

## LES APORTACIONS TEATRALS DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Ricard Salvat\*

El teatre de Sebastià Juan Arbó no és gaire conegut. Per una sèrie de raons —algunes de les quals mirarem d'explicar— ha quedat, potser, massa oblidat. El fet és que el gran novel·lista no va dedicar gaire esforços al teatre, o les coses del temps no varen permetre que ho pogués fer.

Arbó va escriure tres obres originals per al teatre. *La ciutat maleïda*, publicada a Quaderns Literaris l'any 1935 i reeditada amb text corregit a *Obra catalana completa (II)* (Columna, 1993). *Despertar*, estrenada l'onze de gener del 1936 pel Quadre Escènic Mossèn Cinto al Foment Autonomista Català de Barcelona sota la direcció d'Andreu Guixer.<sup>11</sup> Aquesta obra no es publicà en vida d'Arbó, i fou inclosa a l'*Obra catalana completa (II)*. *Nausica*, publicada l'any 1937 fou reeditada i corregida a *Obra catalana completa (II)*. També va fer una traducció de *Boris Godunov*, d'A. S. Puixkin, que es publicà a Quaderns Literaris (1934). Al llibret no hi figura data, però en tot cas devia de ser abans del

---

\* SALVAT, Ricard. 2003. «Les aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó». Dins *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, 35-49. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institució de les Lletres Catalanes.

<sup>11</sup> Pensem que per la seva importància històrica, cal retre homenatge als actors que estrenaren l'obra: La Mare: Sra. Ferrandiz; Margarida: Srta. Sabater; Teresa: Srta. Borrellas; Àgueda: Sra. Calderó; Dues noies: Srta. Riera i Srta. Bou; El Pare: Sr. Borrellas; Enric: Sr. Folc; Albert: Sr. Duran; Joan: Sr. Enric. Direcció: Andreu Guixer. Al programa, hi figurava el següent text: «Amb *Despertar* oferim a la crítica, als nostres amics i al públic en general la primera producció dramàtica de Sebastià Juan Arbó, autor ja conegut en el camp de la novel·la en el qual té assolida una merescudíssima fama. En *Despertar*, Sebastià Juan Arbó ens presenta el drama d'una família posada al centre de totes les tendències modernes més dissolvents. Amb escenes d'un dramatisme impressionant que us arribarà al fons de l'ànima i en les quals totes les figures prenen un gran relleu, veureu pintat de mà mestra, amb una prosa que us corprèn des del primer moment, un ambient de claudicacions i baixos egoismes, que arrossega el benestar de tots. L'amor fraternal, reaccionant contra aquest ambient de baixesa, us farà viure uns moments de gràvid dramatisme i de força moral, en els quals plana com un pressentiment la claredat d'una vida millor. Sebastià Juan Arbó ha fet un drama, sobri, elegant, modern, ple de tendresa i emoció. El Quadre Escènic Mossèn Cinto es considera altament honorat amb la comesa de presentar-lo a la nostra consideració i podeu estar segurs que posarà en l'execució tot l'esforç que l'obra mereix, desitjant fer-vos-la assaborir amb tota la seva intensa bellesa i emotivitat.»

1935. Emili Rosales informà el dia 18 de juliol de 2002 a una de les conferències del curs «Sebastià Juan Arbó: Un escriptor del segle XX», que tingué lloc al Maset de Sant Carles de la Ràpita —en el marc de la Universitat d'Estiu de les Terres de l'Ebre i de la Universitat Rovira i Virgili— que existeix una obra en vers inacabada que no hem pogut llegir. No ens estranyaria que algun dia pogués aparèixer algun original teatral més.<sup>12</sup>

És curiós que en el fascicle número 23 d'*Ariel*, Joaquim Molas publicava un interessant article titulat «El teatre de Sebastià Juan Arbó», on el gran crític feia les següents consideracions:

Ara bé. Cal dir, tot començant, que, coneixent la seva personalitat literària, ens sorprengué saber que el teatre l'havia temptat, puix que la novel·lística d'Arbó —la seva autèntica personalitat artística— és d'un realisme caòtic, angoixós, amb un predomini poc menys que exclusiu de la narració sobre el diàleg, alhora que el teatre demana una dissociació d'espectador i actor, o autor, i, per tant, un predomini del diàleg sobre la narració. I encara; un desenvolupament de l'argument, deixant a part l'indole del mateix, clar, si no en si, almenys per a la persona que s'encari, des d'una butaca qualsevol de la semipenombra, amb l'obra dramàtica. (1951, 67)

