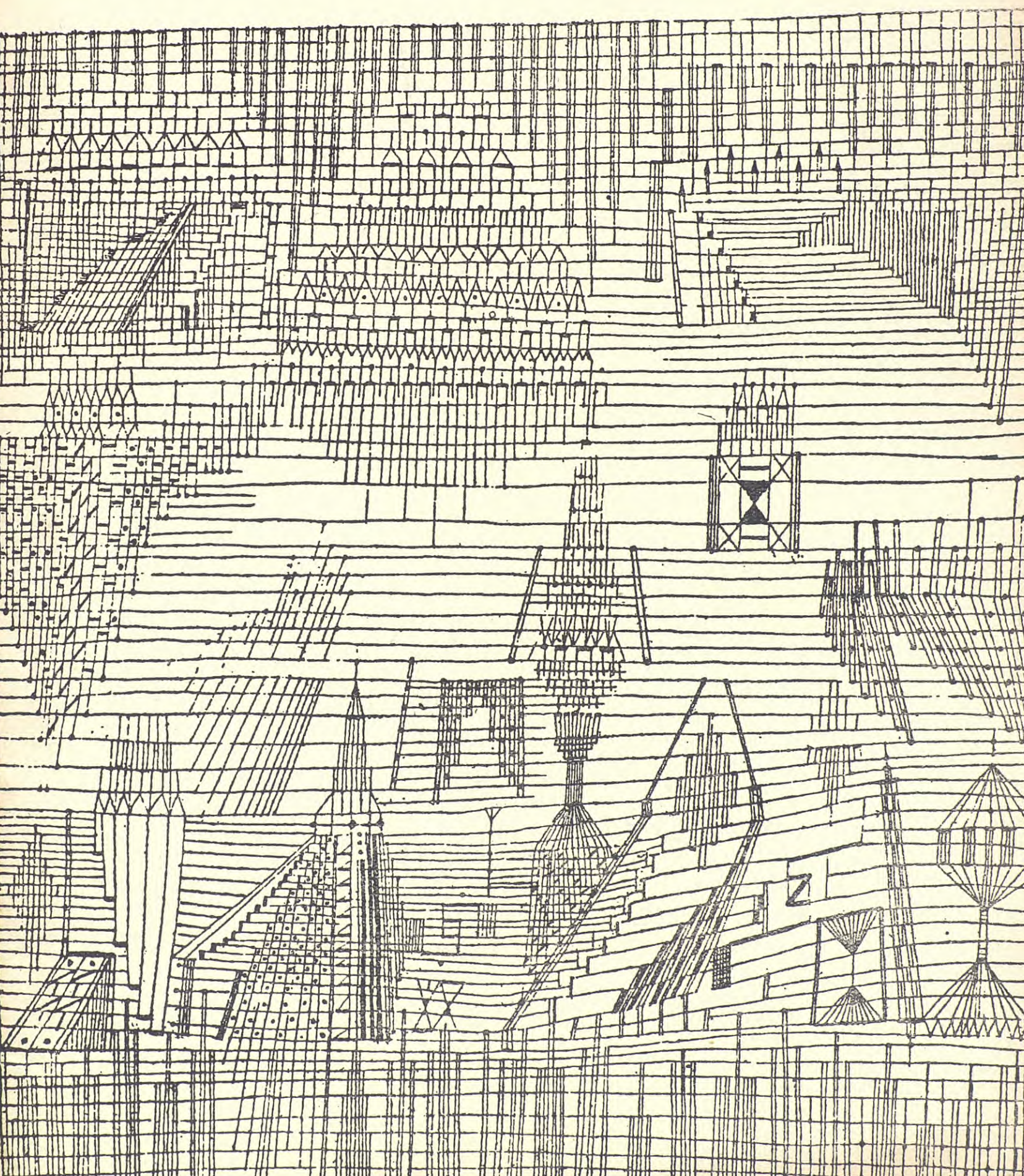


IN^QUIETUD

ARTÍSTICA



HAUGROQUINA
Floid
cuidará de sus cabellos

**LOCIÓN CAPILAR
PERFUME SEÑORIAL**

Sabe Vd. que un peinado perfecto se obtiene solamente si su cabello está sano?

Sabe Vd. también que para poseer el cabello sano es necesario que la cabeza esté exenta de impurezas y de caspa?

Cuide, pues, su cabello en seguida. Cómo? Empleando regularmente la HAUGROQUINA* FLOID, el más moderno y el más "verdadero" de todos los tónicos para el cabello.

DEJE VD. QUE LA HAUGROQUINA FLOID LE quite LA CASPA ANTES QUE LA CASPA LE quite EL CABELLO.

*Contiene HAUGROL vitaminado, medicamento dermatológico registrado con el n.º 18481 en la Dirección Gral. de Sanidad española, activante de la regeneración y crecimiento del cabello.

Puede Vd. escoger entre cinco tamaños de frascos diferentes



En España: HAUGRON CIENTIFICAL, S. A. - Barcelona

Introducció a BRECHT

L'AUTOR:

Bertolt Brecht neix a Augsburg a l'any 1898. Cursa estudis de medicina. Fa d'infermer a la Guerra del 14. Compon poemes (La lle-
«Tambors en la nit». Col·labora amb Piscator. L'any 30 estrena «L'òpera de tres rals». Fuig de Hitler a Dinamarca, Suècia, França, Anglaterra i resta a Califòrnia. Estrena amb Charles Laughton el «Galileo Galilei». L'any 1948 torna a la República Democràtica Alemanya. Funda amb la seva dona, l'actriu Helene Weigel, el «Berliner Ensemble». Munta i dirigeix les seves obres. Mor l'any 1956.

OBRES:

EXPRESSIONISTES

Baal (Biografia Dramàtica. 1919.

Tambors en la nit. (Premi Kleist) 1920.

En la Jungla de les Ciutats. 1921.

ÈPIQUES

Home per Home. 1925.

Mahagonny. Òpera amb música de Kurt Weil. 1927.

L'Òpera de tres rals, Òpera amb música de Kurt Weil. 1928.

PECES DIDACTIQUES

Vol de Lindberg. Moltes versions.



Aquell que diu si, aquell que diu no, inspirat en un NO japonés.
La decisió. 1930.
L'excepció i la regla. 1930.

PERSONATGES VIUS

La mare. Inspirada en la novel·la de Gorki. 1931.
Santa Joana dels escorxadors. 1930.

OBRES ANTI-HITLERIANES

Testes romes, testes punxegudes. Paràbola. 1933.
Terror i misèria del Tercer Reich. (24 escenes de la vida hitleriana). 1934.
L'irresistible ascensió d'Artur Ui. 1941.
Els fusells de la mare Carrar. 1936-37.
Les visions de Simone Marchand. 1940.

OBRES DE MADURESA

La mare Coratge i els seus fills. (Crònica de la guerra dels Trenta Anys). 1937-38.
La Condemna de Lúcul. 1938.
Galileo Galilei. 1938.
La bona persona de Sezuan. (Moralitat) 1939.
El cercle de guix caucasià (Inspirada en la Peça de Li-Hsing-Tao) 1945.
Puntilla i el seu criat Mutti. (d'un conte finlandès).
Els jorns de la Comuna de París. 1950.

OBRES LÍRIQUES

La llegenda del soldat mort.
Sermons domèstics.
Cançons de breçol.

TEORIA TEATRAL

Petit Organom per el teatre. 1948.
Observacions sobre el teatre xinès.
Als comedians danesos.
Per un teatre èpic.

La dialèctica en el teatre.
Sobre teatre experimental.

PROBLEMÀTICA:

L'espectacle de la guerra del 14, posant de manifest les mentides constitucionals, l'autèntica estructura de la societat: l'explotació de l'home per l'home, i el descobriment del mòvil real: l'econòmic, el marquen per sempre, al llarg de tota la seva obra, amb un prisme ètic. La problemàtica de tota la seva obra serà ètica. Però com diu Piscator: «L'important no és pas l'home en les relacions amb si mateix, sinó amb la societat, amb els altres» Així la seva ètica no serà una ètica intimista, ni transcendent, sinó una moral humana, d'un home amb l'altre. L'home bo innat, naturalment és fet malbé per la societat, que el diferencia fent-lo: víctima o botxí, explotador o explotat, soldat o marxant. Si la societat l'enlaira, per mantenir el seu lloc ha de fer mal, ha d'oprimir, ha de robar, ha de matar. I si la societat l'enfonsa en la pobresa, en la misèria o en la injustícia, ha de cridar, odiar, cremar i fins matar, perquè té la veritat. Però si bé és «espantós el matar» cal tenir en compte que «tan sols amb la violència canviarà aquest món moribund» i que «encara no és permès el no saber matar». Cal demanar tan sols, a l'avenir, un record indulgent pels que viuen en un món dolent.

Un dels temes més importants de la obra de Brecht es l'impossibilitat de la bondat en la nostra societat.

Sembla, a jutjar per tots els símptomes, per tantes actituds corrompudes, que no hi ha sortida possible, Malgrat la bondat de personatges aïllats, «gent bona»: Gruska, el soldat Simó, el guia de «l'Excepció i la Regla», Shen-te, la perversitat és tan patent, la perversitat que dóna testimoni de la riquesa dels rics i de la misèria dels pobres, és tan palpable, que tapar sembla totes les eixides.

Tan sols una bondat és possible. Tan sols una actitud és bona. Tan sols un gest és eficaç: la lluita revolucionària. El lluitar per que aquesta societat deixi de ser ella mateixa per esdevenir una altra.

Aquesta actitud informa totes les seves obres. I així aquestes seran en síntesi: caricatures de la societat capitalista - burgesa. Paràboles i moralitats, Exaltacions de la lluita revolucionària. Escarni i exposició de la crueltat de les dictadures. Antimilitarisme, antibelicisme, pacifisme constructiu. Antiheroisme convencional. Valoració de la nova ciència.

