

2  
novel·lística de Kafka, amb els contradictoris desigs de soledat i comunitat. Però encara hi ha més. Per a Gigi Cane, la influència de Kafka va més enllà. D'aquesta manera, diu que tan la seva obra com la del dramaturg Jean-Paul Sartre s'ens apareixen mogudes per una mateixa "por metafísica", d'on prové l'angoixa. La de Kafka és por metafísica enfront el misteri, i la de Sartre enfront del No-res.

André Gide va adaptar EL PROCES (Le Procès) que va estrenar J.L. Barrault l'any 1947. J.L. Barrault també va dirigir i interpretar EL CASTELL (La chateau) adaptada per Pol Quentin, segons Max Brod, l'any 1.957. Cal mencionar també l'experiència berlinesa amb el malograda Klaus Kammer de protagonista que escenificava DISCURS PER L'ACADEMIA (Berichtes an eine Akademie) l.962, i recordem que durant la temporada 1.964-1.965 la Companyia Barrault Renaud te en repertori Amèrica (L'Amérique) adaptada també de la novel·la inacabada de Kafka. L'efecte d'angoixa, de ser objecte de procés, d'acusació, la consciència d'home com d'un ésser condemnat que és un element en la problemàtica de l'avantguarda, apareix en el món teatral de Pedroló i en una de les seves novel·les que podriem anomenar més teatralitzades: "Mr. Chase podeu sortir". Pedroló recull del món kafkià l'influència d'un decorat com element essencial, que comunica una impressió d'encerclament, de trampa, i l'idea d'un camí infinit, de progrés infinit sense solució.

Pedroló

L'any 1.957 Pedroló estreba la seva primera obra teatral CRUMA, dirigida per Jordi Sarsanedas, peça en un acte. Uns personatges, el Resident, i el Visitant es troben en un passadís, sense saber com hi han arribat. La seva tasca, complicadíssima, consisteix a fer-se càrrec dels objectes que tenen a l'abast de la mà, i mesurar, prendre consciència. El ser autèntic no aconsegueix comunicar-se amb els seus semblants, perquè hi ha un camí infinit entre la aprehensió i la cosa apresada. La dona no entra en aquesta problemàtica perquè no és autèntica, ja que no posseeix el sentit de la metafísica. Al 1.958, estrenava HOMES I NO, dirigida per Frederic Roda, amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Es sens dubte la seva obra més impor-

a partir  
de aquí Pedroló



tant. Salvador Espriu en un interview que li vaig fer per a la revista "La Carreta", en parlar de M. de Pedrolo va dir referint-se a HOMES I NO: "és una obra que basta per honorar un home i una literatura. I si no ha tingut més èxit, pitjor per al nostre país. Només hi faria algun retret de tipus lingüístic. Potser preferiria que al final de l'obra els tres guardians que impedeixen la sortida dels personatges, fossin substituïts pel buit absolut. Guanyaria en grandesa i quedaria més heideggerià i sartrià, que és el que preten ser. Estic convençut que quan es faci amb rigor la història de la literatura catalana s'haurà de dedicar un gran espai a aquesta obra i a Pedrolo. Ja és hora que se li faci justícia." HOMES I NO és la que planteja una visió més metafísica de totes les obres teatrals de Pedrolo. Però l'obra, insistim, ens sembla més metament kafkiana que heideggeriana encara que la problemàtica de l'absurd es pugui relligar a la filosofia de l'existència. Els personatges d'HOMES I NO, estan encerclats en els límits de la immanència, un escarceller els manté a aquest cantó d'aquí de les reixes. Les dues parelles, tancades a les dues gàbies, a banda i banda d'escena, intenten alliberar-se, No, l'escarceller, els domina i venç. Al segon acte, els fills de les dues parelles intentaran de nou l'evasió, la transcendència i aconseguiran franquejar una cortina o paret fins llavors intocada. No els aconsella de ho fer-ho, no obstant arrencaran la cortina i a l'altre cantó descobriren tres escarcellers, idèntics al primer, indiferents i immutables. Al 1.961 l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, dirigida per Francesc Balaguer, va estrenar TECNICA DE CAMBRA. La problemàtica derivava cap a un contingut ètic. La situació límit, el pas del més enllà, situa els homes en una necessitat de buscar-se a si mateixos autènticament. L'obra acaba amb una desesperada rialla, subratllant així el sense-sentit de l'existència. L'any 62 l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual estrenava, sota la direcció de Maria Aurèlia Gpmany, ALGU A L'ALTRE CAP DE PEÇA. És l'obra de Pedrolo en la que es planteja amb major rigor la problemàtica fenomenològica de la relació subjecte-objecte. Les coses, els objectes són