Per cert, en aquell moment, Molas no feu cap referència a l'obra *Despertar*. Cal suposar que quan va escriure l'article, Molas no devia parlar del seu projecte amb Arbó, perquè, lògicament, aquest li hauria d'haver passat una còpia mecanografiada o escrita a mà de *Despertar*. Ens preguntem també si Arbó no en va voler parlar perquè no va quedar gaire satisfet amb la rebuda de què va ser objecte *Despertar*. Potser és convenient de recordar, també, que a l'*Obra catalana completa* no hi figura la traducció de *Boris Godunov*.

*La ciutat maleïda* és una obra desesperada i terrible que reflexiona o presenta el tema del mal, la tirania, l'opressió, la crueltat i la desesperació. És una obra de claríssim substrat romàntic que, sens dubte, està molt influïda pel model narratiu utilitzat per Puixkin a la seva obra teatral màxima: *Boris Godunov*. Sorpren sempre l'ambició de la protesta i la llibertat formal utilitzada.

---

<sup>12</sup> Nota dels curadors: L'obra en qüestió podria ser *Maria Rosa*, de la qual aleshores només se'n coneixia un fragment editat pòstumament amb el títol «Tragèdia en tres actes» al número 44 de la revista *Lletra de Canvi* (1997). Més recentment, ha aparegut amb el text íntegre a l'*Obra dramàtica completa* (Pagès Editors, 2025), juntament amb un altre inèdit, *Drama de mar*, conservat aquest parcialment.

Com va assenyalar, amb gran encert, Molas:

*La ciutat maleïda* té fàcil parentiu amb el teatre, tan típicament romàntic, de lluita entre una idea de llibertat, l'heroi, i una idea d'opressió, el tirà. És, però, en conjunt, una obra estranya. Entre ombres líriques, simbòliques, doloroses: *Els ulls em fan mal, Mercè i el cor em fa mal, i la carn...*; en «tempo lento», no pas, però minuciós, de detall, ans bé en una repetició de gran força patètica, es mouen els personatges d'aquesta tragèdia. És el mateix dolor, una identificació de dolors de l'home que escriu i del món que crea, que va cloent, a través d'una atmosfera feixuga, l'acció, acció indefinida, episòdica, en la vida de *La ciutat maleïda*, que esdevé dura, cruel, ¿tal vegada sàdica?, en la setena part, quan el triomf a l'abast, fracassa dolorosament, no pas melodramàticament, i l'acció segueix, la maledicció, els fils, quasi la totalitat dels fils que han vingut a constituir l'obra. (1951, 67)

Pensem que és molt interessant la contribució que Arbó feu al nostre teatre, perquè en aquesta obra s'atreveix a seguir l'estructura en actes, l'estructura narrativa del «teatre de paravent» que començà a preconitzar Bertolt Brecht en els anys trenta, però que desenvoluparia i assoliria molts anys més tard. És una narrativa que nega el caràcter arquitectònic del teatre neoclàssic, que derivà en la fórmula «peça ben feta» que és la que es conreava en aquells anys al teatre comercial, i poc després, al teatre subvencionat de Barcelona i de Catalunya. L'estructura té set parts que oscil·len entre sis i nou escenes, encara que la part segona només en té tres i la tercera, dues. No hi ha cap pretensió de narrativa equilibrada. El ritme narratiu fonamentalment literari tampoc no té estructura arquitectònica com se suposa que hauria de tenir el teatre en aquell moment. La llibertat narrativa de Puixkin, i en cert aspecte, també del Gògol de *L'inspector*, que traduï Carles Riba (1921), l'havien marcat considerablement. Això fa que hi hagi una gran llibertat narrativa i que, de poder-se muntar el text, necessitaria una direcció que donés viabilitat escènica a aquell doll narratiu desenfrenat que és l'obra. Caldria considerar que a través de Puixkin s'arriba directament a la llibertat formal de Shakespeare. Malauradament, el text té un caràcter excessivament lacrimogen. Contínuament els personatges, sobretot els femenins, és clar, estan plorant, la qual cosa ens recorda certes comèdies franceses del XVIII i de principis del XIX. Però si el director prescindís d'aquests aspectes adjectius i sabés remarcar la grandesa tràgica, fent palès el destí que pesa sobre tots els personatges, podria aconseguir un espectacle d'alt impacte. El destí, al cap i a la fi, és la presència del Senyor, un Senyor —no cal dir-ho— que es podria aniquilar. Aquesta actitud

comportaria una possible lectura de *La ciutat maleïda* com una proposta para-revolucionària, malgrat que aquest element està exposat amb poc sentit de l'ambigüitat i els personatges estan dibuixats molt linealment.