L'ESTÈTICA

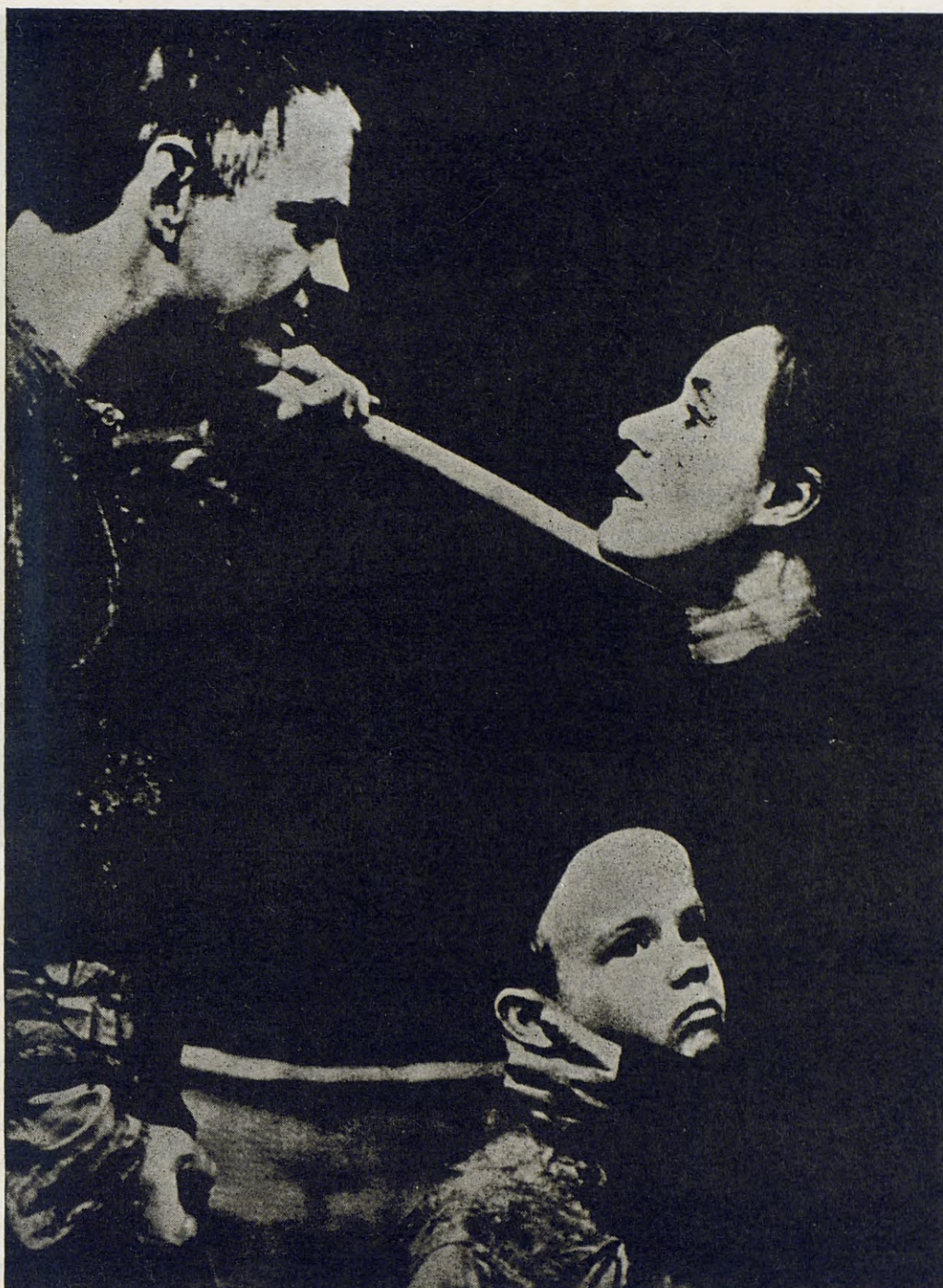
Brecht entra en el teatre en els moments de l'explosió de l'expressionisme, reacció en contra del teatre tradicional, en contra dels vells ideals marcats. Moviment anarquista, extrovertit, de culte a l'individu, subjectiu i nihilista. Descabellat formalment, simbolista, caricaturesc.

Dins d'aquest ambient Brecht hi escriu les seves primeres obres. Però ja a la seva segona obra, en el programa hi diu: «Prou de romanticisme», volent marcar una nova posició, més conscient, més responsable, més política. Ja no es tracta d'«épater» al burges, ni de jugar la carta del cinisme dadaïsta, ni de complaure's en la pròpia derrota.

Hi ha però, un element positiu en aquest teatre expresionista: el considerar l'escena com una tribuna pública, i és avançant en aquest sentit, deixant enrera l'autocrítica, per guanyar profunditat, solidesa i responsabilitat, que s'arriba al teatre polític.

El pas d'aquest teatre polític al descobriment del teatre èpic serà l'obra de Brecht i del «metteur» en escena Piscator.

El teatre èpic és una nova fórmula de realisme narratiu ben allunyada del naturalisme.



El teatre èpic representa un nou tipus de narració realista. No imita, ni recrea la realitat, l'exposa, la presenta amb tota la complexitat de dates. La realitat no és concebuda com un tot sinó com una juxtaposició de circumstàncies. Així l'obra és una suma de documents, d'arguments, d'aspectes. Cadascun d'aquests val per ell mateix i el resultat de l'operació, la síntesi, no és mai feta per l'autor, ni pel director, ni per cap dels personatges, ha

d'ésser el resultat de la captació, de la comprensió, de l'elaboració posterior per part de l'espectador.

El teatre deixa de ser teatre d'evasió, d'entreteniment, per esdevenir didàctic, expositiu, educador. No vol seduir, arrabatar, ni alterar; vol convèncer, vol comunicar, vol dur a la presa de consciència, en fi, a una nova acció.

El teatre deixa de ser aristotèlic, deixa de banda tot tipus d'uni-

tat, d'acció, de lloc, de temps. No vol imitar. L'acció mai no deixa de ser la relació d'un fet i sobretot mai no opera amb els sentiments (ni pietat ni temor). Ni vol produir altra cosa que una adhesió, una afirmació o una condemna racional.

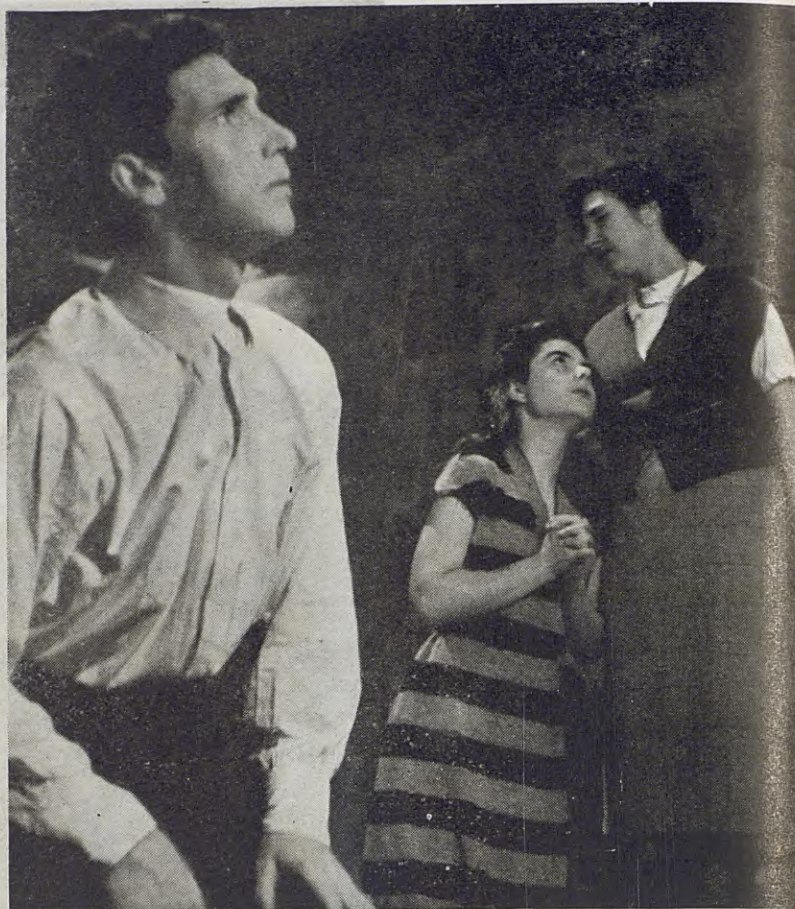
Formalment reb totes les influències dels teatres no aristotèlics: teatre elisabetià, clàssic espanyol, xinès, japonès.

FRANCESC NELLO.

BRECHT a Catalunya

Des de fa un parell o tres d'anys el nom de Bertolt Brecht es repeteix en tota mena de manifestacions de tipus cultural o teatral de casa nostra (articles, agrupacions teatrals independents, representacions i lectures del TEU, grups de teatre de barri, etc.) Tothom té el convenciment que el dramaturg alemany és una figura clau del teatre del nostre segle. Enumerarem algunes d'aquestes manifestacions: Amb motiu d'una versió de «L'òpera de tres rals» el crític Joaquim Molas ha publicat un llarg article a Serra d'Or sobre el teatre de Bertolt Brecht. En el mateix número hi trobem també una entrevista amb Frederic Roda, que tenia encomanada la direcció de «L'òpera de tres rals». Sabem també que L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual prepara una representació de «La bona persona de Sezuan» i que el Grup Gil Vicente segueix portant pels barris la seva modesta representació de «L'Excepció i la Regla». El Dia Mundial del Teatre a Barcelona no va prescindir tampoc de la figura de Brecht. Voldríem citar també les dues representacions que han fet els universitaris barcelonins de dues obres del dramaturg: «La condemna de Lúcul», representació modelica que va oferir-nos fa aproximadament un any el TEU d'Arquitectura, i «L'acord», escenificada pels estudiants d'Econòmiques. El teatre de Brecht ha arribat fins i tot a la comarca, i en algunes ciutats de la província és ja conegut, llegit i representat. La publicació de les primeres obres en llengua catalana es farà esperar: Editorial Fontanella en prepara ja l'edició d'algunes d'elles.