enfront nostre eternament fugitiu. Les coses i els altres sers ens atrauen i ens rebutgen. La intel·ligència intenta ehdevades captar-les posant-hi uns noms, i la voluntat intenta posseir-les i les anihila, i els sentiments no tenen prou força per determinar-les en tan que coses. El món objectiu resta per tan fora de l'abast. Al 1.963 el Teatre Experimental Català estrenava DARRERA VERSIO PER ARA, on recull de nou el problema de la transcendència, i SITUACIO BIS, dirigida per Francesc Balaguer incorporada al VI Cicle de Teatre Llatí. SITUACIO BIS és una obra perfectament estructurada, dintre de la mecànica de la pièce bien faite. Dins el plantejament simbòlic l'obra presenta la denuncia de la corrupció que tot poder porta en si. La situació teatral, repetida, per uns personatges abstractes que es poden intercanviar, ofereix una arma de dos fils. Jordi Carbonell, en la crítica de l'obra apareguda a "Serra D'Or" dividia l'obra de Pedroló en dues tendències. Una la que més vivament ens situa davant l'absurd: CRUMA, HOMES I NO, LA NOSTRA MORT DE CADA DIA, i l'altra que planteja el problema de la transcendència humana, la mort, la comunicació: TECNICA DE CAMBRA, ALGU A L'ALTRE CAP DE PEÇ A, DARRERA VERSIO PER ARA. En SITUACIO BIS- diu Carbonell- la problemàtica s'insereix en la col·lectivitat. Enfront d'aquesta col·lectivitat, l'home Pedroló es determina com un rebel. "La seva rebel·lió personal esdevé rebel·lió positiva en els seus personatges contra llur ambient hostil. Llargament, massa llargament, aquesta actitud no ha comportat resultats, és cert. Però tampoc no podem dir que hagi estat inútil: la rebel·lia que no coneix defallença és fecunda i acaba transformant la realitat hostil. Ací és troba, crec, el sentit progressista de l'obra de Pedroló, arrelat a la condició, i a l'existència del seu poble, que tampoc no es resigna".

Aquest sentit de SITUACIO BIS de que parla Carbonell, considerant l'obra com a progressista, nosaltres el varem veure des d'una altra perspectiva, la rebel·lió per la rebel·lió, a que es refereix, és un element essencialment romàntic, que creiem en la nostra època, absolutament inoperant. *per*



Per això vam trobar l'obra absolutament ambigua, com una arma de dos fils. En el nostre recorregut per l'avantguarda hem posat de manifest la seva essencial ambigüetat. Però, com també s'ha pogut veure, generalment els autors d'aquesta corrent han tingut l'"encert" de defugir el problema polític. Ionesco, en aquest aspecte, ha estat un mestre i ha defugit el problema del teatre polític amb una extraordinària habilitat. Beckett no s'ha mogut del pla metafísic. Però Pedroló ha volgut anar a una problemàtica política i aquí ha estat, creiem, la seva màxima errada. Partint o recolzant-se en unes coordenades ambigües, no és pot plantejar avui per avui, donades les circumstàncies històriques un tema i un problema tan genuïnament nostre, per tan polític, des d'aquestes perspectives. Això fa que l'obra SITUACIO BIS, que és, com diu molt encertadament Carbonell, la més perfecta formalment, hagi arribat a una situació límit, que la faci difícil de superar, si no és tot fent una evolució a l'estil d'Adamov. Pedroló que és l'home de les situacions límits, es troba en la seva obra teatral, en una, esteticament parlant, veritable situació límit. L'ambigüetat de que hem parlat en Pedroló és encara més manifesta, si considerem la totalitat de la seva obra. Les coordenades estètiques en les que recolza la seva obra teatral són ~~son~~ absolutament diferents que les que recolzen la seva obra narrativa. Això fa que considerem el seu teatre com una obra de gran categoria però fruit d'una actitud mimètica més que creacional. La seva novel·la "Una selva com la teva", "Estrictament personal", "Cendra per Martina", es basa, excepció feta de "Mr. Chase podeu sortir", en una tècnica realista, que suposa una voluntat de document, i unes coordenades estètiques d'arrel naturalista, influïdes pel corrent behaviorista. L'obra de Beckett, com hem vist, correspon, tota ella, a una visió estètica, la mateixa problemàtica i la mateixa estètica és utilitzada en l'obra beckettiana, com semblantment passa en Pinget, però Pedroló <sup>en</sup> no és així. Ens preguntem si Pedroló, que és vol i se sap genuïnament novel·lista, no pren el teatre més que com exercici d'estil. Com que creiem fonamentalment en els seus val-



lors dramàtics, criem també que li és necessari un replantejament de la seva estètica teatral, i que retrobi en la seva producció futura el to realista i de document que amb tanta intensitat ha aconseguit en la novel·listica. Que aquesta estètica teatral de Pedroló és sols epidermicament assimilada és fa evident, si anem a buscar la trama interna dels seus arguments teatrals. Si bé la constant de la problemàtica de l'existència, el binomi subjecte-objecte, el tema de la transcendència puntuen les escenes de l'obra una estructura aristotèlica, no ja formal, sino intrínseca, domina aquesta temàtica: la divisió ànima-cos; matèria-forma, immanència-transcendència; la divisió de l'ànima en intel·lecte, voluntat i apetició. Aquests suposits se produeixen una incòmode situació de comprensió per a l'espectador que sent dividit en la intencionalitat de l'autor, a mig camí de l'auto sacramental amb moralitat i l'explosió de l'incognitat de l'antimetàfísica.

Sovint s'oblida, en les aventures lingüístiques de l'avantguarda la influència de Joyce. Joyce com Kafka son a la base de la creació de Pedroló directament i indirectament a través de Beckett. Aquests mateixos autors estan a la base de la creació de Harold Pinter.

Dia Pinter: "Jo no pretenc que les meves composicions dramàtiques siguin una simple farsa risible. Si no es tractessin i ventilessin en elles altres problemes, no les hauria escrites... Són còmiques fins a cert punt. Més enllà d'aquest punt deixen de ser-ho, i és precisament per això que jo les he escrites... La comunicació entre dues persones esperugueix de tal manera que en el seu lloc, es produeix un constant plantar-se cara, un constant parlar d'altres coses, en lloc de referir-se a allò que constitueix l'arrel de la relació mútua entre aquestes dues persones". Pinter reproduïx la reiteració i la banalitat de les converses entre les classes baixes. Això es fa manifest en la seva obra cabdal EL PORTER (The Caretaker). Quan vaig fer la direcció escènica d'aquesta obra en el Teatre Calderon, en acabar una de les representacions, em va venir a veure una persona que em va dir, havia passat sis anys de la seva vida tancat amb delinqüents comuns a la pres