Caldria reconsiderar el final, en què sembla que l'element revolucionari podria guanyar, però una dimensió massa psicologista, la gelosia congènita de Robert, el germà de l'heroi, antagonista d'Alfred, fa que es perdi la possibilitat de la revolució. I així Alfred, que ha lluitat i s'ha enfrontat en diverses ocasions al Senyor, en el moment que ha reunit suficients exiliats o refugiats a les muntanyes com per aconseguir-ho, és víctima d'una nova encarnació de Caim en la persona de Robert. Els dos estan enamorats de la mateixa noia: Rosa Maria.

En aquesta peça, la fascinació que Arbó sentia per la tragèdia grega va quedar de manifest. Emili Rosales recordà en el curs esmentat que la novel·lística arboniana està molt influïda per la tragèdia, tant és així que la pròpia concepció de la novel·lística d'Arbó és teatral. Les obres de teatre que sembla que alguns consideren com a marginals, rellegides avui, no ho resulten tant. Ans al contrari, ajuden a explicar la seva bastida novel·lística i fan que ens resultin novel·les i textos teatrals com un tot uniforme.

Albert Roig, en una recent taula rodona dedicada a Arbó que tingué lloc al CCCB (13-VII-02) va dir que l'autor va venir a Barcelona pretenent de ser el Dostoievski català, però aquí se'l va rebre només com una alternativa a, o continuació de, Joan Puig i Ferrer:

Puig i Ferrer era el seu mentor i editor. Tots dos, el reusenc i l'ampostí, representen el romanticisme «a la russa» dels anys vint i trenta. Criatures amoinades, esglaiades, entenebrades per la «metafísica de la irracionalitat» dostoievskiana, per la màscara més patètica de l'angúnia —de l'heroi antitètic—, el tipus d'heroi idealista ibsenià, inadaptat a la complexitat del món i incapaç d'acceptar l'engany.<sup>7</sup>

Si la influència formal de Puixkin és molt present a *La ciutat maleïda*, la seva admiració per Dostoievski es fa encara més patent a *Despertar*, una obra de més fàcil accés al teatre tradicional. Com a mínim va tenir una versió escènica encara que fos a nivell de teatre d'aficionats de certa inquietud. Amb tot, aquesta obra mostra l'ensorrada progressiva d'una família, sense explicar-ne les causes, i manté una certa complicitat amb els textos ibsenians, malgrat que les contradiccions i canvis de rumb psicològic dels personatges estan més a prop de la «metafísica de la irracionalitat» que Albert Roig citava. Aquest element de certa irracionalitat fa avui molt atractiu el text, però explica que

irrités la gent de teatre a l'ús quan s'estrenà. Els personatges no tenen lògica escènica, són massa confusos, i segueix també no havent-hi una excessiva estructura dramàtica. Continua amb la divisió en actes o escenes que aquí només són cinc i encara que quan li convé se salta obertament la unitat de lloc, segueix més obertament la teoria de les tres unitats que els crítics de l'època desitjaven per al teatre. Més endavant mirarem de recordar el teatre que s'estrenava durant la dècada dels trenta a Barcelona.

És molt significatiu el que va escriure Andreu A. Artís a propòsit de l'estrena de *Despertar*, perquè, si ens preguntéssim quin hauria pogut estar el paper d'Arbó en el teatre, aquest comentari ens donaria moltes pistes. La crítica ens resulta implacable i reveladora. Després de dir que Sebastià Juan Arbó no és evidentment el primer novel·lista, ni tampoc serà l'últim en sentir-se temptat pel teatre, i després, també, de referir-se a la suggestió positiva que el teatre exerceix damunt tothom, escriu:

El teatre, però, està regit per unes lleis invulnerables. De fet, dels gèneres literaris, és el que comporta una llibertat formal més limitada. Algunes de les fronteres d'aquesta llibertat són la composició heterogènica del públic teatral i la condició d'espectacle, de diversió, que el teatre ha portat sempre acumulada. Per això, l'autor teatral no ha de procurar solament que la seva obra respongui a les seves exigències íntimes, sinó que ha de veure si aquestes arribaran, perfectament traduïdes, a un públic divers. I aquest és l'escull on han naufragat escriptors il·lustres, que amb la nau carregada de trofeus literaris, s'han acostat a les costes enlluernadores del teatre.