Tot aquest moviment entorn de la figura del gran escriptor té unes característiques que voldríem destacar. Ens sembla veure, primer que res, una magnífica i unànime comprensió del que pot representar Brecht per al teatre universal i per a nosaltres. La teoria i pràctica del teatre èpic, interpretades per uns i altres, per tots els que més o menys es troben familiaritzats amb el món del teatre «amateur» o independent, demostra una assimilació molt conscient de la funció del teatre de Bertolt Brecht, teatre «productiu», teatre que «serveix» a uns objectius amb els quals, fins a cert punt i en el moment present, tothom hi pot combregar. Així, doncs, des d'aquest número «d'Inquietud» i coincidint amb el final de la temporada 1962-63, saludem l'incorporació de Brecht a les tasques i els anhels de tot un teatre jove, allunyat d'ambicions comercials, i que veu en la forma



brechtiana una magnífica possibilitat de lluita contra una crisi endèmica.

Creiem que en aquest cas podem fer ressaltar sense por els aspectes positius de la febre brechtiana entre nosaltres. Per damunt de les necessitats d'estar «a la pàgina», de no voler quedar-se enrera respecte a d'altres grups i persones, hi ha aquest fet innegable: Brecht no és inel·ligible en cap «nouvelle vague», ni és cap Ionesco ni cap «angry man», i això ho saben o han acabat sabent-ho tots els que s'han apropiat a ell.

Un aspecte colpidor d'aquest interès per Brecht és que, moguts pel *contingut*, tota una sèrie de grups i companyies s'enfronten amb les complexitats de la forma i de la tècnica sabent les múltiples dificultats amb que es trobaran, sabent que la representació tindrà les falles pròpies d'una manca d'elements tècnics, desconeguts encara en els nostres ambients teatrals, però confiant, d'altra banda, en una segura eficàcia del text, que és el que es pretén. Aquest moviment de simpatia cap el *contingut* del teatre d'un autor com Brecht, és innegable i constitueix, al meu entendre, un fenomen inèdit en els nostres mitjans artístics.

La presència de Brecht s'uneix així a molts intents de renovació de l'ambient cultural català, que fan concebre grans esperances per al futur.

FELIU FORMOSA.

Continuació a la "Introducció a BRECHT"

L'EFFECTE D'ESTRANYESA

El teatre èpic —o històric, com també l'anomena Brecht— té un aspecte tècnic molt discutit i estudiat. Es tracta de l'anomenat «*Verfremdungseffekt*», expressió que s'acostuma a traduir per «Efecte de distanciament o de distanciació», però que jo voldria explicar partint de la mateixa paraula «*Verfremdung*». L'alemany té dues paraules de significat semblant: «*Entfremdung*» i «*Verfremdung*», jo traduiria la primera per distanciament i la segona per estranyesa o estranyament. L'efecte provocat en l'espectador és un efecte d'estranyesa. L'espectador estranya allò que veu en l'escena i per això prova de trobar-hi una explicació lògica; fa servir per tant la raó. Què és el que succeeix a l'escena quan es persegueix un efecte d'estranyesa sobre l'espectador?

En la forma dramàtica del teatre, l'actor dona una imitació d'un estat d'ànim, l'espectador s'hi reconeix i no fa res més que comprovar una veritat tal com li vé donada per una determinada estructura social en la que es troba immers. El que l'actor persegueix és una concentració de tota la seva capacitat imitativa per a reproduir estats d'ànim en general.

En el teatre èpic no succeeix això. L'actor es distancia del personatge per tal que l'espectador estranyi allò que veu en l'escena. Distanciació i estranyesa són dos elements de la representació èpica que es donen a l'escenari i a la sala. L'actor esdevé narrador, comentador i mestre. Al mateix temps es

converteix en un tècnic d'una convenció teatral dirigida a despertar en l'espectador una emoció «estètica» que l'aconduirà forçosament a un judici, a adoptar un criteri o opinió sobre la societat en que viu i, en determinats casos, a canviar de conducta. Això és, en línies generals, l'efecte d'estranyesa. Brecht en dona un exemple pràctic. Utilitza per a això una escenificació d'Erwin Piscator: «Una tragèdia americana», adaptació de la novel·la de Dreiser.

Una noia del camp vol deixar els seus pares per a anar a treballar a ciutat.

El teatre dramàtic veuria en aquesta exposició només un principi d'acció. Es tracta d'un fet corrent i manquen encara aspectes concrets per a poder representar l'escena.

El teatre èpic es formularia les preguntes següents:

Com pot ser que una família deixi marxar un dels seus membres perquè es guanyi la vida sol, sense l'ajuda dels pares?

Es que les famílies no poden mantenir sempre llurs fills?

Passa això en totes les famílies?

Ha estat sempre així?

No s'hi pot fer res?

Si aquesta independització dels fills és lògica i gairebé biològica, passa sempre de la mateixa manera? per les mateixes raons i amb les mateixes conseqüències?

És evident que aquest canvi de conceptes repercuteix en tots els aspectes formals i tècnics del teatre.

Ara bé, la forma èpica del teatre no surt del no-res sinó que aprofita totes les formes teatrals anteriors que, d'una manera o altra, reflectien també una transformació; Brecht, com hem dit, és un home de teatre complet, un investigador, un pedagog i un tècnic de la interpretació i el muntatge per això, entre altres períodes del teatre europeu i oriental, va adaptar obres del «*Sturm und Drang*», època per la que sent especial interès; va estudiar Shakespeare com a màxim violentador de la forma «aristotèlica» del teatre i va adaptar una òpera del segle XVIII, la «*Beggar's Opera*» (Òpera dels captaires) de John Gay, amb el títol «*Dreigroschenoper*» (Òpera de tres rals).

EL DIDACTISME

De la temporada que Brecht va passar a Finlàndia voldriem citar una importantíssima conferència que va donar als estudiants de Helsinki, titulada «Sobre teatre experimental». En ella precisa Brecht les diferències entre teatre de diversió i teatre didàctic, com ja havia fet en les notes sobre «La mare» i com faria també en un altre estudi titolat «Teatre de diversió i teatre didàctic». Comentarem aquests dos darrers textos per tal d'afegir a la nostra sucinta explicació del «*Verfremdungseffekt*» una nova perspectiva del teatre èpic dintre del teatre actual:

Diu Brecht:

«Una de les objeccions de la crítica burgesa a la dramaturgia no aristotèlica del tipus de «La mare» pot explicar-se per una separació també purament burgesa del con-

HANS EGON HOLTHUSEN "BRECHT"

La editorial Seix y Barral (Biblioteca Breve, 184, Ensayo) ha publicado este estudio sobre Brecht escrito por una de las figuras más cotizadas de la lírica actual en la R. F. A., que es al propio tiempo narrador y crítico. El libro que nos ocupa viene a enfrentarnos con un fenómeno digno de ser comentado, aunque escape a lo estrictamente literario.

En los juicios críticos formulados sobre un escritor como Brecht queda siempre en entredicho la función de la crítica literaria como ciencia. En efecto, el hecho de que Brecht sea uno de los escritores más «comprometidos» de la literatura contemporánea hace que nadie pueda eludir la presencia de unos problemas estrictamente políticos de alcance universal, al enjuiciar su obra. Pero al propio tiempo ningún crítico literario puede —al parecer— sustraerse a la sugestión de la personalidad brechtiana, aunque no comparta las opiniones políticas que informan toda la obra del gran dramaturgo. Aquí está la gran contradicción: o se somete plenamente la obra de Brecht a los postulados de una ideología revolucionaria; o se intentan desentrañar unos valores artísticos «abstractos», «permanentes» e independientes de todo compromiso político directo. No hay medias tintas. Brecht provoca la escisión de los críticos, como la del público.

El libro de Hans Egon Holthusen entra de lleno en este segundo criterio, que calificamos sin temor de «idealista». Holthusen, estudioso de Rilke y Elliot, intenta en efecto extraer valores «eternos» de la obra de Brecht y atribuye todos los momentos de claro compromiso político —para nosotros toda la obra de Brecht— a un humanismo unas veces perdonable y otras imperdonable y ajeno a la literatura y a la obra de arte.

A estas alturas el procedimiento, por su misma pretendida imparcialidad, resulta burdo. Toda una terminología carece de sentido y todo un supuesto objetivismo es absurdo y falso cuando, por otros compromisos tan políticos como los de Brecht, se eluden la presencia de unas estructuras sociales susceptibles de cambio en un sentido determinado. Y es un hecho curioso el carácter opuesto e irreconciliable del libro de Holthusen con alguno de los estudios clásicos sobre Brecht (p. ej. el de Schumacher sobre las piezas de juventud). Es como si se hablara en idiomas distintos y no hubiera posibilidad material de entenderse.

Por añadidura el libro de Holthusen llega a caer en la invectiva directa contra estados e instituciones que él critica desde su Alemania del «milagro», como cualquier fiel lector de «Die Welt» o del «Frankfurter Allgemeine Zeitung». Así viene a suceder que Holthusen separe la personalidad de Brecht de toda la evolución histórico-política de la Alemania contemporánea. Toda la profundidad, realmente «abismal» de su análisis queda así en el aire, como en el aire quedan tantas manifestaciones científicas y artísticas de una Alemania donde la «especialización» es una especie de narcótico para la conciencia colectiva y donde va perdiendo toda sensibilidad para reaccionar ante cualquier maniobra turbia que comprometa no sólo el futuro de Alemania, sino el de todo el mundo.

Lo único interesante del libro de Holthusen es, para nosotros, el hecho de enfrentarnos con un ejemplo puro de un tipo de crítica superado, lo cual no deja de ser una lección, cuando el tema del estudio es precisamente Brecht.

La traducción floja.

F. F.

ceptes «divertit» (unterhaltsam) i «alligador» (lehrreich)... Aquesta separació pot donar lloc a comentaris no carents d'interès. Pot semblar que volguem donar la idea d'una degradació de l'aprendre si se li treu tot el que té de plaer. En realitat el que es degrada és el plaer quan se'l buida tan a consciència de tot valor didàctic. El que cal fer és veure quina funció té l'ensenyament i l'aprendre en l'ordre social burgès. Funciona com una compra de coneixements als quals es dona un valor material. Si he d'admetre que no he après encara alguna noció de la meua especialitat, això equival a confessar que no puc entrar en la competència ni exigir cap crèdit...».

