

sions amb més de *divertimento* que d'enfarfec, un mester especialment apropiat, en fi, per introduir de manera abellidora dins la lectura de tres grans clàssics catalans contemporanis, recuperats en un tenaç esforç editorial per a aquell públic dels anys seixanta, tan dejú de literatura nostrada. Si just amb el pas de poc més d'una dècada han deixat de tenir els tex-

tos fusterians un valor instrumental per adquirir-ne un altre per ell mateix, bé prou ens podem preguntar quant temps més caldrà que transcorri per tal de saber si continuarà pagant la pena de llegir-los, mal que només sigui per tenir coneixença de l'assagista valencià.

JOSEP MURGADES

Robert MARRAST: *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre / Edicions 62, 1978. (Col·lecció «Monografies de Teatre», núm. 8.) 321 ps.

El llibre de Marrast ha vingut a paliar, en certa manera, la manca d'estudis aprofundits i seriosos sobre la cultura durant la guerra civil. Ho ha fet, precisament, amb l'estudi del teatre, gènere cabdal en èpoques de trasbals i de canvi social per les possibilitats que ofereix com a arma ideològica.

D'altra banda, el fet d'estudiar el teatre «durant la guerra» (el període i no el tema) ha potenciat l'enfocament d'una qüestió altament suggestiva: el grau d'incidència dels fets històrics sobre la producció cultural o, dit d'altra manera, la repercussió que tingué, en el gènere més adient per a la divulgació ideològica, el canvi en la concepció de la cultura, canvi derivat directament d'una temptativa revolucionària que havia d'afectar principalment el camp de les idees. La complexitat del tema és donada, sobretot, pel fet que aquest canvi no tenia, en molts camps, els objectius prou clarificats, sovint volia dir coses diferents i, malgrat trobar-se en més o en menys en la consciència de molts, pocs arribaren a teoritzar-lo o, com a mínim, a col·laborar-hi amb llur aportació individual.

La introducció i els quatre capítols (dedicats a Madrid, Barcelona, altres ciutats de la zona republicana i balanç general) que componen la part d'«assaig d'història» del llibre, intenten cobrir dues funcions principals: la primera, descriure el procés de l'espectacle a nivell extern (estat de les cartelleres abans i després de la revolta, estrenes, reposicions, etc.); i la segona i més important (lligada indiscutiblement a l'altra) és plantejar una sèrie de problemes específics del gènere teatral en el moment revolucionari. A saber: els conflictes entre economia, ideologia i estètica apareguts amb els primers intents de reforma del món de l'espectacle. Problemes, per exemple, com el de fins a quin punt l'acompliment d'un règim revolucionari de gestió, supeditat als interessos corporatius i sindicals (com proporcionar feina al major nombre d'actors, músics, escenògrafs, etc.), no imposa la servitud a un tipus de repertori burgès (quant a ideologia i

a estètica) que es contradiu amb les fites que en teoria convenen al poble: la formació de les idees i del gust. Fins a quin punt, també, dins el camp de la ideologia, era possible lligar la «diversió» o «entreteniment» (d'uns soldats que arriben del front, d'unes masses angoixades per la fam i els bombardeigs) amb aquesta desitjada «formació», per tal de crear espectacles, populars sense caure en la vulgaritat (llegiu frivolitat, obscenitat, comicitat gratuïta, etc.); tenint en compte, a més, que cal assolir la suficient dignitat cultural perquè el teatre dit de «circumstàncies» o d'«urgència» no derivi en pamflet, perquè no quedin descuidats l'aspecte estètic, l'educació del gust de les masses. Fins a quin punt, també, i dins aquesta educació del gust, cal fer una revisió dels clàssics, de la mateixa manera que per a la formació ideològica cal comptar amb els models del teatre revolucionari estranger: quina ha d'ésser, doncs, i en definitiva, la política d'adaptacions i traduccions? Fins a quin punt, finalment, i dins d'un ordre de coses més general, el teatre no ha de prescindir d'ideologies concretes i mantenir-se *au dessus de la mêlée*, per tal d'incorporar-se (amb la totalitat de les Lletres i les Arts) al patrimoni cultural utilitzable com a baluard d'un poble civilitzat enfront de la barbàrie del feixisme.

Aquests problemes, generalitzables a tota la zona republicana, s'aguditzen o varien segons els llocs; però, en síntesi, responen a semblants dificultats del procés d'adequació d'uns principis ideològics a una realitat escènica viciada per uns costums ben arrelats en autors, actors i públic. Agreujat tot això per la manca d'uns models adaptats a les circumstàncies concretes del país (si exceptuem una parcial assimilació del model rus).

Cal assenyalar, pel que fa a l'extensió geogràfica analitzada per Marrast, que si bé l'estudi global de la zona republicana afavoreix el comparativisme (la constatació, per exemple, que a Madrid el conflicte es dona més sovint entre ideologia i estètica, mentre que a Barcelona, per una sèrie de raons, apareix fo-

namentalment entre economia i ideologia), té, en canvi, l'inconvenient de la limitació forçada als gèneres teatrals més importants. Potser desitjaríem un major aprofundiment en gèneres menors, com el *guignol* i les marionetes, que tanta importància tingueren al front.