*Despertar*, la comèdia de Sebastià Juan Arbó que dissabte a la nit estrenaren els amateurs del Quadre Escènic Mossèn Cinto, és un d'aquests naufragis. Un naufragi, un fracàs, honorable, perquè *Despertar* és una obra que respon a una sinceritat pregona, a una honestedat de concepció, a un desig de portar a l'escena sentiments que no són els de cada dia. La història d'aquesta família desunida, que va a la fallida moral i econòmica, i que al final es retroba en l'amor, com si despertés a una nova vida, és un tema que ens revelaria, si ja no el coneguéssim, tota la sensibilitat poètica, tota la capacitat d'amor humà que Sebastià J. Arbó porta dintre seu. (1936, 11)

Curiosament, un dels crítics del moment, Domènec Guansé, l'únic potser vertader crític professional, és molt més respectuós i equànim del que fou Artís. Cal recordar que Arbó no tenia excessiva simpatia per Guansé. Ho deia sempre, i a les seves «memòries» s'hi refereix sovint, però com es pot veure, Guansé va ser molt més equilibrat i objectiu que Andreu A. Artís:

Si als estats d'esperit, el tema és el mateix que ha inspirat la producció novel·lística de l'autor —especialment *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*—, cal dir també que ens trobem amb unes semblants qualitats i uns semblants defectes. Entre les qualitats cal esmentar, en primer terme, les de l'escriptor: la frase és sempre tensa, vibrant, ben tallada. De vegades el lirisme l'exalta i té troballes de poeta. Però li esdevé sovint que oblida que fa teatre. Que aquells paràgrafs ben tallats els ha de dir un actor, mentre un altre actor espera plantat a l'escenari per col·locar la seva rèplica. El literat, l'artista que és per damunt de tot S. Juan Arbó, s'embriaga en el seu treball d'arreglar, bellament, cadenciosament, els mots. Entre tant, l'acció es detura, i, a desgrat de la bellesa literària del llenguatge, es produeix una sensació d'ofec, de feixuguesa.

Entre les falles més visibles de l'obra hi ha la del desordre, gairebé diria de la incoherència de la construcció. Aquesta falla que, en la novel·la, dissimula molt ella mateixa, agafa en el teatre una importància capital. La plàstica escènica té en aquest aspecte unes exigències irreductibles. Unes exigències arquitectòniques o, si més no, pictòriques. Com que en bona part el teatre entra pels ulls, com que en bona part és imatge —i aquell que no ho cregui així no serà mai autor— cal que tingui una estructura sòlida, que l'acció es desplegui i avanci d'una manera segura, que cada escena serveixi al moviment d'aquesta acció. En *Despertar* no s'esdevé així. L'anècdota a estones es fa estàtica, a estones avança a batzegades. A estones es perd, s'evapora entre el fum colorit d'una eloqüència excessiva. (1936, 11)

Precisament avui el que ens resulta més interessant és precisament tot el que li retreien les crítiques del seu moment. Ens interessa precisament la llibertat narrativa que comporta. Tot allò que li feia com una mica de retret o reny paternalista Andreu A. Artís:

Però el que passa és que Arbó, en lloc de plegar-se a les conveniències teatrals, sembla que vulgui plegar aquestes a la seva inspiració fecunda i a la seva expressió robusta, característiques del seu art de novel·lista. El seu menyspreu de les lleis dramàtiques, fa sovint molt poc intel·ligible la comèdia i la deixa reduïda a l'estat de larva, d'intenció no realitzada. (1936, 11)

Aquesta llibertat formal l'apropa de la dramaturgia èpica al teatre objectivista piscatorià que va voler fer-se seu el pas del temps, que va voler mostrar com el temps actua sobre els personatges, com s'hi rebel·len i queden destruïts. Això succeeix a *La ciutat maleïda*, encara que també poden buscar una sortida final, quan ja semblava que tota esperança era perduda, com en el cas de

*Despertar*. Tota aquesta llibertat formal troba el tema adequat que la justifiqui a *Nausica*.