Aquesta manera d'adquirir uns coneixements que forçosament es requereixen per a una competència

és el que crea la contradicció entre diversió i pedagogia. La pedagogia en el teatre de Brecht no és altra cosa que proporcionar uns coneixements útils a una majoria de persones que tenen una idea de la pedagogia no lligada a la competència. Es a dir que necessiten descobrir sense cap escrúpol ni prejudici, d'una manera lliure i poderosa, tot allò que serveix a la seva causa. I això han de fer-ho perquè el concepte tradicional de diversió no els serveix. Aquest tipus de diversió, quan és admès per les masses, no fa res més que accentuar la seva misèria, perquè es tracta precisament d'això: de diversió, de distracció, d'alienació en definitiva.

Brecht explica l'objecte dels seus esforços per un teatre que consideri l'aprendre com a component fonamental de l'art.

«No podem afirmar —diu el dramaturg— que ens haguem dedicat a estudiar sense cap objectiu concret i que ens sorprenguin totalment els resultats del nostre estudi. No hi ha dubte que en el nostre món hi ha algunes contradiccions clares, algunes situacions difícils de suportar, situacions que no tan sols són insuportables per motius de caràcter moral. La fam, el fred, no els aguantem per cap principi moral. Per això l'objectiu de les nostres investigacions no és de provocar únicament una preocupació moral contra determinades situacions... l'objectiu dels nostres estudis és de trobar mitjans per a que desapareixin aquestes situacions insuportables. No parlem doncs en nom de cap moral sinó en nom dels perjudicats».

FELIU FORMOSA.

Desè aniversari

Personatges:

Marit: Joaquim.

Muller: Isabel.

Vigilant: Daniel.

ACTE UNIC

Envelat construït amb quatre puntals i cobert solament per la part de darrera; ha de donar la sensació (només sensació) d'un doble allotjament. Una taula feta amb quatre fustes i dues cadires velles. Trastets de cuina en un racó ordenats dins les possibilitats. Una maleta de fusta, una cuina damunt de quatre peus i un llum de campanya, penjat, a mitja claror.

Es de nit. El silenci és absolut. En escena la muller. Apuja la flama del llum i l'escena s'il·lumina. Va cap a la maleta, l'obre somniosament, en treu un vestit i se'l mira amb visible emoció. Se'l col·loca davant per veure com li escau i surt amb ell cap a darrera l'envelat. L'escena resta buida un instant. Entra de nou s'ha posat el vestit que portava a les mans, torna cap a la maleta, en treu unes sabates, intenta posar-se-les, s'hi esforça, finalment desisteix; li són petites, les acarona i les torna a deixar dins la maleta. Surt fora l'envelat i mira el firmament amb ànsia d'espera. Fa com qui mira l'hora en el rellotge de polsera i té un gest de menyspreu en recordar que ja no en té. Entra i s'asseu amb el visible desig de l'espera, però gairebé a l'instant s'adorm.

Entra el marit. Delata un gran cansament. Tot entrant se'l veu absort en un diàleg mut amb les seves mans. Les tanca i les obre amb gran dificultat i fa esforços per moure els dits, ahora que expressa el dolor que li produeix aconseguir-ho. Descobreix la seva muller, s'hi apropa de puntetes, agafa l'altra cadira i se li asseu al davant, se la mira com dorm i es relaxa i deixa caure els braços amb lassitud sense deixar de fer esforços per moure els dits de les mans.

MULLER: (*Despertant. Sense sorpresa*). Fa gaire estona que ets aquí?

MARIT: (*Incorporant-se sense aixecar-se*). Et tinc dit que no m'esperis.

MULLER: Es que avui, ja saps... (*Aixecant-se espantada*). Però... però... què és el que t'han fet?

MARIT: (*Tombant-se com avergonyit*). No! No em miris a la cara. (*Fa l'acció de tapar-se la cara amb les mans, però la vista se li queda clavada en elles*). (*Com asserenant-se*). Per favor, no em miris a la cara.

MULLER: Què t'han fet? Digues, què t'han fet?

MARIT: (*Sense deixar de mirar-se les mans*). Quan he deixat l'eina m'he adonat que tenia mans.

MULLER: Estàs extenuat, Joaquim.

MARIT: I ara m'adono...

MULLER: (*Amb impaciència ofegada*). De què?

MARIT: ...que no puc tancar-les.

(*Pausa molt petita en què ambdós, immòbils, no saben què fer*).

MULLER: (*Forçadament*). Et fan mal?

MARIT: (*Com absent*). Es com si no les tingués. (*En intentar moure-les fa un gest de dolor*).

(*Petita pausa*).

MULLER: (*Com per ella mateixa*). Es paga car no haver anat mai a l'escola.

(*Pausa*).

(*El silenci és visiblement incòmode. Sembla que ambdós vagin a dir quelcom, però no ho diuen*).

MARIT: (*Finalment. Emocionat, assenyalant dins*). Dormen?

MULLER: (*Secament*). Sí! Dormen.

MARIT: (*Cap baix*). Que no ho sapiguen mai.

MULLER: El què?

MARIT: (*Mirant-se-la serenament*). Que em deixis explotar.

(*Pausa*).

MULLER: (*Amorosa*). El gran ja sap els dies de la setmana.

MARIT: (*Absort*). Inútil. És inútil.

MULLER: (*Reflexiva*). Per què hi ha d'haver diumenges?

(*Pausa*).

(*La muller s'asseu als peus del seu marit i amb la cara li acarona les mans*).

MARIT: T'has posat el vestit nou.

MULLER: (*Sorpresa, s'aixeca, reacciona i s'exhibeix*). T'agrada?

MARIT: No et creguis que no hi he pensat.

Josep Rabasseda i Miró va néixer a Barcelona l'any 1927. Autor de nombrosos poemes i algunes obres teatrals, és conegut per la representació que de la seva obra «Paràlisi» feu l'ADB l'any 1960. «Desè aniversari» fou estrenada junt amb altres dues peces en un acte de dos autors importants dintre del panorama teatral a Catalunya: «Exode» de Baltasar Porcel i «Aquí en el bosc» de Joan Brossa. (pel T. E. C., desembre de 1962 al teatre Guimerà). Rabasseda vol donar-nos la idea en «Desè Aniversari» d'un món que ofega i es tanca damunt els seus tres protagonistes, els quals viuen en una desesperança que els emparenta amb els personatges de determinades peces de Samuel Becket i més llunyament amb els existencialistes francesos.

Rabasseda no deixa, però, d'experimentar i aquest és l'aspecte més positiu de la seva personalitat; cerca una forma que expressi la nostra realitat i que la transformi, cerca en definitiva un contingut que el nostre teatre mai no ha posseït i que ha d'acabar trobant. En aquest sentit es dirigeixen les seves actuals recerques de les quals no tardarà molt temps en donar-nos mostres estimulants i exemplars.

La seva darrera obra «El sou pel brou» (en col·laboració amb Vicent Marí i Rabasseda) té en compte una línia que potser podríem qualificar d'èpico-realista, i creiem que la reputació de Rabasseda com a dramaturg —d'altra banda prou afermada— no farà més que créixer i confirmar les esperances posades en ell.

MULLER: (*Reconeguda*). Ho sé.

MARIT: (*Afectat*). I ells, que ho saben?

MULLER: Res no els en he dit. Ja saps, pregunten.

MARIT: (*Com un impossible*). Deu anys, avui.

MULLER: He obert la maleta.

MARIT: (*Absent*). Quants records, Isabel!

MULLER: (*Com si pensés en veu alta*). Oh, hí! (*De sobte*). Joaquim, saps què somniava quan has arribat?

MARIT: (*Com si no l'hagués sentida*). Avui treballant m'adormia, m'he apuntalat i he agafat l'eina més fort.

MULLER: (*Somniosa, sense parar esment en el que diu el seu marit*). Que era al bosc recollint pinyes... no saps pas com van de bé les pinyes per al foc!... quan de sobte m'he adonat que tu no estaves amb mi.

MARIT: (*Preocupat només de si mateix, està absent de la seva muller, malgrat que parla a ella*). I, d'altra banda, voldria que la jornada no tingués fi.

MULLER: I, perquè vegis el que són els somnis m'he posat a cridar-te, quan de sobte, així, sense més ni més, m'he trobat a la ciutat. (*Reaccionant per fer una observació, però sense sortir del seu estat*). Saps que cada dia hi ha més cotxes?

MARIT: (*Anant a la seva*). Perquè temo el descans. (*Contundent*). Sí, Isabel! Estic tan cansat que temo el descans.

MULLER: (*Somniosa, interrogant, volent descobrir el perquè de la situació que exposa*). Recordo que havia de travessar el carrer i no podia. Tu eres a l'altra banda. (*Entre dubte i afirmació*). Eres a l'altra banda? (*Despertant*). No és possible. Tu mai no podràs ser a l'altra banda. Mai, Joaquim. Mai!

MARIT: (*Capficat*). Inútil. És inútil somniar, Isabel.

MULLER: (*Somnàmbula*). A l'altra banda només hi ha fantasmes, Joaquim.

MARIT: Ho sé, Isabel.

MULLER: Doncs per què hi eres a l'altra banda?

MARIT: Això era en el teu somni.

MULLER: (*Moixta*). Oh, sí! Perdona.

MARIT: No hi pensis més. Va durar tan poc el nostre encantament!

MULLER: No puc deixar de pensar-hi. Les sabates se m'han fet petites.

(Pausa).

(*Ambdós han quedat pensosos. De sobte el marit comença a riure, primer com qui no pot deixar de fer-ho i no en sap, després obertament. Ella se'l mira sense comprendre el que li passa. És una rialla inoportuna sorgida de la relativitat entre les sabates que s'han fet petites i les mans que se li han fet grosses o entre els peus que se li han fet grossos i les sabates que s'han quedat petites. És una rialla equivalent a un plor*).

MARIT: (*Intentant de reprimir-se; tot mostrant-li les mans, vol parlar i no pot*). La inflor me les ha fetes grosses. Què coses que podria fer amb unes mans com aquestes si les podia moure!

MULLER: (*Sobtadament il·lusionada*). Joaquim! La gallina ha post un ou.

MARIT: (*Sorprès*). És sorprenent la vida.

MULLER: És... com veure florir els arbres.

MARIT: Els fruits maduren pel goig de tots els homes. De tots.

MULLER: Així, com ho dius, sembla un conte d'infants.

MARIT: (*Com qui trenca un encant*). I què puc fer-hi jo? No puc remeiar de ser un covard. (*Rebel*). És això, el que no vull que sapiguem els nostres fills.