que hauria pogut ser un gran teatre d'evasió. Això passa a EL CASO DE LA MUJER ASESINADITA, que va escriure amb col.laboració amb Alvaro de la Iglesia i que ha estat reposada a Barcelona recentment i ha demostrat que continuava tenint vigència. Mihura és un hàbil cultivador del melodrama policíac, recordem: UNA MUJER CUALQUIERA que abans havia estat guió de cinema. Dintre de l'orientació policíaca cal mencionar també CARLOTA, on fa una adaptació de l'humor britànic a una circumstància nostra tan radicalment diferent. Mihura ha obtingut per aquest camí un gran èxit comercial amb MARIBEL I LA EXTRAÑA FAMILIA, MELOCON EN ALMIBAR. Altres èxits: LAS ENTRETENIDAS, i NINETE Y UN SEÑOR DE MURCIA.

Brossa En cert aspecte un antecedent d'aquest corrent ha estat el teatre de <sup>Joan Brossa</sup> Joan Brossa. L'any 1.947 va escriure ESQUERDES, PARRACS, ENDERROCS, ESBERLANT LA FIGURA, que va estrenar l'any 51, a les Galeries Laietanes sota la direcció de Mercè de l'Aldea. Del mateix any 47 és NOCTURNS ENCONTRES O UN MILLIONARI ES TROBA A RAN DE LA MORT: Una neboda seva única hereua, presa d'un desengany amorós, el cura amb sol.llicitud. Els parents del moribund fan tot el possible per desheretar-la i no dubten de recórrer al crim. Estrenada al Teatre Olimpo de Barcelona i representada de nou al domicili del Dr. Obiols. Dirigida per Josep Centelles, intervenien en l'obra Mercè de l'Aldea, Elisenda Ribes, Lluís Tarrau, Joan Ponç i Modest Cuxart entre altres. De l'any 48 és LA MARE MASCARA estrenada a l'Estudi de Santi Surós l'any 1.951. Aquesta producció s'arrelava en les més descarades recerques de llenguatge i de creació poètica de la poesia surrealista. Joan Brossa va formar part del grup Dau al Set i en va arribar a ser l'orientador estètic. Com és sabut Dau al Set ha tingut una gran importància en la renovació i ressorgiment de la pintura catalana.

Arnau Puig, un dels fundadors del grup, i considerat com el seu filòsof, en un pròleg a l'edició d'OR I SAL de Joan Brossa diu: "He assenyalat en un altre lloc que en realitat el moment del "Dau al Set" no significa res més que una cruïlla d'intencions i persones diferents, però que coincidiren en



un moment determinat. Com a antecedents del "Dau al Set" trobem l'obra de J.V.Foix, amb arrels que van fins a l'"Amic de les Arts" publicació que era dalerosament buscada per nosaltres durant els anys immediatament posteriors de la nostra guerra. Hú ha l'esperit de la "Revista d'Occident" hi ha també la persona de Joan Prats, que ens obrí la porta del taller de Joan Miró i ens posà en relació amb els arquitectes que havien format abans de la guerra el grup conegut per la singla G.A.T.P.A.C., defensors estrema de la nova plàstica. Cal tenir en compte, demés, la repetida lectura dels Cahiers d'Art del "Minotaure", i el número extraordinari del "D'ací i d'allà" amb tot el que això significa de tendència vers l'irracionalisme, el Dadaisme, i el Surrealisme, com a posicions ideològiques..."

Arnau Puig tot situant el moviment vanguardista dels anys 50, situa també el teatre i l'obra tota de Joan Brossa que es recolza en l'aportació del gran poeta català J.V.Foix que ha sabut romandre fidel i amb una qualitat continuada en la seva obra, al llarg de tota la seva llarga producció a ~~fin~~ l'estètica del més pur dels surrealismes. Per altra banda Joan Brossa, que es vol, i ho ha sabut aconseguir, arreladament català, recull o be pel camí del mimetisme o be pel camí d'inspiració directa, l'aportació que el teatre català ha fet per un teatre popular. Parlem en concret de l'aportació d'Ignasi Iglesias i dels sainetistes, molt particularment d'Emili Vilanova. Possiblement és Joan Brossa, de tots els autors catalans, el que més s'ha preocupat per conèixer el nostre teatre, en el que té d'arrel popular, i també de revisar molts dels mites que la tradició literària catalana ha creat.

Ens serà difícil parlar del teatre de Brossa, en la mesura que els títols que ha estrenat son una mínima part de l'obra total, obra, que no compre com el messanatge del Club 49 no en fa l'edició completa, o almenys reunint part de la seva producció. Aleshores podriem, si bé no teatralment, almenys literariament donar-ne un judici, ara per ara el teatre de Brossa



es limita a cinc o sis títols. L'any 60 per encàrreg de Joan Prats i del Club 49 l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual donava la primera estrena pública, en un teatre, d'una obra de Joan Brossa. L'obra s'estrenava en el Teatre de la Concòrdia de Cabrils i mesos més tard a la Cúpula del Coliseum junt amb EL BELL LLOC. Era el director i decorador de les obres Moisès Villèlia que va plantejar-se la direcció escènica sota les coordenades de la supermarioneta de Gordon Craig. La representació va tenir un to de recerca que va posar en circulació el nom de Brossa en el Teatre, almenys dintre de les representacions reduïdes de Teatre de Càmera. La crítica va reaccionar d'una manera furibunda o bé va silenciar l'estrena com sol ser costum a les nostres latituds. L'any 61 l'Agrupació Dramàtica de Barcelona estrenava en el Palau de la Música Catalana OR I SAL, amb decorats d'Antoni Tapies i direcció de Frederic Roda. D'aquesta obra se'n va donar una altra representació en el Teatre Romea dins el IV Cicle de Teatre Llatí. Més tard l'E.A.D.A.G. va estrenar, sota la meua direcció i amb decorats d'Albert Ràfols Casamada i figurins de Maria Girona, GRAN GUINYOL, i el T.E.C. CALÇ I RAJOLES, homenatge a Ignasi Iglesias, i l'obra curta AQUÍ EN EL BOSC, dirigides per Viceç Olivares.

