses, de les quals la premsa es fa ressó, com a mitjà de promoció personal. I no es trobarà estrany, ni entre la massa de la gent, ja que la idea elitista de l'art és àmpliament dominant d'ençà de sempre. La segona, però, ofereix les bases a una reapropiació de l'art per la majoria, que el recuperarà com a mitjà de desenvolupament personal i com a mitjà d'expressió, vivint l'art per dins; i aleshores, quan li arribaran les excel·lències dels professionals, per exemple representacions impecables, no les rebrà com a realitzacions altives i estranyes que condescendeixen a venir a mostrar al vulgus pecum el que és el veritable art, allò de margaritas ad porcos, sinó com a gentil demostració d'unes persones que, com a professionals que són, és lògic que afinin més.

Pere Verdaguer

Universitat de Perpinyà