(Petita pausa).

MULLER: Per què, d'un quant temps ençà, només fan olor de sang els nostres pensaments?

MARIT: No ens escau cap mascarot. Només tenim una cara.

MULLER: I jo estic més que contenta que estiguem tan prenyats d'enteniment.

MARIT: (*Com absort*). En les hores de sol del meu treball hi ha alguna cosa que em fa ombra, llavors m'oprimeixo fort el clatell amb totes dues mans per no caure estabornit a terra.

MULLER: Ah! Jo sé quin és el rostre que et mira.

MARIT: Jo el pressento sempre.

MULLER: No puc evitar-ho, Joaquim, però jo quan veig aigua no em puc estar de mirar a tots els racons pel damunt del vas.

MARIT: Cada dos per tres he d'anar a l'enterrament d'algun amic.

MULLER: Però no ens queda cap altre remei: sucumbir o deixar que ens explotin.

MARIT: També en cauen, de personatges.

MULLER: (*Indignada*). Se n'aiquen d'altres.

MARIT: (*Amb menyspreu*). No es pot cantar pels camins de pols.

MULLER: Odio la fesomia angèlica que idiotitza els rosegatllars.

MARIT: Però el pecat fa l'home messell.

MULLER: Només aquell que no es supera a sí mateix.

MARIT: (*Convençut*). Sí, Isabel. Tu saps què és el que ens fa ombra. Són les ànimes de cartró.

(Pausa).

MULLER: (*Serena*). I no volies que et mirés a la cara.

MARIT: És que mai com avui no hi havia portat l'etiqueta.

MULLER: Per mi no seràs mai un estrany.

MARIT: Ah, si em pertanyés a mi fer justícia...

MULLER: No hi ha res a temer. Els infants dormen tranquils.

MARIT: Però la deficiència d'aliments els desnobreix.

MULLER: I què és el que podem fer?

(Pausa).

(*Entra el vigilant de nit*).

VIGILANT: I bé...

MULLER: Bona nit, Daniel.

VIGILANT: ... que no em de dormir aquesta nit?

MULLER: És el nostre aniversari.

MARIT: Deu anys!

VIGILANT: (*Al marit*). I per això fas aquesta cara?

MARIT: (*Malhumorat*). No és pas un arbre el que em fa ombra.

VIGILANT: Sempre de tan bon humor!

MARIT: Doncs, mira, en aquest moment elucubrarem una mortaldat.

VIGILANT: (*Alegre*). Deu ser d'això que se t'han fet aquestes manasses.

MARIT: No vas del tot errat, no.

VIGILANT: (*Insinuant*). Si quan jo dic que les llums que resten enceses a altes hores de la nit... (*Sarcàstic*), però, bé, en un dia com avui us està permès tot.

(*El marit resta assegut. La muller està dreta d'ençà que ha entrat el vigilant, hi ha, doncs, una cadira buida que es disputen sense coratge, la muller i el vigilant. Ambdós estan prou cansats per desitjar seure; però tot i guardar-se el respecte, la vehemència del diàleg els fa oblidar la petita atenció d'oferir-se la cadira l'un a l'altre*).

MULLER: Daniel. (*Aquest es pensa que li va a oferir la cadira i gairebé es disposa a agafar-la, però reacciona*). Saps alguna cosa per a desinflar-li les mans?

VIGILANT: (*Estranyat*). Però... és que verament són inflades?

MARIT: (*Malhumorat*). No! M'ha picat una vespa.

VIGILANT: (*Sonrient*). A totes dues mans?

MULLER: Ha tornat de la feina amb quaranta anys més al damunt.

MARIT: (*Considerant inoportuna la intervenció de la muller*). Isabel...!

MULLER: (*Submisa*). Perdona. Ho sé. M'ha sortit, així... com si digués el teu nom.

(*Continuen els actes d'intent de seure dissimuladament*).

VIGILANT: (*Al marit*). Però... de què fas?

MARIT: M'ha mossegat un gos. Què més vol saber?

MULLER: Joaquim, fes el favor... (*S'ha de fer visible la incomoditat del vigilant*).

MARIT: Ja he dit que m'ha mossegat un gos.

VIGILANT: No t'excitis. Aquesta cara...

MARIT: (*Molest, es disposa a aixecar-se, però el seu cos s'hi resisteix*). Tu a la teva obligació i no em facis cridar ni obligar-te, perquè... (*Respira a fons com per agafar forces*), els nens dormen i...

VIGILANT: (*Engallat*). No deus pas voler que denunciï que verament t'ha mossegat un gos...

MARIT: (*Desinflat per penediment*). Jo mateix em resisteixo a creure-ho, però és així. Són una colla de gossos.

(*Encara hi ha la lluita incongruent muda i dissimulada per la possessió de la cadira*).

MULLER: Daniel, ¿De quina manera et podria fer entendre que t'estem agraïts que hagis entrat? Nosaltres no tenim amistats que ens facin visites.

MARIT: (*Sense aixecar-se. Emocionat*). Em costa de dir paraules d'agraïment, però la veritat és aquesta. (Pausa).

(*La lluita per la cadira ha cessat*). (*El vigilant s'ha quedat confós i no sap quin posat fer-hi*).

VIGILANT: (*Difícilment a causa de la situació*). És rar. Mol rar. Tinc la sensació que sóc observat. Tot em fa estrany com si fos obert als meus ulls per primera vegada.

MARIT: (*Sentencios*). Daniel, la nostra llibertat és falsa.

(Pausa).

MULLER: (*A en Daniel*). Només tenim dues cadires. Seu tu.

(*El vigilant es queda estupefacte alhora que busca amb inconsciència quelcom com si fos una altra cadira*).

MARIT: (*Aixecant-se*). Això em fa pensar que hem de comprar-ne una altra.

VIGILANT: (*Com revenint*). Però amb mi no heu de fer compliments. No t'heu per què...

MULLER: (*Eccusant-se*). Com que els nens sempre mengen sols...

VIGILANT: Però no sigueu d'aquesta manera; jo...

MARIT: (*Imperatiu*). Seu, home!

VIGILANT: Oh, no. Que sigui ella.

MULLER: Estic feta a estar dreta. A més, has de seure, em recaria tota la vida.

(El vigilant, temorós, s'asseu, però només a mitges. Ambdós se'l miran satisfets).

VIGILANT: (Al marit). I ara per què no seus, tu?

MARIT: (Entre sorprès i estranyat) Com? Ah, sí! (S'asseu).

MULLER: (Contemplant-los). Que n'és de punyent el dolor dels homes! (Hi ha un intercanvi de mirades d'agraïment). (Petita pausa).

VIGILANT: (L'rencant amb temor el silenci). Així, els nens, dormen?

MULLER: I amples fins que no hi anem nosaltres.

VIGILANT: (Amb un somris amarg) Aquest és un dels motius que em van decidir a ser vigilant de nit.

MARIT: (Mig endormiscat, assenyalant amb el braç la comicitat de la frase i com sota l'efecte d'una borrasera). Ha! Ha! Ha! Quantes mosques s'han de matar! (Desdenyos). Bah! D'aquest mon, el més pur és el bes de la meua muller. És ella qui m'ha donat aigua i ha tingut el coratge de posar-me la mà al front.

VIGILANT: (Creient molestar). Us privo d'anar-vos-en a dormir. (S'a c gest d'aixecar-se). Aniré a...

MULLER: Cada dia...

MARIT: (Esferit, tot d'un plegat). Però què és el que diu aquest home? (Somnàmbul). No, no i no! Tu no marxes. No caldria sinó! (Sacsejant la cara del vigilant amb la mà). Que potser tens son?

MULLER: És tard, Joaquim. Deixa.

MARIT: No t'ho dic a tu. Ho dic a ell.

VIGILANT: Joaquim, la teua dona té raó. És tard.

MARIT: Tens son! Mamà! Mamà! Té son. (Contundent). Però si encara no hem sopat! (El vigilant es mira interrogatiu la muller, que abaixa els ulls). Ho has sentit? No hem sopat. I com és possible d'anar a dormir si encara no hem sopat? Isabel! Isabel! Ja saps que encara no hem sopat? (Trontolla).

(Isabel està desconcertada).

VIGILANT: (Sostenint-lo a temps). Joaquim, però Joaquim!...

MULLER: Està rendit. No pot més.

MARIT: (Desprenent-se d'en Daniel). Ha! Ha! Ha! Tu no pots pas fer-nos una jugada així. No pots marxar. Nosaltres t'estimem. Però no.. (En to humil), no et posaràs a plorar ara. (Seriós). Oh, no! (Vigilant). No està permès de plorar! (A la muller). Dona! Fes-lo seure. (La muller indica humilment al vigilant que segui. Aquest creu). Un home dret i sense fer res sembla un estaiquirot. (Veient-lo assegut). Així. Així! (Espectacular). Però així és com em sorprengueren a mi quan em posaren l'etiqueta. (Com qui pega amb un fuet). Van fer zasss! Una fuetada i ja tens que t'han donat corda. (Es para, sorprès, i es passa l'avantbraç pel front com volent arrancar-se un mal pensament). (Amb una nova arriscada). Aixeca't! Aixeca't! (El vigilant creu). (En Joaquim, amb aire poc convençut, s'hi encara). Hi ha coses que no entenc. Que no en-

tenc! (Agafant-lo). Vejam: seu. (L'obliga a seure). (Se'l mira atentament Ja seus?

VIGILANT: (Mirant-se impotent la muller). Què faig, Isabel? Què faig?

MARIT: Seus? I per què seus? Isabel! Isabel! Posa-li la mà al front.

MULLER: Joaquim, és tard. Ja n'hi ha prou.

MARIT: Posa-li la mà al front, et dic!

(La muller li posa la mà al front).

MARIT: (Meditatiu). No m'agrada. No m'agrada! No!! (El vigilant s'aixeca i ell i la Isabel l'observen incomprendiblement). (El marit lluita amb ell mateix en silenci). Ni dret ni assegut. (Trontolla). Ni dret ni assegut. (Es desploma i el vigilant, agafant-lo a temps, el sosté per dessota els braços. Monòtament). Ni dret ni assegut. Ni dret ni assegut.

VIGILANT: Apropa una cadira, Isabel.