En el teatre de Joan Brossa trobem l'atmosfera de màgia, i els efectes de sorpresa de caixa de prestidigitador, un llenguatge planer, sense cap mena de complicació sintàctica, complicació evitada en frases d'absoluta simplicitat gramatical, i l'ús dels llocs comuns, emprat per l'avantguarda.

Havent partit de l'arrel automatista de la tècnica surrealista, sembla haver arribat pel que coneixem de la lectura de les altres obres inèdites a un tipus de teatre més compromés amb la realitat i la seva problemàtica. De fet però, el teatre de Brossa, que en la nostra circumstància s'ha representat, es un teatre que està quedant a-històric en la mesura que s'ha produït i és produïx fora del moment que el podia justificar. El desig d'evasió que per exemple a l'Alemanya i a la França de la post-guerra feia



popular el teatre d'avantguarda, produeix en canvi en la nostra circumstància, on l'evasió és per definició una propaganda establerta, una justificada irritació. El teatre de Brossa ha anat possiblement massa lligat a l'aventura de la plàstica recent catalana. Això ha fet que hagi trobat uns defensors a priori, i uns admiradors incondicionals dins el món de la plàstica, i una certa circumspècció per part del món literari català. Recordem per via d'il·lustració la presentació que va fer Alexandre Cirici, quan l'estrena a Cabrils de LA JUGADA. Ens va dir que donat que l'obra de Brossa, per falta de maduresa del nostre teatre, havia quedat reduïda al silenci, la seva obra havia parlat a través de les pintures de Tapies i dels plàstics sorgits del moviment Dau al Set. Naturalment Cirici, feia una afirmació molt encertada, però absolutament mancada de validesa crítica literària, car una obra literària ha de parlar per ella mateixa o pels seus seguidors literaris. Un feixue destí pesa sobre el teatre de Brossa que continua essent, encara avui dia, un interrogant. La seva estètica sorgeix d'una situació que comparteix amb els homes del seu temps, "desinteressat pel món concret, que no l'havia tractat gens bé", és refugia en la pròpia intimitat" com diu Arnau Puig, i en aquesta intimitat es queda el seu teatre, davant unes noves generacions que li demanen més.

L'absurd com a refugi d'un esperit amenaçat, en la seva pau, per un univers hostil, és la constant, com hem vist del teatre de l'avantguarda. El París de la post guerra, l'Itàlia Feixista, l'Alemanya de la derrota. No ens ha de sorprendre doncs en preguntar-nos que ha donat la literatura dels Estats Units d'Amèrica a aquest corrent teatral, trobar una panorama més aviat desert. Els Estats Units ofereixen un complex social, amb uns slogans d'un evident optimisme. L'optimisme, la fe en el país, l'acceptació de l'ordre establert no ve donat per una veu dictatorial sino per un eficaçíssim aparat publicitari, que dona com a resultat que la classe dominant que manté el teatre és essencialment, conservadora, acomodaticia i segura de la seva es-



11) que hi hagi un to èpic, no vol dir que hi hagi una consciència clara d'emprar la fórmula de teatre èpic tipus Brecht-Fiscator, sino l'us d'una de les constants narratives de la literatura, per tant ens sembla que tampoc es pot prendre el teatre de Max Aub com el d'un precursor del teatre èpic. El teatre és molt important, però hem de reconèixer que queda tancat en si mateix sense arrelament a cap tradició definida. És el teatre d'un exiliat.

Otros autoren

Parlar a Catalunya de fets generacionals, referent-nos al teatre, és tasca difícil i plena de paranys. Hem de recordar el teatre professional català després de la guerra, reempren l'any 1.945. O sigui que, d'antuvi, el nostre teatre professional porta un retard de sis anys respecte al castellà. Aquest teatre professional- de vida obligatoriament precària- ha caigut a mans d'una mena de cacics que han tancat les portes del teatre a tot el que no fos un representant possible del gènere que ells creuen que ha de servir la seva "botiga". Val a dir que si exceptuem Sagarra, un o dos moments de Ferràn Soldevila, alguna obra i alguna adaptació de Rafael Masís i Joan Oliver, la resta de les obres estrenades al teatre Romea i altres teatres que han fet temporada en català, és d'una qualitat literària infima, fins a arribar a ser insultant pensar que s'hagin pogut estrenar. Si afegim que tals obres són sociològicament defugidores de la més mínima visió de la realitat, veurem fins a quin punt es desesperança la realitat viva del nostre teatre, i si recordem que el teatre català, per circumstàncies històriques i socials que ara no podem exposar, no ha pogut crear un regim de treball normal, comprendrem que el nostre teatre hagi arribat a l'atzucac en que es troba en aquest moment: O morir o començar totalment de nou. Com que la segona possibilitat encara no és factible, la situació del teatre català professional és la mort. I això està fent en aquests moments. No és d'estranyar, per tant, que el teatre català responsable s'hagi refugiat en el llibre i en les agrupacions de càmera i grups independents. Quan l'any 1.953 Esteve Albert i Josep Grases iniciaven de nou amb una certa regulari-



12/

tat unes representacions de Càmera amb el Teatre Intim, iniciaven la renovació, al marge del teatre professional, del teatre català. Després va ser fundada l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, l'any 1.955, l'E.A.D.A.G. l'any 60, el T.E.C.  
l'any 1.962. Movent-se el TEG i l'A.D.B. en un terreny amateur i l'E.A.D.A. en un terreny para-professional i de preparació d'actors, donant representacions úniques, o diverses representacions, complien la tasca estètica-sociològica que s'han negat a complir les empreses professionals del Teatre Romea i d'altres teatres. Només volem fer una excepció: la campanya <sup>Luis</sup> d'Orduna al <sup>Teatre</sup> Guimerà per la seva dignitat i l'ambiciós propòsit que va significar. Aquesta situació/ha comportat que no es pugui parlar de generació teatral d'uns vessants determinats.