Caldria ara, potser, recordar el que succeïa en el món de l'espectacle català quan Arbó escrivia aquestes obres. Els autors de la generació anterior a Arbó, els que ell podria considerar com a mestres, conreaven un teatre altament convencional. Tots ells, que havien tingut uns inicis d'una certa ambició, acabaven fent tota mena de concessions i repetien fins a la sacietat la fórmula de la peça ben feta.

Josep Pous i Pagès (1873-1952), que havia començat amb obres d'una certa volada com *L'endemà de bodes* (1904), *Un cop d'estat* (1906)<sup>13</sup> o *Senyora àvia vol marit* (1912), sens dubte una de les més aconseguides i que en ser revisada cinquanta anys després de l'estrena encara va mantenir una sorprenent vigència, va acabar cada cop més cedint als gustos del públic —*Maria Lluïsa i els seus pretendents* (1928) i *Vivim a les palpentes* (1931)—.<sup>14</sup>

El mateix Puig i Ferrer (1882-1956), que havia escrit un drama d'alta ambició, *La dama enamorada* (1917-24) i que aquesta darrera temporada ha constituït un gran èxit en la reposició que en va fer el Teatre Nacional de Catalunya, mirà d'anar-se adaptant als gustos no massa rigorosos del nou públic i es dedicà a «l'alta comèdia» —*Les ales de fang* (2003),<sup>15</sup> *L'escola dels promesos* (1922)— i repeteix el tema que li va donar tanta satisfacció, el de *La dama enamorada*. Escriu i estrena *La dama de l'amor feréstec* (1921), que amb l'obra esmentada i *La dama alegre* (1904) forma una trilogia.

Josep Maria de Sagarra és el que millor se'n surt de la forta crisi oberta l'any 1914 i, si bé no acaba d'escriure un veritable teatre noucentista que tanta falta feia per a la normalització del nostre teatre, sí intenta algunes obres ariscades com són la tragèdia *Judith* (1929) o el drama *La perla negra* (1931), per continuar per un teatre d'oberta conquesta del públic: *L'estrella dels miracles* (1933), *Desitjada* (1932) o *Reina* (1935). És en aquesta època que aconsegueix tres dels seus títols més emblemàtics, *La corona d'espines* (1930), *L'hostal de la*

---

<sup>13</sup> *Nota dels curadors*: Segons la informació disponible a l'Institut del Teatre de Barcelona, la publicació és de 1905, no de 1906. És possible que l'original apunti la data de representació.

<sup>14</sup> *Nota dels curadors*: L'original data totes dues obres l'any 1930. *Vivim a les palpentes* es va estrenar aquest any, però *Maria Lluïsa i els seus pretendents* es va representar per primer cop el 7 d'abril al teatre Novetats de Barcelona.

<sup>15</sup> *Nota dels curadors*: L'original referencia la data de representació, 1921. Per coherència amb el criteri de citacions bibliogràfiques, assenyallem la data de publicació de l'obra.

*Glòria* (1931)<sup>16</sup> i *El cafè de la Marina* (1933),<sup>17</sup> una de les obres més acabades formalment i on aconsegueix un llenguatge d'una fluïdesa admirable. Són possiblement les dues úniques conquestes del teatre del període noucentista, encara que els textos no s'inscrivien en aquest moviment.

Andreu Artís i Balaguer, que havia aconseguit amb *Seny i amor, amo i senyor* (1925) un gran èxit, per la frescor de la proposta i la perfecta arquitectura formal, va anar recloent-se en una repetició enginyosa de les seves pròpies fórmules i temes: *El camí desconegut* (1927), *El testament de l'Abadal* (1929),<sup>18</sup> *Les ales del temps* (1934).

Arbó s'hauria arreglerat de poder seguir fent teatre al costat de Joan Oliver (1899), Xavier Benguerel (1905) o Ramon Vinyes (1882-1952), els autors que varen poder estrenar al teatre subvencionat, al Teatre Català de la Comèdia (Teatre Poliorama). Ni *El casament de la Xela* (1937) de Benguerel ni, malgrat les bones i valentes intencions, *Comiats a trenc d'alba* (1938) de Ramon Vinyes, corresponien a o reflectien la Catalunya que es debatia entre una guerra cruel terrible i un intent admirable de revolució proletària. Només *La fam* de Joan Oliver (1938) plantejava un tema que corresponia als moments convulsos i determinants que el país vivia. Aquesta obra va guanyar el Premi Teatre Català de la Comèdia l'any 1938.