(Isabel obeeix. El vigilant col·loca curiosament en Joaquim a la cadira).

MARIT: Tanca la llum, Isabel. (S'adorm).

MULLER: (Plorant en silenci, dre-ta). Ja dorm.

VIGILANT: (Impressionat). Plores.

MULLER: (Rígida). No en conec pas el motiu.

VIGILANT: És el vostre aniversari. (Isabel assenteix en silenci).

(Pausa).

MULLER: Daniel.

VIGILANT: Què, Isabel?

MULLER: Continuem vivint?

VIGILANT: (Assenyalant fora l'envelat). Mira, a fora, els estels.

(Ambdós surten fora l'envelat i miren. Avans de sortir el vigilant agafa la cadira).

MULLER: (Portant-se la mà als ulls). Em fa mal la llum.

VIGILANT: (Mirant-se en Joaquim). Ah, Isabel, si jo sabia de llegir!

MULLER: (Indignada). Som en el bressol dels monstres, Daniel. (Prenent consciència del que acaba de dir). Oh, perdona, desvariejo!

VIGILANT: (Admirat). Has tingut el coratge de dir-ho.

(Pausa).

(Ambdós s'asseuen l'un al costat de l'altre, ell a la cadira i ella a terra).

MULLER: Ah, Daniel, avui fa deu anys, ja no som joves.

VIGILANT: És la nit que t'ho fa veure d'aquesta manera; demà els fills es despertaran i...

MULLER: ...i l'ombra es farà llum. Sí, però els contes se me'n van de la memòria, les hores se'm fan curtes i no me n'adonaré que tornarà a ser hivern.

VIGILANT: Isabel! Quants anys creus que t'avanço jo? I, ja ho veus, no em reca de vetillar. Si tot just comencem a viure.

MULLER: Tots no tenim la mateixa sang.

VIGILANT: (Volent consolar-la). (Gaïrebé involuntariament). Escrúpols.

MULLER: Oh, no Daniel! Les coses pel seu nom. Jo, sota del vestit, no hi porto res més.

VIGILANT: (Afectat. Temorós). Preguntaré a la meua dona si es pot desprendre d'alguna peça.

MULLER: Daniel, no m'ha caigut cap llàgrima.

VIGILANT: Ho sé, però...

MULLER: (Autoritària). No, no ho saps. Ni ell tampoc ho sap. Què és el que saben els homes? No és la cosa senzilla de portar criatures al món i posar-los pantalons, ni la de criar arrugues en la consciència i venir a casa amb les mans inflades.

VIGILANT: (Defensant-se). Isabel!

MULLER: Moltes nits dormo a terra. Ell... ja ho veus. Està extenuat. Té fam i ha perdut la gana.

VIGILANT: (Defallit). Tinc els llavis ressecs, Isabel. ¿Que em podries donar un vas d'aigua?

MULLER: (S'ha quedat tan sorpresa que li costa de reaccionar). Aigua?

VIGILANT: Sí, aigua, Isabel.

MULLER: (Reaccionant). Oh, sí! Perdona, Daniel.

(Va a buscar un vas d'aigua i l'ha donat. Se la veu en silenci mentre Isabel resta plantada i pensativa davant d'ell).

VIGILANT: (Tornant-li el vas). Gràcies.

MULLER: En vols un altre?

VIGILANT: Em podria fer mal. Estic suat.

MULLER: I jo cansada, Daniel.

VIGILANT: Deu ser molt tard.

MULLER: En ocasions així penso sempre en el meu pare.

VIGILANT: En el teu pare?

MULLER: Era caçador. Va morir d'un cansament. (Kebutjant la idea). Bé, ja ho saps: va morir a la muntanya. Era encara molt jove. L'enterraren a corre-cuita el mateix dia de la seva mort. Res no l'aturava. Sempre somreia. Tenia la dentadura perfecta.

VIGILANT: Comprenc. Mai no n'hi ha hagut, de pau.

MULLER: Quina vergonya! Pensar que jo aquesta nit he somniat que m'havia banyat tota i que estrenava una camisa de dormir.

VIGILANT: I qui és que no ha construït un calendari?

(Pausa).

MULLER: Ara és suau la nit. En algun lloc les caballeres dels desmaís es deuen bressolar en l'aigua d'un estany de somni.

VIGILANT: Jo, Isabel, voldria conèixer tots els astres pel seu nom.

MULLER: Sí! Els infants pregunten saps que el meu nen gran ja sap els dies de la setmana?

VIGILANT: I a poc a poc ho aniran descobrint tot.

MULLER: (S'aixeca i va cap al seu marit). (El besa i tot tornant:) Necessito un apartament per als nens i un per a nosaltres; un llit per a ells i un per a nosaltres. (Tot arribant on és el vigilant aspira fort l'aire nocturn). Ah, quin perfum més penetrant!

VIGILANT: (Aixecant-se, aspirant i mirant-se-la). És matinada.

T E L O



...Una marca

de garantía

Concesionarios de

Arcas y Básculas «Soler»

Trituradores de basuras «Moltelux - A/2»

Camping-Gas Española, S. A.

Cocinas a gas y butano

Palm

Calefacción

Termosifones

Fumistería

Cocinas económicas a gas, butano y electricidad

Secadores

Quemadores de aceites pesados

Frigoríficos

Kelvinator

Gas «Firpe»



Calle Verdaguer, 18 (Galerías Montseny)

Teléfonos 289 21 26 - 289 26 69

VICH

Ascensores

Montacargas

Montacamillas

Montaplatos

Refrigeración

Ventilación

Acondicionamiento de aire

LIBROS - LIBROS RECIBIDOS - LIBROS - LIBROS RECIBIDOS

DE LA SOLEDAD PRIMERA. — Josefa Contijoch. — Ed. Trimer. — Barcelona.

No nos ha sorprendido la alta calidad poética de este libro con el cual la joven poetisa manlleuense estrena su voz.

Conocíamos ya bastantes poemas suyos y preveíamos su incorporación a la joven poesía aportando un grado de madurez poco frecuente en una primera obra.

Con un acento auténticamente generacional, desprovisto de tópicos, nos llega su palabra vibrante, que cobra vida después de un profundo recorrido interior, del cual emerge una gran parte de la problemática actual que la autora se plantea con valentía.

El miedo cósmico — en el sentido menos material de la palabra — aparece ya en el primer poema:

«—Hija, no sé de donde
te nacen esos miedos.

—
...Veintitrés años llevan
creciéndome en el pecho,»

La causa de esta angustia metafísica, gran protagonista de nuestra época, la encuentra la poetisa en la temporalidad del ser humano:

«Es el tiempo, sólo el tiempo
lo que me aflige aquí dentro.»

y en otro poema:

«...Me poseo
incapaz de encajar con el tiempo.
Quisiera detenerlo, anclarlo en aguas
muy hondas... Pero sigue
pausadamente intenso.

Rociándome la vida de espacios,
de signos, que no quedan.»

Josefa Contijoch entiende la poesía no como un juego exquisito o un fin en sí misma, sino como vehículo de expresión intelectual con el cual intenta ponerse en íntima comunicación con sus semejantes:

«Hermano, di, ¿me comprendes?
no sé con mi voz decirte
lo que nace de mi aliento.

Poco importa lo demás,
sea flor, sea mar o estrella.»

Aunque la autora emplea generalmente un estilo directo, la suya no es una palabra desnuda. Sabe apoyarse en la imagen estética para reforzar la eficacia de su voz.

«Quisiera alzar muy alto
largo grito de luz.
Quisiera por lo menos
poder lanzar un gesto.
pero también hay redes
que nos roban el aire.»

Tal vez pudiera señalarse alguna influencia en determinados poemas. No lo creemos necesario. La autora tendrá plena conciencia de que alguna huella había de dejar en sus primeras producciones el constante peregrinaje a través de los grandes nombres de la poesía actual. De todas formas su personalidad es ya muy acusada y no dudamos que en breve plazo — porque estamos seguros que seguirá publicando — la encontraremos completamente definida.

Finalmente diremos que una de las principales impresiones que nos ha causado la atenta lectura de este libro, es que la poetisa ha querido reflejarse en el mismo, y en cada momento, con una sinceridad total

LOS RATEROS. — William Faulkner. — Plaza & Janés, S. A. Editores. — Barcelona.

Esta obra póstuma de Faulkner nos da oportunidad para podernos ocupar del impacto que en la literatura mundial ha producido la personalidad de este gran autor. Ha visto la luz cuando ya llevaba muchos años en el pináculo de la gloria, cuando ya se le considera como la más grande figura de la moderna literatura americana.

A pesar de que el protagonista de la novela es un muchacho de once años, el ambiente de la obra es un compendio de ese estilo suyo tan peculiar, a veces oscuro, a veces diáfano, pero exhuberante siempre como las pasiones de su estado sureño.

Tal vez el gran contraste del hombre inteligente pero apasionado, del detalle delicado y de la brutalidad desenfrenada, tal vez esta literatura verdaderamente subyugante de Faulkner, siempre en el límite, siempre a punto de agotar la última gota del caudal literario; tal vez sea esto lo que hizo pronunciar a G. B. Shaw aquella punzante frase «La civilización americana ha pasado «per saltum» de la salvajería a la decadencia».

Como si Faulkner estuviera preparado para las biografías exhaustivas que sobre él se han escrito, en «Los Rateros» se puede leer: «Uno tiene que estar preparado para recibir experiencias, conocimientos, saber: es imposible resistir el paso violento de la oscuridad a la verdad cegadora». Éste era el Faulkner conocido, seguía siendo fiel a su novelística: los hombres que buscan la verdad, tanto si éste es ingenuamente arrebatado, como si es un negro deshauciado, o un aristócrata en declive, o el hombre cabal. El muchacho de «Los Rateros» sólo tiene once años... Tenlo en cuenta. Existen cosas, circunstancias y situaciones en el mundo que no debieran existir y que ahí están, sin que uno pueda escapar de ellas; y, lo que es peor, si uno pudiese huir de ellas no las esquivaría, puesto que también esas cosas, circunstancias y situaciones forman parte del Movimiento, de la participación humana en la vida, del estar y sentirse vivo».