Parlarem doncs d'aquells autors que lluitant, des de la seva circumstància personal, sense diàlegs generacionals de cap ~~mena~~ mena, intentaven establir un contacte amb la realitat.

*Joan Oliver*  
L'obra més important de compromís amb la realitat fins arribar a fer teatre polític, és sens dubte la del poeta Joan Oliver. Diu Joaquim Molas, en la seva introducció al "Teatre de Joan Oliver", : "Joan Oliver, més que un poeta i que un comediògraf, més que un narrador i que un periodista, és una actitud i un estil. En altres paraules, és alhora l'escriptor compromès amb un país i amb l'home que és ell mateix, en una recerca conscient i apassionada d'una possibilitat de convivència i de justícia, i l'escriptor que domina amb exactitud gairebé matemàtica els mitjans d'expressió més subtils. Per damunt de tot, la figura literària d'Oliver és la del home intel·ligent i honest que ni s'ha traït ni ha traït la seva terra i el seu temps." Oliver, conscient d'aquest buid destructor del nostre teatre, convençut de la missió social que al teatre pertany, ha anat emprenent la tasca de fer a cada moment, l'obra que podia ser necessària. D'aquí la diversa projecció d'orientació del seu fer teatral, i el divers valor formal del seu teatre, en relació amb tota la seva obra de creador. En aquest fer teatre d'Oliver hi ha però, una constant, i és, el de la construcció tipus pièce bien faite: unitat d'acció i de temps, planejament, nus i desenllaç.



Joan Oliver comença la seva aventura teatral amb GAIREBE UN ACTE O JOAN JOANA I JOANET publicada l'any 1.929, d'on va sortir, ampliant-la, PRIMERA REPRESENTACIO. Va seguir CATACLISME i CAMBRERA NOVA. L'any 1.936 publica ALLO QUE TAL VEGADA S'ESDEVINGUE<sup>(1936)</sup> estrenada a mèxic l'any 1.954: El fet bíblic: la mort d'Abel, serveix a Oliver per plantejar la lluita de la humanitat entre la bondat i la maldat i, més concretament, entre el progrés i la reacció. Caim és no sols l'home bo, sino l'home que intueix un nou bé que la humanitat no posseeix encara i que es resisteix a admetre. Adam i Eva són el burgesos conservadors, i Abel és el continuador del conservadurisme dels seus pares, acomodaticí i egoista. El simbolisme d'aquesta obra compromesa, es converteix en clar realisme en LA FAM. LA FAM, que s'ha de considerar com un antecedent del realisme hispànic, car va ser estrenada l'any 38, any en que va obtenir el Premi Teatre Català de la Comèdia, replanteja novament la rivalitat entre dos homes. Aquests dos homes, no són però abstractes sino realitats concretes: Samsó, l'home associal, aïdat, incapaç de sotmetres a cap disciplina, fa trionfar, en un moment difícil, la revolució, Nel, en canvi, que és incapaç de llençar-se a la lluita, en el moment de la revolució, serà després l'organitzador, l'home que sabrà organitzar i col.laborar al triomf. Samsó ha estat l'heroi momentani i cedirà el lloc a Nel. Ell tornarà a l'anominat i a la fam que són el seu patrimoni.

Després de LA FAM, Joan Oliver escriu BALL ROBAT que l'A.D.B. va estrenar l'any 58 sota la direcció del propi autor. Joan Oliver s'adonava en aquest moment que continuar en la línia de teatre polititzat li era impossible i s'adonava també que si volia guanyar-se el públic, cosa que per als escriptors catalans és importantíssima car cal crear aquest públic, havia d'utilitzar les fórmules en voga, que de fet i, com hem vist, és una única fórmula, la de la pièce bien faite. BALL ROBAT és doncs una perfecta pièce bien faite, de construcció modèlica, però on l'autor traspassa els límits i finalitats de la fórmula, amb una visió crítica, una cala endins de l'estructura social del matrimoni. En principi, Oliver se situa en la mateixa posició crítica que fan els autors del divertiment, però la seva visió és més destruc-



149  
 tora i en la mesura que ho és, d'una manera gairebé total, dona implícitament l'idea de la necessitat d'un canvi de l'estructura. El fet que aquesta obra s'hagi estrenat en sessió única i en un teatre tan reduït com el Candilejas, indica el grau de caciquisme de les persones que detenten el poder teatral català, la indiferència del públic i la parcial orientació de la crítica.