Caldria recordar la vinguda de Piscator, l'any 1936, a Barcelona, per a dirigir al Liceu *Terra baixa* d'Àngel Guimerà, i tot el que va comentar en veure el teatre que a Barcelona es representava i la seva total manca de correspondència amb la situació revolucionària que el país vivia.

Amb tot aquest teló de fons, i després de dues obres tan ambiciosos, dures i implacables, com són *La ciutat maleïda* i *Despertar*, Arbó escriví *Nausica*, una obra de voluntat absolutament noucentista. Si la *Nausica* de Maragall (1913)<sup>19</sup> és un text que intueix des del modernisme el noucentisme, la *Nausica* d'Arbó és un text que pretén de ser obertament clàssic i equilibrat. De sobte, Arbó es col·loca a les antípodes de les seves obres anteriors i escriu una peça d'una delicada densitat poètica. Aquest text comporta un so nou i diferent.

---

<sup>16</sup> *Nota dels curadors*: L'original apunta l'any de representació, 1931. Per coherència amb el criteri de citacions bibliogràfiques, assenyallem la data de publicació de l'obra.

<sup>17</sup> *Nota dels curadors*: L'original referencia el 1934 com a any de representació de l'obra. Segons la informació disponible a l'Institut del Teatre de Barcelona, la publicació i representació són de 1933.

<sup>18</sup> *Nota dels curadors*: No s'ha localitzat cap publicació d'aquesta obra. Per tant, la data que figura correspon a la de la representació.

<sup>19</sup> *Nota dels curadors*: L'original cita l'obra a l'any 1910. No és possible que es publiqués ni es representés en aquesta data, ja que Maragall va acabar de redactar-la el 1911.

Dona la impressió que Arbó, que notava que no acabava de ser acceptat pels grups intel·lectuals d'elit, va voler demostrar que també era capaç de fer un text de certa volada literària; «és com un oasi de calma dins la violència característica», com afirmà amb molt d'encert el professor Molas. El llenguatge proveeix un ritme i una elegància sorprenents. Encara que l'autor està preocupat per convèncer-nos que no coneixia l'obra de Maragall i cal creure'l, el fet és que el text existia i representava una sèrie de fites dintre de la literatura i el teatre catalans. Arbó ens diu:

Reconec també que, a desgrat de tot, d'haver llegit la *Nausica* de Maragall abans, és molt possible que hagués desistit del propòsit. La qüestió se m'hauria aparegut sota un aspecte nou que, aleshores jo, emportat pels meus entusiasmes d'adolescent, amb una ànima ardent i una gran professió al romanticisme més exaltat, no podia copsar. (1937, 9)

Arbó accepta que de Grècia no en sap gaire cosa: «tot el més, allò que es pot saber quan s'ha llegit el seu teatre i els seus poemes» (1937, 9).

La *Nausica* de Maragall sintetitza en el curt espai d'unes hores l'acció que es troba als cants VI-XIII de l'*Odissea*. A Maragall no li interessien les aventures d'Ulisses i es concentra en la trobada de l'heroi de Troia amb Nausica. Maragall parteix d'Homer i de 150 versos, de l'esbós i de l'esquema que Goethe, enamorat de Nausica i la seva significació mítica, va deixar. Per a l'autor alemany, Nausica és una de les més importants heroïnes gregues. És l'heroïna que té la gran intuïció de l'heroi, d'aquell heroi que de manera sobtada arribarà per realitzar tots els seus somnis. Nausica, en mans de Goethe i Maragall, és com un personatge romàntic. Ella ha somiat l'amant que els déus li han d'atorgar. Però aquest somni es materialitza i la realitat acaba substituint el somni. En l'escena del palau d'Alcínoos, Daimò el rapsoda per a homenatjar el nou arribat conta les proeses de la conquesta de Troia, i recorda especialment els episodis en què apareix Ulisses. Aquest queda torbat i Alcínoos, el pare de Nausica, obliga el cec a callar. Sols poc després, davant Nausica i els seus pares, dona el seu nom. Aquesta confidència ve a fer-nos veure que el somni de Nausica, fet realitat, és absolutament irrealitzable: car l'heroi ha de tornar a la seva pàtria.