Sobre la conducta moral de los hombres, es una mezcla de enajenación poética y una clarividente disección de su medio social, Faulkner nos guía por el turbulento Sur, en un viaje desde Jefferson a Memphis. Ahora el viaje no es aquella cavalcata macabra que tanto nos impresionó. Ahora es una aventura entre regocijada y profunda en la que tres adolescentes cimientan su naciente amistad: un blanco, un mestizo y un negro. Ahí los colocó para que el vivir de acuerdo con su verdad tenga en cada uno de ellos acentos de un doloroso patetismo. Todo teñido de la más auténtica poesía, como corresponde a un poeta terrible de nuestro tiempo, que no da tregua a sus personajes, acosándoles hasta alcanzar su fibra humana.

Faulkner, siguiendo su línea, no hace en esta obra ninguna concesión; ahora menos que nunca, puesto que si siempre mostró indiferencia por el éxito ahora que ya alcanzó la gloria poco había de importarle. Y la poesía fluye poderosa. Y el gran autor que se nos fue revalida con todos los honores el galardón que unánimemente se le otorgó.

CUCHILLERIA
PERFUMERIA

BOFILL

Afiladores y Vaciadores especialistas
PRESTIGIO CENTENARIO



MOSAICOS ROURA, S. A.

VICH

Verdaguer, 26

Tel. 289 26 94



GRANOLLERS - MOLLET - OLOT - SEO DE URGEL

Carles Riba

"EDIP REI"

i el T.E.C.

El 26 de maig el Teatre Experimental Català va representar al Palau de la Música *Edip Rei* de Sòfocles segons la versió en prosa de Carles Riba. El fet és excepcional, però no solament en l'àmbit de la literatura (l'*Edip Rei* de Sòfocles és una de les més altes creacions de tot temps i la versió de Riba mereix ella mateixa el qualificatiu de genial). Perquè, provar amb fets que el país és capaç d'aquestes grandeses, sense diner, sense ajut de cap mena, sense ni seguretat material, és afirmar l'Esperit amb més evidència que no ho haurà mai fet un Barrault o un fel·liç equip de la Sorbona. No és, però, un elogi que es pugui fer al marge de la representació, sinó partint d'ella ma-



teixa i anant cap a les seves significacions més immediates. Perquè una qualsevol fallida en allò que pertany totalment al teatre com a art hauria bastat per a no produir res en cap aspecte.

Les dificultats de l'*Edip Rei* són famoses. Per començar, els crítics més experts dubten del seu sentit pregon i s'esforcen, no sense escrúpols, a creure que per damunt de tot Sòfocles *constata*, servint-se d'una esborronadora llegenda, l'excelsa grandesa fonamental de l'home i la seva *inconcebible* precarietat. Un director menys ambiciós o menys assenyat hauria caigut en la petulància. Doncs bé, el TEC aconseguí això d'extraordinari: no traïr Sòfocles en allò que hi ha de més segur —i de més gran— en ell, limitar-se als trets més generals i indiscutibles, que són també els més profunds, i a fer-ho conscientment pels mitjans més típicament sofoclis, com ho són la reducció del paper del Cor, la presència activa del tercer actor i la dinàmica dels caràcters. Les dificultats que això comportava han estat sempre de magnitud. De totes van triomfar, gràcies al fet d'haver *cregut* tant en Sòfocles com en el qui dirigia la peça des del seu mateix paper d'Edip (un risc que sense la *fe* el TEC no podia realment salvar). Era, en efecte, des d'ell que es contrabaven actors, cor i corifeu, amb aquella veu axaltada i tanmateix segura, amb aquell coratge i amb aquella confiança en si mateix que fan el secret i l'ànima que Sòfocles va donar al seu Edip, aquelles qualitats que empenyeren el Rei, abans, a sollar-se cegament, i ara, en el drama, a veure-s'hi sense remei. Una constatació més del caràcter excepcional d'aquesta representació. La pobresa, gairebé la misèria del decorat i del vestuari, la manca d'un teatre adequat (1), d'una banda, i de l'altra les tant diverses qualitats dels actors i la poca solidesa del Cor, foren els uns suplerts, els altres integrats al conjunt i perfectament salvats des d'Edip. Per a això calia, és clar, que la col·laboració de tots els altres fos real, i ho fou, especialment, al nostre entendre, la de Manuel Planas i la de Miquel Gimeno. Però com que el segon actor fou usat i el tercer introduït per Sòfocles per a contrastar, vigoritzar i matisar eficaçment l'he-

roi típic, també això reconduïx a Edip i a la fidelitat essencial que Modest Sala va tenir-hi.

Ajudat pels altres, fou ell a qui pertocava fer créixer als nostres ulls la dignitat d'aquell que nosaltres sabiem sollat, de fer-nos cada cop més evident el seu heroic coratge de voler saber fins a la fi qui era com a fill, com a pare i marit i com a rei. Tres aspectes que no poden ésser separats en cap part del drama i que Modest Sala feu brillar l'un per l'altre amb una convicció sempre creixent. Que fàcil li ha de semblar ara el, tant enorme tanmateix, paper de l'*Agamèmnon* d'Èsquil! Perquè tot allò que en Èsquil és línia, simplicitat i força engegada líricament pel dret, en Sòfocles és vastitud creixent, complexitat psicològica cada cop més trabada, tumulte que no és contingut sinó miraculosament pel poeta. Aquesta ordenació clarificadora (la veritable catharsis) d'un destí incompreensible (si Sòfocles volgué dir més, és discutible), fou aconseguïda a l'escena. I bastava. Al costat d'això no creiem que se li puguin retreure com a mal certes corredisses i brusquetats sovintejades, perquè no sabem, francament fins a quin punt aclarien o aombraven les qualitats. També Sòfocles prefereix a vegades l'esperit a la perfecció tècnica (i els filòlegs també hi pateixen —no sense profit per als altres, s'ha de dir).

Caldria parlar llargament de la importància del Cor en la tragèdia grega. Si no ho fem és per falta d'espai. Però si, com hauria d'ésser, la representació de *Edip Rei* és la primera pedra del teatre grec que s'ha de representar a Barcelona, no ens en podem estar de fer-ho un altre dia.

L'homenatge a C. Riba consistí a *creure* també en ell. Quan diem que la seva versió és genial, ho diem amb convicció total (2). Esser fidel a l'esperit de l'obra per la fidelitat a la lletra, i quina fidelitat!, prova que el filòleg, l'humanista i el poeta eren un sol home, un home. Un cas únic a Occident.

SEGIMON SERRALLONGA

(1) Ens sembla que cal anar sense por a *tot* el Sòfocles que es pugui aconseguir. Fou Sòfocles qui es va compondre la música i la dansa i no pas pensant en elles com a fins sinó com a mitjans conjuminats amb el text per a expressar el que ell volia expressar sobretot. Que això s'hagi perdut és veritat només en part.

(2) Hi ha qui ha cregut poder dir (amb una altra fe, és clar) que per entendre el català li calia llegir el grec. Allà on Wilamowitz es trencava el cap, d'altres, es veu, són capaços de sortir-se'n amb el grec del seu batxillerat.

ESCUELA DE ARTE DRAMATICO

«ADRIAN GUAL»

Curso 1962-63

Las actividades de la ESCUELA DE ARTE DRAMATICO «ADRIAN GUAL» en el período 1962-63, han sido numerosas y significativas. Tras un breve análisis, esta temporada se presenta más bien como una etapa que como un curso conseguido.

La reciente reposición de SANTA JUANA de George Bernard SHAW por la compañía de la EADAG en el Teatro Griego, ha clausurado el curso tan brillantemente iniciado con «PRIMERA HISTORIA D'ESTHER» de Salvador Espriu.

Así, pues, «PRIMERA HISTORIA D'ESTHER» fue presentada en el Teatro Romea inaugurando el Ciclo de teatro latino y la temporada del recién restaurado teatro. En el montaje intervinieron todos los alumnos de la escuela, en equipo, bajo la dirección de Ricardo Salvat y María Aurelia Capmany, con decorado de José M.^a Subirachs realizado por un equipo de alumnos y los figurines de Fabián Slevia. Al escoger la obra de Salvador Espriu para tan señalada ocasión, la EADAG demostraba otra vez su tendencia. PRIMERA HIS-

TORIA D'ESTHER es una obra definitiva para el teatro catalán contemporáneo, tanto desde un punto de vista puramente teatral, pudiéndose aparejar a las más audaces piezas de teatro épico, como en su contenido social frente a una realidad nacional de postguerra. Pero para la escuela, la difícil y compleja obra de Salvador Espriu significaba algo más en el dominio de su labor interior. Durante dos meses, alumnos, profesores, colaboradores, realizaban un admirable trabajo de conjunto. Ahí reposaban las condiciones que hicieron posible el éxito de ESTHER y de las demás representaciones anteriores y posteriores de la Escuela.

En un país donde se ha cultivado tanto el galán y el primer actor, resulta reveladora y audaz la labor de equipo de la EADAG, que puede vanagloriarse de haberlo conseguido, no solo en teoría, sino también en numerosas muestras dadas al público en sus representaciones.

Estas condiciones son las que posibilitan no solo los montajes de las obras, sino, ante todo, la labor interna de la Escuela en la cual desde su incorporación, los alumnos entran a formar parte de un equipo con unas finalidades concretas. Sin embargo, no todas las condiciones son propicias a esta labor y uno de los problemas que se nos plantea es, que en nuestra comunidad existe la realidad de dos lenguas igualmente vivas, suponiendo a la vez que una riqueza, unos problemas a los que se intenta dar solución. Para ello, la Escuela se ha formado desde el principio, completamente bilingüe, siguiendo el ejemplo de Adrián Gual, que en su obra ha usado indistintamente los dos idiomas. Las clases de Ortofonía y Dicción están enteramente dedicadas a preparar al actor que en un futuro puede actuar en cualquiera de las dos lenguas, o bien especialmente en una de ellas con la máxima perfección.

Después del éxito de «PRIMERA HISTORIA D'ESTHER» en el Romea, la obra fue repuesta en el Calderón, en unas sesiones de Cámara a las que siguieron la presentación de «EL PORTERO» de Harold Pinter y «NORD ENLLA» de Ricardo Salvat.