El llibre conté, a més, una part de «documentació»: dos «Apèndixs» que reproduïxen les principals disposicions oficials referents al teatre, alguns dels articles de crítica i dels testimoniatges d'entre els molts que se citen

i comenten al llarg de l'estudi. I això és una altra cosa a remarcar: la utilització constant, per part de l'autor, de documentació de primera mà, que no només aporta el necessari científisme a la descripció, sinó que assegura i justifica tota valoració. Fet que és d'agrair enmig de la frivolidat i lleugeresa de moltes de les publicacions recents que han tractat el període.

MARIA CAMPILLO

Agustí BARTRA: *Soleia (Les tres rapsòdies)*. Barcelona, Editorial Laia, 1977. (Col·lecció «Les Eines», núm. 30.) 271 ps.; *L'home auroal*. Barcelona, Editorial Vosgos, 1977 [1978]. (Col·lecció «Ausàs March», núm. 12.) 63 ps.

«No creguem en els mots si no són purs i no porten la càrrega / del temps essencial transfigurat de l'ésser.» Agustí Bartra es dirigeix al lector cercant una complicitat —una adhesió— que faci possible la participació cordial d'aquest en el desplegament d'una aventura humana que transcendeix el fet individual. Perquè la voluntat d'explicar a través d'ell mateix —representat diversament—, la condemna i la salvació de l'home constitueix el fil conductor d'un llibre aparentment poc cohesionat i contradictori. De fet, en l'obra de Bartra, la justificació de la condició humana és vista d'una manera idealista, messiànica. L'angoixa de l'home sotmès al temps i a la injustícia és transcendida per la consciència de viure que dona el fet de sentir; així, la qualitat d'ésser sorgeix com una realitat superior a existir i capaç de superar la mort. I, l'amor, com el camí idoni per assimilar aquesta realitat. Però, en qualsevol cas, no em correspon aquí d'analitzar la coherència filosòfica que hi pot haver darrere la seva intenció de descobrir-nos, en definitiva, l'home.

Tots aquests factors expliquen prou per què Bartra ha triat justament aquests tres personatges de les rapsòdies que, editades prèviament per separat, s'apleguen en el llibre de *Soleia*: Garí, Arnau i Ahab. Es tracta de tres arquetipus que han fascinat l'autor perquè no «són» en la mateixa mesura que «existeixen»: Garí, vivint com un animal, cerca en el record les raons de la seva identitat («Sóc Garí, doncs? Vaig ésser? Sóc?»); i encara dubtarà al final, definitivament alçat: «¿i sí, després de tot, fos un gegant del somni...?» També Arnau recorda, empès per la condemna, però busca en el present la raó d'existir, i estima, ignorant el futur: «Érem els destinats, la primera Parella / o la final d'on tot de nou recomençaria ...?» Davant els dubtes («en ma angoixa pregunto: Habito aquesta cambra?») cercarà l'amor i cavalcarà fins que el troba.

Ahab, el capità de *Moby Dick*, «era fet de mort i de somni» i recorda també, i en l'encontre amb la balena blanca troba un motiu constant de referència; viu només per a la seva obsessió, de cara al futur: no és sinó «una força engegada». En el fons, són tres personatges enigmàtics, unidimensionals, amb els quals la identificació de l'autor es produeix quasi sempre, i que pateixen tots de soledat. Però a tots tres els apareix un personatge salvador, un nou mite de Bartra: *Soleia*, la noia de la llàntia, que dona coratge als tres homes. Garí gràcies a ella podrà alçar-se, ella serà el testimoni de l'encontre d'Arnau i Adalaise, i, a la darrera rapsòdia, el Poeta li encomanarà de guiar Ahab i confortar-lo («mostrali la decrera / que s'endinsa al cor de l'home»), i l'acompanyarà a l'alliberament.

Amb tot, *Soleia* no té pas una estructura lògica, sinó que flueix apassionadament al compàs d'un impetu verbal i d'unes imatges vígories, contradictòries a vegades, que no fan sinó reflectir allò que el mateix Bartra observa al prefaci de *L'home auroal*: «Una obra de poesia no pot ser mai canviable per l'esperit discursiu crític.» I no hi ha tampoc una voluntat de coherència absoluta en el desenvolupament de l'acció, ni fidelitat als mites triats. Dels tres llibres, la *Rapsòdia de Garí* és el més líric i on apareixen també els grans contrastos provocats per la misèria i la lleugesa, l'esperança i el misteri. La *Rapsòdia d'Arnau* és la més extensa, i és dividida en tres parts: la fugida (l'exili del poeta), la reflexió sobre la pròpia identitat i l'assumpció del mite per l'autor («Tu tindràs la paraula»). La *Rapsòdia d'Ahab* complementa els altres dos, però el poeta hi apareix també com a personatge independent, culminant el procés totalitzador que ha inspirat a Bartra aquesta trilogia.

La diversitat de formes literàries —amb incursions a gèneres no poètics—, la varietat dels continguts, el seu to èpic, la mateixa incohe-