PRIMERA REPRESENTACIO que arrencava, com hem dit de GAIREBE UN ACTE, en conservava les coordenades estètiques del teatre d'entreguerres, modernitzades tenint en compte les peces negres d'Anouilh. L'obra queda una mica ambigua, pur joc teatral i al marge de la preocupació testimonial que trobem en el millor teatre d'Oliver. Valor de testimoni que arribarà a assolir una fita important en UNA DRECERA (estrenada amb el títol LA GRAN PIETAT) al Teatre Romea en sessions comercials. En aquesta obra, l'autor intentava una variació del melodrama. L'obra avança cap a un desenllaç que té la contundència i l'esgarip de la fórmula popular de la tragèdia. UNA DRECERA és, sens dubte, l'obra d'Oliver que més s'aparta de la seva producció, i els personatges, dibuixats amb tintes fortes, viuen la seva tragèdia sense matissos fins a la exasperació. L'obra estrenada l'any 61 al Teatre Romea, no va obtenir cap mena d'èxit de públic.

Oliver és autor també d'una excel·lent adaptació al nostre ambient de PIGMALIO de Shaw, que va estrenar L'A.D.B. amb Montserrat Julió. Hem de parlar per la categoria literària, de la traducció de EL MISSANTROP de Molière, estrenada, en una nit memorable, per Nuria Espert, sota la direcció del propi autor. La versió va obtenir el Premi del President de la República Francesa. També ha traduït, de manera excel·lent, TOT ESPERANT GODOT de Beckett, L'HORT DELS CIRERERS de Txekhof, L'OPERA DE TRES RALS de Brecht i UN BARRET DE PALLA D'ITALIA de Labiche. Entre la seva producció menor citem TERCET EN RE, L'AMOR DEIXA EL CAMÍ RAL, QUASI UN PARADIS (amb col·laboració amb Joan Guarro) i LA BARCA D'AMILCAR. (aquí introduir Espin)

BENGUEREL

Xavier Benguerel, novel·lista, passa de la narrativa al teatre, on ha fet



15

diverses, breus, però interessants incursions. La seva obra teatral guarda un paral·lel amb la seva producció novel·listica. La seva obra de novel·lista podria ser classificada dintre l'orientació de Roger Martin du Gard i la seva concepció que arrenca d'una tradició naturalista però que una contemplació entre irònica i distant de la naturalesa produeix un nou ritme i una nova visió dels personatges. Benguerel ha estat també influït sens dubte per l'unanimitat de Jules Romain i la seva obra teatral en dona un testimoni evident. Benguerel possiblement d'haver-se trobat en unes circumstàncies teatrals normals, hauria escrit no sols una obra més extensa, sino possiblement hauria intentat l'aventura teatral amb tot el que té de risc i de laboratori, car com veurem les tres obres que marquen el pas pel teatre de Xavier Benguerel son tres direccions diverses, tres assaigs de teatralitat. La primera obra de Benguerel, obtenia l'any 1.936 el Premi Ignasi Iglesias. L'obra premiada EL CASAMENT DE LA XELA palteja una visió d'un nucli suburbial barceloní i repordueix amb un realisme fidel el llenguatge popular i una recreació d'ambient. L'obra va ser estrenada amb gran èxit l'any 1.937. Ja a l'exili, Benguerel escrivia el que ell mateix anomena assaig de comedia unanimitat. La idea de Jules Romain de la unitat que es veu expresada diversament en els homes, prenía en aquesta obra com a unitat de base l'ambient suburbà que l'autor tan bé coneix i texia sobre aquest ambient sis trames dramàtiques que, en obtrellagar-se reflectien la unitat bàsica. El títol és FIRA DE DESENGANYIS i al 1.942 en el Jocs Florals de Buenos Aires guanyava el Premi Fastenrath. L'última obra de Benguerel que li coneixem és EL TESTAMENT. Sen dubete la seva obra més important, però encara pendent d'estrena. EL TESTAMENT s'inspira en la novel·la del mateix títol, és una realitat dramàtica ben construïda, una mica literària i discursiva, amb una utilització de la veu en off excessiva i anti-teatral, però amb suficient força dramàtica com per a mantenir-se creiem sobre l'escenari.

M. A. CAPMANY

Maria Aurèlia Capmany ha estrenat tres obres: TU I L'HIPOCRITA, EL DESERT DELS DIES, i DOS QUARTS DE CINC (peça en un acte). M<sup>ra</sup> A. Capmany arribava al



teatre després d'una llarga experiència de novel·lista. I es plantejava, en plena maduresa literària, el fet teatral. La situació de M<sup>a</sup>A. Capmany, en el teatre va ser en principi paral·lela a la dels autors del teatre literari que hem estudiat durant el període de les entreguerres i, que, com hem vist, es solien recolzar en les fórmules habituals del teatre burgès. Després d'haver intentat diverses tècniques, diverses actituds creacionals en el camp de la novel·la, i en concret de l'aportació Joyce-Woolf, amb consciència de domini del fet novel·listic, i un absolut desconeixement del fet teatral Maria Aurèlia Capmany empenia la "imprevisible aventura humana" que és el teatre, amb honestedat i resolució. Servint-se com a referència de l'obra L'OU de Felicien Marceau, -un altre novel·lista que no sabia com iniciar-se al teatre- es plantejava, per via del monòleg, la seva primera obra. El monòleg és un element, com sabem, portat a les últimes conseqüències per Joyce, però al mateix temps també essencialment teatral, com es pot veure en la tragèdia grega o en el Ruzzante per exemple. Servint-se d'aquesta primera forma d'expressió, encavellava diverses etapes de la biografia d'un burgès característic i un prototipus de la societat burgesa de després de la guerra, amb una constant: la hipocresia que és consubstancial a tota comunitat burgesa. En TU I L'HIPOCRITA Maria Aurèlia Capmany ens diu que la hipocresia no consisteix tan en mentir o amagar una veritat sabuda, com, i en això hi ha la seva crítica, construir-se a si mateix segons un patró establert, que creu ha de servir, encara que és un patró, en el que profundament no creu. D'aquí la radical mala fe, -com diria Sartre- i el radical escepticisme de l'honest burgès. Sarsanedas va veure intel·ligentment en el seu comentari a l'obra la radical diferència del l'hipocrita de Marceau, i l'hipòcrita de M<sup>a</sup>A. Capmany. El primer menteix deliberadament, per treure un partit del joc brut de l'existència, el segon construeix fins a la fi la seva pròpia falsedat i aconsegueix fer de si mateix un ser aparençial sense contingut. El primer ens mostra una hipocresia pragmàtica, el segon una hipocresia metafísica. L'obra a més és una peça extraordinà-