Arbó no segueix Goethe ni Maragall i es permet algunes llicències amb la narració homèrica. Sorpren el salt narratiu que es permet. Arbó prescindeix de l'escena al palau entre Ulisses i Nausica i els seus pares. Del segon acte a camp obert a les vores del riu passem a l'acte tercer, a la cambra de palau d'Alcínoos, quan ja només es parla de la marxa d'Ulisses. Tot passa

suaument, com en sordina, i amb una tendresa extraordinària per la figura de l'heroïna. El to és extraordinàriament delicat, com es pot veure a les tres escenes finals —XVI, XVII i XVIII—.

La finor del diàleg, la seva fluïdesa, ens sorprèn i admira, i es pot veure que a mesura que anava escrivint obres de teatre, el sentit del diàleg es depurava i magnificava.

Aquest sentit del diàleg adequat que flueix amb naturalitat també el trobem a la traducció de *Boris Godunov*, de Puixkin, que per a nosaltres té un interès molt especial. Puixkin (1799-1837) publicà aquesta obra íntegrament l'any 1831. No està dividida en actes, sinó en tres parts fonamentals que es divideixen en quadres. Aquestes parts són el pròleg, el nucli i l'epíleg. Puixkin volia aconseguir un drama nacional, intentava alliberar el teatre rus de la moda neoclàssica francesa que tant va condicionar la marxa del teatre rus. Puixkin sabia que calia trobar una nova forma i un contingut absolutament nacional. No es preocupa per trobar una nova forma teatral, perquè és de l'opinió que Shakespeare ja l'havia trobat. Puixkin dona un gran valor al públic i mira d'expressar-ho a la seva obra. Com diu Arbó a l'advertiment preliminar que acompanya la seva traducció:

Aquesta traducció de *Boris Godunov*, ha estat feta gairebé tota sobre l'admirable versió francesa de S. Semenov. Entre les poques traduccions que hem pogut consultar, ens ha semblat de molt la millor, i sobretot, la més completa. El fet d'haver estat feta en prosa —prosa que tanmateix guarda un cert ressò poètic i un cert ritme en el qual cada ratlla penso que deu correspondre's amb un vers de l'original—, haurà permès a Semenov d'assolir una major conformació a l'esperit de l'obra original; exactitud que hem pogut comprovar en la comparança amb altres traduccions. (1934, 301)

El teatre d'Arbó ens deixa molts elements positius que, d'haver anat continuant escrivint peces de teatre, hauria pogut fer, pensem, grans aportacions a l'espectacle català. És molt interessant el sentit del diàleg que utilitza en la seva traducció de *Boris Godunov* i de *Nausica*, i ja en alguns moments de *Despertar*. El problema del diàleg al teatre de Catalunya és un problema que encara avui no s'ha acabat de resoldre. Però Arbó hi va fer una gran aportació com també, i ja ho hem analitzat, en l'aspecte formal dels seus textos. Arbó fou sempre un escriptor professional i no podia permetre's el luxe d'escriure per un mitjà que no li donés la possibilitat de guanyar diners. Cal recordar que el teatre català va ser prohibit entre 1939 i 1946 i que, a partir d'aquesta

última data, el Teatre Romea, de fet l'única possibilitat d'estrenar professionalment a Catalunya, estava dominat per Josep Maria de Sagarra i la seva colla de col·laboradors. Arbó no va poder dur a terme la seva vocació. No cal oblidar que va tenir un càrrec en relació a la política cultural catalana, de part de la Generalitat, i que, com ens va dir en repetides ocasions, al llarg dels molts anys en què fórem veïns, el teatre l'interessava molt. Però les coses del temps i de la història varen anar per uns difícils, gairebé impossibles, viarany. Aquí queden la seva voluntat de donar a conèixer *Boris Godunov*, que no solament és la gran obra nacional del teatre rus, sinó també de l'òpera gràcies a Modest Mussorgsky (1839-1881) i a Rimski Korsakov, que remodelà la partitura. El fet de voler incorporar aquest text pensem que és tot un programa de política cultural, com també ho és la valentia de fer una «altra» lectura de *Nausica*, de voler assajar formes ibsenianes a *Despertar* i d'intentar escriure una tragèdia amb *La ciutat maleïda*. Algun dia esperem que els nostres teatres subvencionats retin homenatge a les aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó amb el rigor i categoria que l'escriptor de Sant Carles de la Ràpita mereix.