Al mismo tiempo, en la Cúpula del Coliseum, se llevaban a cabo los ensayos de «LA CORRIDA» de John Richardson, obra de un autor joven que presentaba un interés teatral estimable y un ímpetu de intranquilidad social. En diversas ocasiones la EADAG ha de-



mostrado su interés en colaborar con los autores jóvenes y vanguardistas, montando sus obras. «LA CORRIDA» fue estrenada el 18 de diciembre en la misma Cúpula del Coliseum, dirigida por Ricardo Salvat y con decorados de José M.^a Espada. Como homenaje al tercer aniversario de la fundación de la EADAG, se repuso «LA PELL DE BRAU» de Salvador Espriu, que fue estrenada hace dos años bajo la dirección de Ricardo Salvat. Este montaje es uno de los más importantes que se hayan realizado en la Escuela, por lo que suponía presentar un espectáculo a base de un libro de poemas. Los cincuenta y cuatro poemas que componen «LA PELL DE BRAU», eran recitados en un montaje circular por doce actores, cuyas voces se iban alternando en cada poema y que unidas por un movimiento coreográfico, lograba un tono que entroncaba, por su fuerza épica, con los espectáculos corales de la antigua Grecia. Las representaciones de «LA PELL DE BRAU» consiguieron atraer un público joven y entusiasta que a lo largo del poema se compenetró con la voz del poeta, entrando de lleno en las duras acusaciones, ironías y esperanzas que durante las dos horas se les dirigía. El nombre de Salvador Espriu va unido a la historia de la EADAG desde sus inicios y en el programa del próximo curso, en conmemoración del cincuenta aniversario del poeta, se realizarán los montajes de «ANTIGONA» y «LLIBRE DE SINERA». Los espectáculos poéticos son una de las labores más genuinas de la EADAG. Para ello se dedican unas clases de Dicción Poética, especializadas en la preparación de voces y tonos propios a la poesía. Otro montaje, característico dentro de esta línea, fue el recital de «20 AÑOS DE POESIA ESPAÑOLA», según la antología de José M.^a Castellet, en la cual, dentro de una visión histórica, se escogían a los poetas y poemas más representativos de los últimos veinte años, dividiéndose cronológicamente en: Generación del 27, Intimistas y Realistas. Este recital de poesía fue estrenado en la Facultad de Derecho de Barcelona y repuesto más tarde en Valencia y Granada. Dado el interés social que «20 AÑOS DE POESIA ESPAÑOLA» encierra, la escuela creyó oportuno dar a conocer éste espectáculo a un público de mínima preparación. Así fue como en marzo de este año, se dió a conocer, en la barriada Can Clos. El experimento fue uno de los más interesantes que la escuela haya hecho en este sentido. Al mismo tiempo se abrían nuevas posibilidades de realizar en la práctica una de sus finalidades teóricas, tanto en lo puramente teatral, como en lo social.

La renovación del hecho teatral, que en cierto modo la EADAG ha iniciado en su trabajo interno, en la programación de obras, en el trabajo en equipo, etc., se extiende ahora a una nueva problemática: el público. La experiencia de Can Clos ha inducido a sacar, entre otras, una conclusión fundamental: que para conseguir un mínimo de teatro popular, hay que tener en cuenta, cons-

tantemente, las exigencias y necesidades del público popular.

En vista de estas nuevas actividades, se han reanudado y fortalecido, los trabajos de Workshop, dirigidos por los alumnos que se especializan en Dirección. Las primeras realizaciones en este sentido, han sido presentadas en una fiesta mayor del Pueblo Nuevo y más tarde, en una plaza pública de San Andrés.

Dando fin a este curso y tal como se ha mencionado al principio, la EADAG se presentó al Ciclo de Teatro Religioso, con «SANTA JUANA» de George Bernard Shaw. La obra fue escrita para ser representada por unos actores consagrados. Todos sus personajes, son puramente de composición, lo cual suponía, en cada uno de ellos, un esfuerzo individual del actor. Es la primera vez que la Escuela se enfrentaba con una obra de esta índole, y el montaje requería algo más que el trabajo de equipo en el que hasta ahora nos habíamos apoyado. Hoy, después del estreno, la EADAG puede sentirse orgullosa de haber superado la prueba. SANTA JUANA fue dirigida por Ricardo Salvat con decorados y figurines de Fabián Slevia. El decorado rompía completamente con lo clásico. El esqueleto rompía comagógica realizada en mecano-tubo y Uralita, junto con el gris predominante de los figurines, que recordaban los bajos relieves de la época, conseguía dar a la obra una categoría a poco frecuente.

M. y F.

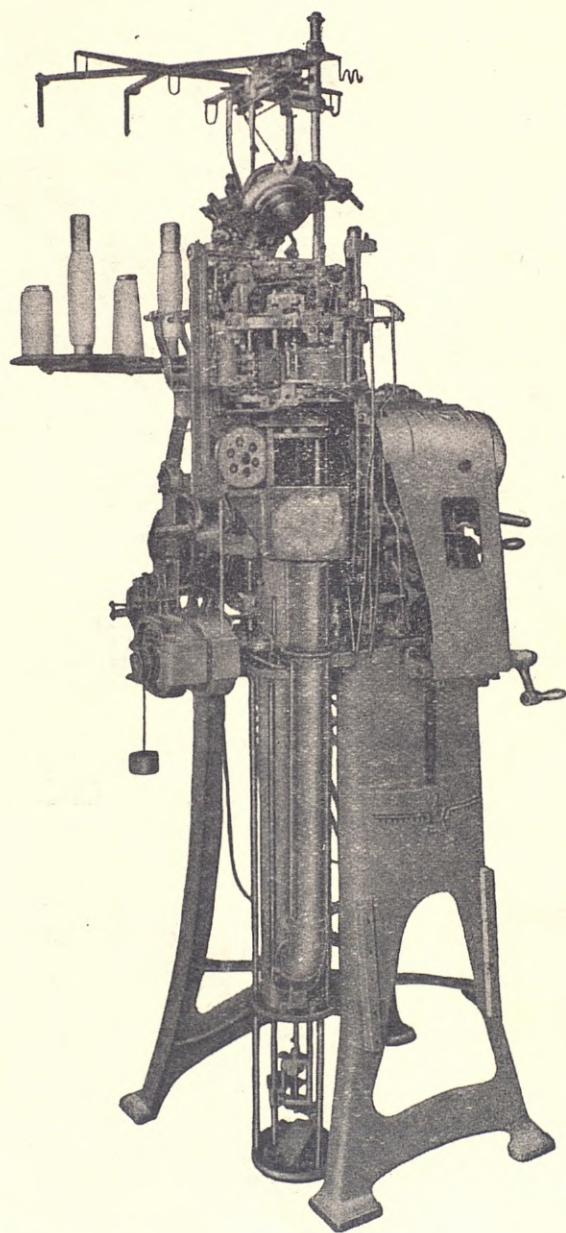


Miles
de
DISCOS
microsurco
en

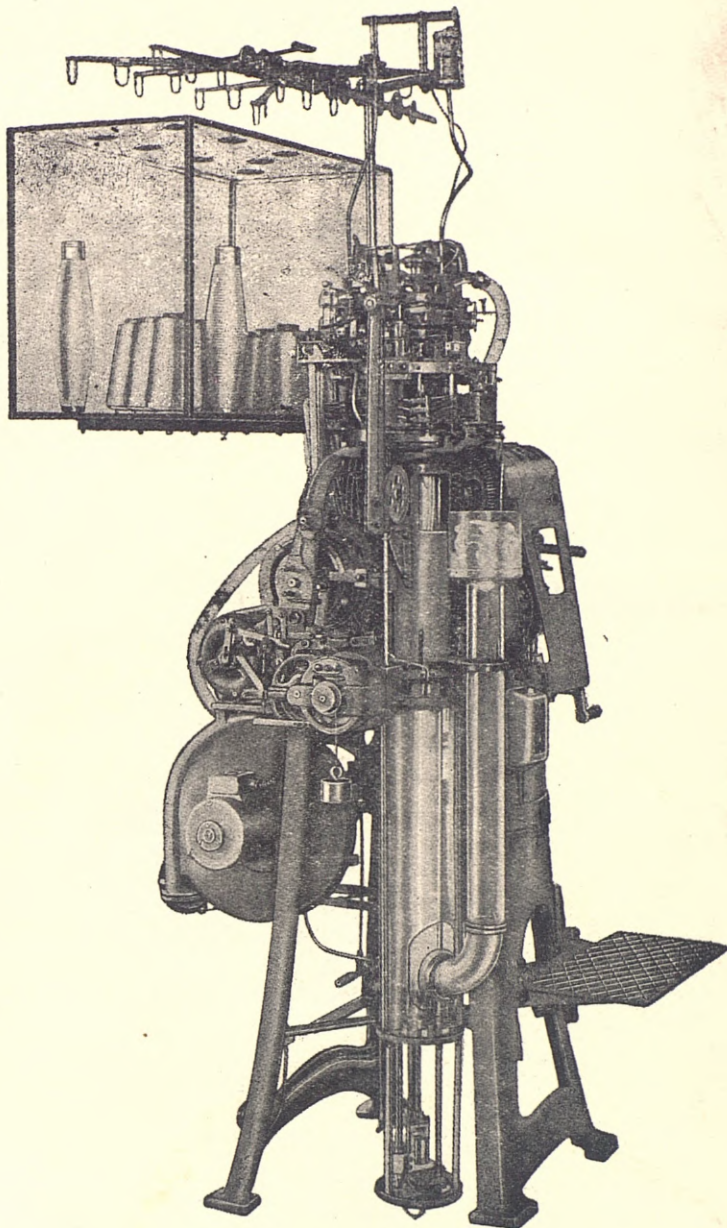
Comercial *Fret* - Vich

reser./4

Sea cual fuere su especialidad,
uno de nuestros tipos,
responde a sus necesidades
para la fabricación de
MEDIAS SIN COSTURA.



Máquina ALBO modelo Super «M», con doble juego de alimentación, para la fabricación de medias CONVENCIONALES sin costura.



Máquina ALBO modelo «T», con doble juego integral, para la fabricación de medias sin costura, sin menguados en talón ni puntera.

albo, s. a.

SAN AGUSTIN N.º 59 - TELÉFONOS 284 18 21 - 284 24 79 - 284 15 67 - MATARÓ