177  
 riament divertida, amena i d'una admirable fluïdesa. Si quan hem parlat de Joan Oliver hem dit que era inacceptable que BALL ROBAT no s'hagi incorporat al teatre professional, ara afegirem que TU I L'HIPOCRITA hauria d'haver estat programada en escenaris normals. La segona obra de M.A. Capmany és LA EL DESERT DELS DIES, on es planteja el fenomen teatral d'una manera més rigorosa. Després de l'estrena per L'A.D.B. de TU I L'HIPOCRITA, M.A. Capmany s'incorporava d'una manera decidida al món del teatre i aprenia a veure el fenomen teatral com un fet independent de la novel·la. En aquest cas, s'inspirava en una novel·la seva anterior ARA, però malgrat marcades imperfeccions de construcció, aconseguia, a la vegada, una peça testimonial i un to d'elevat teatre poètic. Només li fariem retret d'uns clixés de llenguatge personals que potser en la novel·la tenien justificació però que posats en el teatre fan massa literari el context de l'obra. EL DESERT DELS DIES construïda en dos actes i un epíleg planteja la situació de l'heroi, que ha oblidat el seu passat - tema girandoucià també recollit per Anouilh -. En l'obra però, el personatge es construeix, per a poder subsistir, un passat inventat i hi acomoda el present. Retrobem doncs el tema de la hipocresia; El passat autèntic però, vindrà a trucar a la porta de l'hipocrita, per fer-lo tornar a la realitat. L'obra, servint-se d'una situació vagament simbòlica fa referència directa i immediata a la circumstància viscuda per una generació que havia d'oblidar el seu passat per tenir dret a viure. Obra menor és DOS QUARTS DE CINC estrenada a la televisió, i després per l'E.A.D.A.G. M<sup>re</sup> Aurèlia Capmany ha adaptat al català LEONCI I LENA (Leonci und Lena) de Georg Büchner, revisant-la i actualitzant-la desde la nostra perspectiva social-política. La seva última obra, VENT DE GARBI I UNA MICA DE POR, qualificada per Salvador Espriu com a "Sainet profund", serà, sens dubte, una fita en el teatre nostre. Baltasar Porcel en una entrevista, publicada a "Serra d'Or", referint-se a la situació de l'actual teatre català diu: "...encara no s'ha trobat una forma autoctona pura per al nostre teatre. Em sembla que, en general, ho existeix un teatre nascut de les realitats immediates del país". Partint



18  
 d'unes molt concretes realitats nostres, Maria Aurèlia Capmany es planteja certes fórmules del teatre objectiu- tipus teatre polític de Piscator i dels Livings Newspapers- d'on com hem vist ha sortit el teatre èpic, per revitalitzar la tradició popular del sainet català que nosaltres tant valorem, M<sup>a</sup> Aurèlia Capmany aconsegueix un to testimonial i crític que l'allunya de certa actitud estetitzant del nostre sainet. De la mateixa manera que Brenda Behan utilitza la tradició d'espectacle popular inraldès i la cançó de taverna, M<sup>a</sup> Aurèlia Capmany se serveix del to de farsa del sainet tradicional i de la cançó política de circumstàncies. Tres èpoques són críticament observades 1.964, 1.936, 1.909, sota el comú denominador de l'estiuig evasiu en el que uns mateixos, idèntics personatges manifesten la seva essencial vacuïtat i desinterès enfront els esdeveniments de la nostra història. M<sup>a</sup> Aurèlia Capmany és directora escènica, actriu i professora d'història del teatre de l'E.A.D.A.G. Destacarem les seves direccions escèniques de ALGU A L'ALTRE CAP DE PEÇA de Manuel de Pedrolo i EL MERCADER DE VENECIA de Shakespeare, en versió de Josep M<sup>a</sup> de Sagarra, única contribució responsable al IV Centenari del naixement de Shakespeare.

B. Porcel

més  
 Baltar Porcel, un dels joves exponents de la dramaturgia catalana estrenava ELS CONDEMNATS, que havia obtingut el Premi Ciutat de Palma l'any 1.958, i que havia estat publicada per Raixa, amb un encomiàstic pròleg de Llorenç Villalonga. El prologuista cita els noms de Sartre, Camus, Priestley i Graham Green per explicar l'estil i la problemàtica de l'obra. Tan contradictòria ascendència ens deixaria naturalment l'obra per explicar. El propòsit del jove i jove autor era, sens dubte, fer una obra realista de denúncia, utilitzant els elements que l'agitada classe contrabandista-capitalista de l'illa pot suministrar. De LA SIMBOMBA FOSCA presentada al Palau de la Música per L'A.D.B., sota la direcció de Francesc Balaguer, és una obra molt més madura i aconseguida. Amb algunes imprecisions constructives, però amb una extraordinària sentit de la creació d'ambient i d'atmosfera. Joan Triadó