Addenda: Voldríem agrair al professor Màrius López Albiol que hagi tingut l'amabilitat de passar-nos les crítiques de l'estrena de *Despertar*, al senyor Francesc Foguet que ens hagi ajudat a establir la bibliografia de la vinguda de Piscator a Barcelona i a Albert Roig que ens hagi deixat utilitzar la comunicació que va presentar a la taula rodona del CCCB esmentada en el treball.

#### BIBLIOGRAFIA

- ARTÍS I BALAGUER, Andreu. 1925. *Seny i amor, amo i senyor*. Barcelona: La Es-cena Catalana.
- ARTÍS I BALAGUER, Andreu. 1927. *El camí desconegut: tragicomèdia en quatre actes*. Barcelona: Llibreria Bonavia.
- ARTÍS I BALAGUER, Andreu. 1934. *Les ales del temps*. Barcelona: Llibreria Millà.
- ARTÍS, Andreu Avel·lí. 1936. «L'estrena de la primera obra teatral d'un novel·lista. *Despertar*, de Sebastià Juan Arbó». *Última Hora. Informació, crítica, reportatge*, 13 de gener, 11.
- BENGUEREL, Xavier. 1937. *El casament de la Xela. Comèdia en tres actes*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- GÒGOL, Nicolai. 1921. *L'inspector*. Traduït per Carles RIBA. Barcelona: Editorial catalana.

- GUANSÉ, Domènec. 1936. «Teatre. Les estrenes al Foment Autonomista Català. *Despertar*, cinc quadres, de Sebastià Juan Arbó». *La Publicitat*, 14 de gener, 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1934. «Advertiment preliminar». Dins *Boris Godunov*, 301. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1937. «Uns mots preliminars». Dins *Nausica*, 5–10. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993a. *Despertar*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 461–499. Barcelona: Columna.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993b. *La ciutat maleïda*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 411–460. Barcelona: Columna.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993c. *Nausica*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 501–536. Barcelona: Columna.
- MARAGALL, Joan. 1913. *Nausica*. Barcelona: Gustau Gili.
- MOLAS, Joaquim. 1951. «El teatre de Sebastià Juan Arbó». *Ariel. Revista Clandestina*, núm. 23: 67–69.
- OLIVER, Joan. 1938. *La fam*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- POUS I PAGÈS, Josep. 1904. *L'endemà de bodes*. Barcelona: Biblioteca popular de *L'avenç*.
- POUS I PAGÈS, Josep. 1905. *Un cop d'estat*. Barcelona: Impremta Ràfols.
- POUS I PAGÈS, Josep. 1912. *Senyora àvia vol marit*. Barcelona: Impremta A. Artís.
- POUS I PAGÈS, Josep. 1928. *Maria Lluïsa i els seus pretendents*. Barcelona: Salvador Bonavia.
- POUS I PAGÈS, Josep. 1931. *Vivim a les palpentes*. Barcelona: Salvador Bonavia.
- PUIG I FERRETER, Joan. 1904. *La dama alegre*. Barcelona: Antoni López Editor.
- PUIG I FERRETER, Joan. 1917. *La dama enamorada*. Barcelona: La Novela Nova.
- PUIG I FERRETER, Joan. 1921. *La dama de l'amor feréstec*. Barcelona: La Escena Catalana.
- PUIG I FERRETER, Joan. 1922. *L'escola dels promesos*. Barcelona: La Escena Catalana.
- PUIG I FERRETER, Joan. 2003. *Teatre complet 5*. Editat per Guillem-Jordi GRAELLS. Barcelona: Arola Editors.

PUIXKIN, Aleksandr. 1934. *Boris Godunov*. Traduït per Sebastià JUAN ARBÓ.  
Barcelona: Llibreria Catalònia.

SAGARRA, Josep Maria de. 1929. *Judith*. Sabadell: La Mirada.

SAGARRA, Josep Maria de. 1930. *La corona d'espines*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1932a. *Desitjada*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1932b. *L'hostal de la Glòria*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1933a. *L'estrella dels miracles*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1933b. *El cafè de la Marina*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1935. *Reina*. Barcelona: Llibreria Milà.

VINYES, Ramon. 1938. *Comiats a trenc d'alba*. Barcelona: Llibreria Millà.