19)  
va dir en ocasió de l'estrena: "LA SIMBOMBA FOSCA, en resum a desgrat d'un cert excès que la perjudica davant de l'espectador- i ens fa admirar la puixança real del jove autor-, és una obra literària de primer ordre. Els seus valors estrictament teatrals demostren un mestratge escènic envejable. Baltasar Porcel ha iniciat així una carrera interessantíssima que el pot dur a fer reconèixer el teatre català, enllà de les fronteres, una bel·ligerància que fa molt de temps no li ha estat atorgada. Però tot depen, en- sems amb l'escriptor, del fet que el nostre públic sàpiga escoltar i sàpi- ga veure". Amb una admirable objectivitat el pròpi Baltasar Porcel ha si- tuat la seva etapa primera de producció per al teatre: " D'ELS CONDEMNATS et diré queppper al nou volum, vaig pensar a refer-la. No respon en absolut a les meves concepcions actuals. Es una obra que tradueix una posició moral burgesa. Vaig voler fer una crítica d'una societat burgesa partint dels pos- tulats ètics de la burgesia del país. Imaginava que la raó de molts mals ra- dicava en la traïció als principis teòrics que presideixen l'existència de la nostra societat, en el fet que la mateixa classe que els havia formu- lat en prescindia completament. No vaig adonar-me que, en la vida com en la literatura, s'ha de partir de l'home i no dels principis. L'obra té, tanmateix uns valors per la seva mateixa intenció crítica. El que passa és que aquesta crítica no té cap viabilitat perquè va destinada a un públic burgès, i aquest públic no vol acceptar-la.

Quan a LA SIMBOMBA FOSCA, es tracta d'un teatre ferotgement anarquista. I, si penses el que t'he dit abans, la cosa és molt lògica. Com a reacció normal vaig escriure una obra essencialment destructiva. No vaig intentar de fer teatre d'avantguarda. Els meus interessos eren molt allunyats dels d'aquest tipus de teatre. Unicament en vaig utilitzar les tècniques, d'una manera ac- cidental. Després faig fer ROMANÇ DE CEC, que aleshores vaig titular HISTORIA D'UNA GUERRA. Les meves idees havien canviat. Enfront del teatre analític i psicològic d'ELS CONDEMNATS, ROMANÇ DE CEC representa un teatre de síntesi, realista. EXODE es troba dins la mateixa línia, però en un to molt més deses-



20/  
 perangat." En ROMANÇ DE CEC s'orienta decididament ja vers el teatre èpic, potser copsat massa formalment, però mantenint la intuïció teatral que li és característica. En la resta de l'obra que li coneixem, encara no publicada, ni estrenada, continua en profunditat aquest camí. LA SIMBOMBA FOSCA va obtenir el Premi extraordinari Joan Santamaria 1.961. Les seves obres en un acte han estat estrenades per grups independents de la regió catalana així: EL GENERAL, ROMANÇ DE CEC, i el seu teatre ha començat a traspassar fronteres.

J. M. Benet

El Premi Josep M<sup>a</sup> de Sagarra revelava un jove autor: Josep M<sup>a</sup> Benet, que amb la seva obra UNA VELLA CONEGUDA OLOR, s'inseria en el teatre de costums que ha iniciat en castellà Buero Vallejo en la seva primera etapa de producció i que han continuat els autors castellans abans estudiats. Es nota en la primera obra de Josep M<sup>a</sup> Benet un arrelament al teatre castellà de preocupació documental. Mitjansant "trossos de vida" s'intenta de fer una radiografia de la nostra estructura social. L'obra però quedava massa llastada de mites i experiències personals directes. El llenguatge és molt viu, utilitari i funcional. I l'autor que havia fet una curta experiència d'actor, demostrava conèixer el difícil joc de les situacions teatrals. En la seva segona obra NATI DE DIUMENGE PERDUT, encara inèdita en el teatre, aprofundeix la seva preocupació crítica i testimonial, i anant més enllà en el seu propòsit que en la primera obra enfronta dues actituds, dos estaments socials. L'explotador i l'explotat s'oposen per arribar a l'èxit del primer, car aquest té a les mans tots els atots fins el de crear la covardia i la vilessa de l'oprimit.

J. M. Soler

El segon premi Josep M<sup>a</sup> de Sagarra ha estat guanyat per Joan Soler i Antich amb l'obra AQUI NO HA PASSAT RES de clara preocupació social.

Autors amb una sòlida i important obra en el camp de la novel·la han fet intents en el teatre, alguns d'ells plenament aconseguits, com és ES PER LLOS FER-SE ESPERAR de José Maria Espinàs que Juli Coll portaria al cinema amb el títol de ditrito V, obra en la que insisteix en una visió directa



del món de la ciutat, constant de la seva novel·listica.

També estretament lligat al seu fer narratiu, la peça de Blai Bonet ~~PARA~~ PARASCEVE plantejava la crisi moral i religiosa d'uns individus enfront el límit de la mort. Servint-se d'un tema suggerit per A. Camus, PARASCEVE planteja una esplèndida situació tràgica: uns soldats ocupants obliguen a una mare que esculli quin dels dos fills seus han d'afusellar. La mare de por que el seu fill més estimat pugui morir pronuncia el seu nom.

En una ocasió vaig preguntar a Josep Maria Espinàs perquè no escrivia més teatre can crec que la seva veu podria ser molt útil per a guanyar un públic de la mateixa manera que ha fet amb la seva novel·la i la cançó. Espinàs em va dir que com ell és un escriptor plenament professional, el teatre com està en el país no li resulta rentable ni creu en la eficàcia del teatre d'una nit i gràcies. La resposta d'Espinàs és un desafiament al caciquisme professional i a les potències econòmiques directores del país. La resposta d'Espinàs ens fa pensar en la qualitat i quantitat d'escriptors que tindria el nostre teatre si aquest oferís un mínim de garanties de solvència econòmica i ètica.

R. S.